NOWE ŚWIATŁO

NOWE ŚWIATŁO

Paulina Tendera ◆ Wojciech Rubiś

Wydawnictwo Nowa Strona
Bielsko-Biała 2017

Publikacja finansowana ze środków Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Fundacji „Bratniak”





Badania finansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki na lata 2013–2016 w ramach projektów Preludium (UMO-2012/07/N/HS1/00438)

Recenzenci:
prof. Adam Wsiołkowski (ASP, Kraków)
prof. Włodzimierz Szymański (ASP, Warszawa)

Redakcja:
Marcin Lubecki

Opracowanie typograficzne i skład:
Katarzyna Migdał

Projekt okładki i elementów graficznych:
Nadia Issa

Na okładce i stronach tytułowych rozdziałów wykorzystano dzieła sztuki zamieszczone w kolorowych wkładkach w środku książki

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a
Marcin Lubecki

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

© Copyright by Paulina Tendera & Wojciech Rubiś
© Copyright by Wydawnictwo Nowa Strona
Wszystkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-947477-1-8
Nakład: 150 egz.

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 7

I. Światło w sztuce nowoczesnej i wstęp do współczesności: uwagi o impresjonizmie. Medium i zjawisko odalegoryzowania świata w tradycji kulturowej 32

II. Światło w sztuce współczesnej: nierozpleciona tęcza a kontekst pozasymboliczny dzieła 52

III. Wybrane uwagi dotyczące estetycznych koncepcji polskich filozofów w kontekście współczesnej sztuki światła ... 66

IV. Współczesna sztuka światła w Polsce – poszukiwanie symbolu i interpretacje dzieł 90

V. Miasto świateł. O kulturowym i filozoficznym znaczeniu światła sztucznego w przestrzeni miejskiej 108

VI. O relacjach między pojęciem formy i treści w sztuce. Słowo o obiektywizmie we współczesnej filozofii sztuki 118

VII. Metodologia filozofii sztuki w perspektywie transkulturowej, czyli jak porównywać sztukę wielu kręgów kulturowych 134

Wywiady 146
Rozmowa z Nadią Issą 149
Rozmowa z Włodzimierzem Szymańskim 159
Rozmowa z Alicją Panasiewicz 165

Summary 171

Bibliografia 181

SŁOWO WSTĘPNE

W rozważaniach nad współczesną sztuką światła i związanymi z nią kwestiami filozoficznymi i estetycznymi będziemy się inspirowali badaniami rozpoczętymi w 2009 roku i sfinalizowanymi publikacją książki *Od filozofii światła do sztuki światła*. Nowa książka ma inny charakter. Jej bardziej swobodna forma dostosowana jest do przedmiotu badań, czyli współczesnej sztuki światła. W wielu miejscach będzie jednak widoczne pewne nawiązanie do poprzedniej publikacji. Książka stanowi kontynuację badań nad metafizyką światła w tym sensie, że jej głównym celem jest próba odpowiedzi na pytanie o możliwość zachowania w sztuce współczesnej głównej idei i – jak chciałoby się rzec – substancji starożytnej i średniowiecznej metafizyki światła.

W książce *Od filozofii światła do sztuki światła* przedstawiono historię metafizyki światła w ontologicznym i estetycznym wymiarze oraz wzbogacono ją kontekstem filozofii dziejów czy wybranymi przykładami malarstwa, w tym tylko kilkoma odwołaniami do sztuki współczesnej. Heglowska filozofia dziejów miała wyjaśnić i nadać sens nie tyle przedmiotowi metafizyki światła (co byłoby przecież planem szalonym), ile samemu procesowi jej rozwoju, historii chrześcijańskiej filozofii światła. Wybór tej perspektywy wniósł wiele do badań, wzbogacił

tradycyjny platoński punkt widzenia, a także pomógł ustrukturować i uporządkować dwa i pół wieku tej historii. Choć z dzisiejszej perspektywy Heglowska filozofia dziejów może wydawać się indoktrynacją historii i jej zniekształceniem, warto wziąć pod uwagę, że Hegel jako filozof miał wiele wspólnego z Platonem, a przed naprawdę poważnym problemem dotyczącym metafizyki światła stajemy dopiero w kontekście sztuki współczesnej, szczególnie gdy chcemy utrzymać jakiekolwiek obiektywne aspekty owej metafizyki, odnoszące się do ontologii, teologii czy aksjologii.

Zarzut „zniekształcenia" historii metafizyki światła zawiera co najmniej dwa błędy. Po pierwsze, trudno mówić w sensie ścisłym o zniekształcaniu czegoś, co samo istnieje dlatego, że zostało wyinterpretowane (dlatego, że „zniekształcono" świat, fakty…). W ten sposób powstają wszystkie teorie filozoficzne, tradycje kulturowe i przedmioty kultury. Nie jest to więc zakłamywanie, lecz działanie w jednym obszarze: wartości, idei, bytów. Po drugie, metafizyka światła nie może istnieć bez rozbudowanego systemu ontologicznego, teologicznego oraz aksjologicznego, który stoi u podstaw cywilizacji zachodniej. Nie sposób mówić o metafizyce światła z perspektywy relatywizmu lub subiektywizmu. Ostatecznie przecież światło jest symbolem i znakiem, ale to system filozoficzny i system myślenia nadają mu sens i znaczenie. Światło przestaje być już tylko pięknym zjawiskiem wizualnym, ale jako przedmiot filozofii zyskuje znaczenie.

Wpisanie rozwoju metafizyki i symbolu światła w szersze dzieje kultury i cywilizacji (przejawy tak zwanego ducha dziejów[1]) pozwoliło powiązać ten przedmiot badań z szerszym, celowym i wartościowym procesem. Sama zresztą historia metafizyki światła

[1] Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011.

sugeruje taką dziejową interpretację, urzeczywistniając symbolikę światła kolejno w filozofii, teologii i ostatecznie w sztuce. Widoczna jest tu dialektyka. Oczywiście nie jest to proces tożsamy z ogólną filozofią dziejów, w której najpierw mieliśmy do czynienia ze sztuką, następnie z religią, a ostatecznie z filozofią. Taki zarzut łatwo odeprzeć, co było jednym z zadań książki *Od filozofii światła do sztuki światła*.

Wybierając Heglowską filozofię dziejów (choć może powinniśmy powiedzieć: „Hegla filozofię dziejów", gdyż odcinamy się od ogromnej ilości interpretacji i komentarzy, jakie zdążyły powstać do początków XXI wieku zarówno po stronie tak zwanej lewicy, jak i prawicy heglowskiej[2]), nie tylko nadajemy strukturę naszym filozoficznym analizom (pomaga to w rozjaśnieniu i ujednoliceniu metodologii badań), ale także narzucamy sobie pewne ograniczenia i warunki, z którymi przyjdzie nam się prędzej czy później zmierzyć. W naszym przypadku jest to między innymi pojęcie „końca sztuki".

Książka *Od filozofii światła do sztuki światła* bazowała prawie wyłącznie na tekstach Hegla. Wyjątek stanowiły opracowania dotyczące pojęcia i zjawiska końca sztuki, czyli niemal niesformułowanego pomysłu Hegla, święcącego największe triumfy filozoficzne, a przede wszystkim krytyczne w XX wieku. Trzeba sobie uświadomić, że choć pojęcie to zrobiło furorę w piśmiennictwie o sztuce, to nie powinniśmy go zbyt pochopnie łączyć z samym Heglem. Przeważająca ilość informacji na temat końca sztuki i związanych z nim interpretacji wcale nie pochodzi od Hegla, ale od dwudziestowiecznych interpretatorów, takich jak Arthur C. Danto, Donald Kuspit (*notabene* krytykujący nowoczesne rozumienie tego zjawiska) albo George Dickie, którzy – w naszym

[2] Por. G. Lukács, *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.

przekonaniu – często dalecy byli od intuicji niemieckiego myśliciela, co nie znaczy oczywiście, że nie wpłynęli konstruktywnie na myśl o sztuce XX wieku.

Trzeba dodać tu jeszcze jeden komponent dotyczący charakteru piśmiennictwa o sztuce XX wieku. Był to okres bardzo silnego rozwoju (to słowo nie do końca jest trafne, bo sugeruje ulepszenie) albo mody na krytykę sztuki. Podkreślamy każdorazowo i mamy zamiar konsekwentnie pozostać na stanowisku, że filozofia sztuki nie jest krytyką. Wiele publikacji o sztuce powstałych w XX wieku, anonsujących się jako teksty filozoficzne, to – z naszej perspektywy – po prostu teksty krytyczne. Różnice jakościowe i konsekwencje wynikające z mieszania tych pojęć będziemy w tej książce jeszcze analizować. Nie wiemy dziś, jak dokładnie opisać ową granicę między filozofią sztuki a krytyką, wiemy natomiast, że języki obu dziedzin znacznie różnią się od siebie i wiele rozbieżności da się łatwo wychwycić i opisać.

Wróćmy jednak do pojęcia końca sztuki. Zastosowanie go w książce o metafizyce światła i sztuce światła, a następnie przyjęcie jego popularnej i propagowanej interpretacji, opartej na relatywizacji wartości i pojęcia sztuki, wprowadzaniu nowych pozaartystycznych i dowolnych wyznaczników sztuki, pustych haseł relatywistycznej propagandy typu „artysta decyduje, czym jest sztuka!", nawet poważnego badacza zaprowadzić może na manowce[3]. Łatwo zostać oszołomionym hasłami przepowiadającymi absolutną wolność sztuki. Łatwo zgodzić się z powszechną jeszcze

[3] Takie piśmiennictwo krytykował słusznie Donald Kuspit. Jego książki charakteryzują się dużym krytycyzmem, ale pozostawiają niedosyt w warstwie konstrukcyjnej. Innymi słowy, Kuspit dobrze zdiagnozował nie tyle sztukę XX wieku, ile raczej fałszywą reakcję na nią, choć jego walka o odczarowanie świata sztuki z wpływu krytyki nie zakończyła się trwałym sukcesem. Por. D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2005.

w XX wieku opinią, że są one „prawdziwe"[4]. Prawda jest jednak taka, że nie ma powodów (poza włączeniem się w *mainstream* krytyki sztuki), by przyjmować dwudziestowieczną amerykańską interpretację estetyki Hegla. Dziś o końcu sztuki mówi się już znacznie rzadziej niż sześć czy siedem lat temu. Krytycy starszego pokolenia, którzy swego czasu walczyli o wolność (specyficznie rozumianą) sztuki pod sztandarem końca sztuki, też wiele chyba zrozumieli, gdyż temat domniemanego końca systematycznie znika z piśmiennictwa o sztuce.

Z tradycyjną metafizyką światła, która prezentowana jest w książce *Od filozofii światła do sztuki światła*, powiązane jest przede wszystkim malarstwo figuratywne, także gotyckie witraże i bizantyjskie mozaiki, później zaś ikony. One niemal w całości urzeczywistniają idee metafizyki światła. Niemal, ponieważ historia toczy się dalej (wbrew zapowiedziom końca łączonym z Marcelem Duchampem, Henrim Matisse'em czy Jacksonem Pollockiem) i istnieje pewne prawdopodobieństwo, że jeśli zachowała się metafizyka światła, to zachowały się także inspirowane nią formy wypowiedzi artystycznej.

Odejście od współczesnej interpretacji filozofii Heglowskiej można rozwinąć. W aktualnych analizach rezygnujemy zupełnie z tej perspektywy badań na rzecz ujęcia platońskiego i obiektywizującego, a także poszukiwania istoty sztuki. Trzeba tu oczywiście poczynić pewne zastrzeżenie, dotyczące rozumienia tych sformułowań. Po pierwsze, metoda platońska opierać się będzie nie na nauczaniu Platona na temat sztuki, lecz na założeniu o jego wielowiekowym cywilizacyjnym wkładzie w rozwój naszej kultury, tożsamości i symboliki, która jest ich komponentem. Zauważmy, że o ile heglizm można konfrontować i ustalać

[4] Piszemy w cudzysłowie, ponieważ osobną kwestią jest „prawdziwość" sądów na temat definicji i rozumienia przedmiotów kultury.

z Heglem, o tyle sam platonizm nie jest już „własnością" Platona. Jest intelektualnym dziedzictwem i dobrem wspólnym w tym na przykład znaczeniu, że nie tylko platonicy renesansowi z tak zwanej Akademii Florentyńskiej, nie tylko średniowieczni wyznawcy schrystianizowanego Platona, ale nawet jego względnie bliscy uczniowie bardzo twórczo interpretowali nauczania mistrza. Konsekwencją takiego nagromadzenia różnych, czasem sprzecznych „platonizmów" jest konieczność dokonania wyboru, który punkt widzenia będziemy uważali za właściwy w odniesieniu do sztuki światła i sztuki współczesnej. Zasadniczo główną inspiracją prezentowanej tu filozofii sztuki jest ontologia samego Platona.

Określenie metody jako „obiektywizującej" oznacza coś bardzo konkretnego: chodzi nam o to, by nie subiektywizować i nie interpretować dzieł sztuki z punktu widzenia przeżyć czy doświadczeń estetycznych (w rozumieniu: emocjonalnych). Podstawą naszej analizy nie mogą więc być niczyje stany, wrażenia, lecz to, co uznajemy za obiektywnie zawarte w danym dziele. I tu pojawia się kolejne założenie, gdyż można zapytać, co takiego zawiera się w dziele sztuki w sposób obiektywny. Na pewno jest to materia dzieła, forma, tekst, ale obiektywnie zawarty jest też symbol, a więc i sens dzieła. Symbol jest wyjątkowym przedmiotem kultury, który może być określany na różne sposoby, a jego pełna eksploatacja czy werbalizacja nie jest możliwa. Nie jest jednocześnie czymś dowolnym, lecz pozostaje przestrzenią obiektywnych, utrwalonych kulturowo sensów i znaczeń. Tym sposobem zakładamy też, że istnieją prawdziwe i fałszywe interpretacje dzieł sztuki, a kluczem do ich zrozumienia są pisma i traktaty dotyczące metafizyki światła i symboliki światła. Jak rozstrzygać o poprawności lub fałszywości interpretacji? Spróbujemy się z tym zmierzyć poniżej. Jak się okaże, niniejsza książka w dużym stopniu poświęcona będzie zagadnieniom metodologicznym.

Prawda ma charakter myślny, nie istnieje w sposób zmysłowy, jest zasadą, jednak przejawia się w świecie zmysłowym i w nim jest widoczna – to platonizm. W czynach człowieka przejawia się jako dobro, a w przedmiotach jako piękno. Taka zasada ontologiczna podkreśla znaczenie piękna w przedmiotach zmysłowych, a jednocześnie wskazuje na właściwy cel sztuki. Jeśli piękno jest sposobem przejawiania się prawdy, to choć jest ono pożądane i w świecie zmysłowym wraz z dobrem najważniejsze, jego ostatecznym celem pozostaje prawda. Do tych dwóch, a nawet wszystkich trzech przedmiotów filozofii (Prawdy, Dobra i Piękna) przypasować można jedną postawę i jeden słuszny stosunek – jest nim myślenie, postawa myślna, refleksyjna. Właściwym odniesieniem do dobra i piękna jest myślenie, a platońskie rozumienie doświadczenia estetycznego jest ściśle związane z filozofią. Przy okazji nie zmienia to faktu, że efektem obcowania z pięknem, a także dobrem i prawdą, jest rozkosz. Nie chodzi tu jednak o doznanie płynące z widzenia samego przedmiotu, lecz o rozkosz, którą czerpiemy z widzianego w rzeczy porządku i symbolicznej treści dzieła.

Z tych słów wyłania się pewien szczególny sposób postrzegania sztuki, kultury i ich przedmiotów. Należy więc uzupełnić je kilkoma bardzo ważnymi spostrzeżeniami, które sformułowane zostały na przykład w tekście Janusza Krupińskiego pt. *Metafizyczny punkt archimedesowy. Sztuka, czas, wieczność*[5]. W artykule tym autor przedstawia uwagi na temat myślenia o wartościach, kulturze i sztuce, a także refleksje dotyczące sposobu ich istnienia. W naszej książce będziemy wielokrotnie spotykali się z sytuacją, w której spróbujemy odmówić – nawet ważnemu i znanemu dziełu sztuki – wartości symbolicznej. Innymi słowy, popieramy stanowisko Krupińskiego, który pisze o magicznej funkcji wielkich słów-abstrakcji:

[5] Por. J. Krupiński, *Metafizyczny punkt archimedesowy. Sztuka, czas, wieczność*, „Wiadomości ASP" 2016, nr 75, s. 24–35.

> Każde ze słów może stać się zaklęciem, w ustach, w mowie, w myśli. Tym bardziej te doniosłe, wypowiadane na forum, któremu są bliskie. „Malarstwo!", „Forma!", „Artysta!". Zapożyczone z „wielkiego świata", tym bardziej potężne. To „dowód" obycia, poziomu. Niezrozumiałe? Cóż z tego? […] Jeśli nawet którekolwiek ze słów skłonni jesteśmy mieć za święte, przeklęte lub śmieszne, to nie ulegajmy samooczarowaniu. Magia słów i skojarzeń z nimi… to gra pozorów. Powaga, wzniosłość, rytualność, z jaką używane są słowa, postacie, nie oznacza uczestnictwa w czymś wielkim, do czego jakoby miały się odnosić[6].

Podobnie w naszej książce wyraźnie oddzielamy sferę powierzchownych znaków i metafor światła od jego prawdziwej symboliki i metafizyki. Przestrzegamy też przed zbyt swobodnym podejściem do sztuki i doszukiwaniem się śladów symboliki w każdym malowidle ukazującym światło, a ponadto podkreślamy funkcję doświadczenia estetycznego i poznania sztuki, aby nie zapominać, że symbol nie służy estetycznemu zachwytowi, lecz poznaniu: „Magiczne użycie słów, form, postaci, takich jak np. «duch», obywa się bez próby ich zrozumienia, ich, a to znaczy problemów, wyzwań, jakie podejmowano, wprowadzając je i myśląc nimi"[7] – dodaje Krupiński. W słowa te autor wkomponowuje koherencyjne, obiektywistyczne i restrykcyjne rozumienie kategorii kultury:

> Pojęciu kultury autentycznej odpowiada tylko liczba pojedyncza. Jedna jest kultura – jak jedna jest wieczność, a czasy bywają różne. Kategorią kultury w tym znaczeniu jest wieczność. […] Pluralizm kulturowy, ideologia „multi-kulti" opiera się na zaprzeczeniu, na odrzuceniu tej myśli, że kultura kończy się tam, gdzie zaczyna barbarzyństwo[8].

Także w naszej książce zastosowaliśmy obiektywistyczną i restrykcyjną koncepcję kultury jako zbiornika treści duchowych i intelektualnych, których właściwym narzędziem poznania jest

[6] Ibidem, s. 26.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.

nie uwznioślenie lub zmysłowe przeżycie, emocja, lecz myślenie, czasem hermeneutyczna interpretacja, w granicach których poznawczo dostępny jest symbol. Do tego komponentu filozoficznego dodać należy jeszcze element religijny, który symbole metafizyki światła przekształca w treści religijne. Możemy się tu inspirować słowami Cyrila E. M. Joada, który pisał, że „dzieło sztuki nie jest wytworem: jest urzeczywistnionym wspomnieniem objawienia, […] objawieniem, które okazuje się niczym innym, jak tylko światłem platońskich idei”[9].

*

Metafizyka światła zaczyna się w Europie wraz z Platonem. Oczywiście można słusznie zakładać, że symbol światła istniał w kulturze greckiej wcześniej, jak również w cywilizacjach ją poprzedzających, jednak Platon jako pierwszy potraktował go filozoficznie, czyli nie tylko po niego sięgał, ale także z metaperspektywy odniósł się do tego, czym on jest: używał symbolu światła, mówił o tym, że jest on symbolem, i uczynił zeń ważny element swojej filozofii bytu i epistemologii. Nawet jeśli doszukalibyśmy się w tradycji filozoficznej lub religijnej innego, wcześniejszego podania na ten temat, dla kultury nie jest ważne, kto był pierwszy, lecz kto faktycznie oddziaływał[10]. Dlatego czasem mówi się, że wszystko jest dziś już tylko cytatem z Platona lub że wszyscy jesteśmy platonikami.

---

[9] C. E. M. Joad, *Matter, Life and Value*, London 1929, s. 305 [tłum. własne].

[10] Na temat symbolu światła w antycznej Grecji por. J. Verdenius, *Parmenidesa koncepcja światła*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2, s. 282; S. i A. Blandzi, *Dobro światła – światło Dobra. Znaczenie światła w gnozeologii antycznej i w myśli wschodniego chrześcijaństwa*, „Przegląd Filozoficzny” 2005, nr 2, s. 39; M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 137.

Dzięki książkom popularnonaukowym powszechnie znana jest metafora platońskiej jaskini. Można się zgodzić, że to ona wprowadziła do świadomości Europejczyków symbol światła jako znak obecności pierwiastka wyższego, jakiegoś nadrzędnego bytu, prawdy, idei i absolutu. W jaskini mamy dwa źródła światła. Dokładniej rzecz ujmując: ogień pali się w jaskini, a słońce świeci nad nią. Jego promienie nie docierają do jej wnętrza. Zasadniczo więc w metaforze jaskini mamy dwa źródła światła, a w samej jaskini – tylko jedno. Taki schemat rodzić może bardzo różne interpretacje. Wiele tłumaczy sam Platon, ale też liczne pytania pozostają bez odpowiedzi. Słońce to najwyższa idea Dobra-Piękna-Prawdy, ogień to zbiór zasad matematycznych i logicznych. Oba te źródła światła łączy to, że są obiektywne, niezmienne i wieczne, różni je natomiast relacja ze światem zmysłowym – wnętrzem jaskini. Uważamy, że następujące twierdzenie należy postawić bardzo kategorycznie (ponieważ będzie ono osłabiane w późniejszych wiekach nawet przez zasłużonych i wybitnych platoników): świat matematyki mówi coś o świecie zmysłowym i materialnym, świat idei Dobra nie mówi nic o świecie zmysłowym i materialnym (nie zachodzi żadna relacja substancjalna, na żadnym poziomie, między tym, co idealne, a tym, co materialne). Jest bardzo ważne, by zauważyć już teraz, jakie konsekwencje łączą się z takim założeniem: w sztuce (i innych przedmiotach zmysłowych) nie zachodzi partycypacja substancji boskiej (to zdanie ma już wydźwięk chrześcijański). Sztuka światła, gotycka, bizantyjska, nowoczesna, współczesna… może być znakiem obecności Boga, ale nie jest samą obecnością. W historii filozofii powstało wiele teorii, które sprzeciwiają się tej zasadzie. Tak naprawdę niemal cały platonizm do XVI wieku (kiedy do łask Kościoła wróciły pisma św. Tomasza z Akwinu) był inspirowany i reprezentowany przez nurty emanacjonizmu, później także bardzo wpływowe, szczególnie w obszarze sztuki.

Założenie braku partycypacji, braku substancjalnej obecności pierwiastka boskiego w materii jest – jak sądzimy[11] – uczciwe z platońskiego punktu widzenia, ale stawia nas przed realnym problemem filozofii sztuki: Jak połączyć te dwa światy? Z perspektywy neoplatońskiej, a nawet współczesnej zapytamy: Jak stworzyć sztukę ukazującą Prawdę? Jak unaocznić ideę lub jej substancję? Realnie i dosłownie rzecz ujmując, nie da się tego zrobić. Metoda jest inna. Jeśli filozof będący jednocześnie artystą zapragnie stworzyć dzieło przypominające ideę, będzie musiał wyjść na zewnątrz jaskini, by ową ideę zobaczyć, a następnie zejść z powrotem do jaskini i opracować dzieło sztuki. Własnymi rękami będzie się starał ukazać choćby cień tej doskonałości, którą oglądał. Wiele umieszczonych w dziele elementów będzie mu przypominało tę piękną chwilę, gdy zachwycał się widokiem Prawdy. Filozofia jest dziedziną, która łączy te światy. Ale w dziele sztuki faktycznie żadnej Prawdy nie umieści. Stanie się coś innego. Od czasów Platona wielu ludzi wyszło już na zewnątrz jaskini. Działali oni w kulturze, nauce i sztuce, tworząc cywilizację, prawo, religię, pismo i logikę, struktury myślenia. Ludzie ci pozostawili pisma i nauki, które zbudowały naszą tożsamość. Nawet jeśli nikt by nie widział idei Dobra, w Pięknie (w sztuce) rozpoznalibyśmy struktury myślenia i prawa, wartości, które nasza cywilizacja uznaje za obiektywne. W tym znaczeniu pisaliśmy wyżej, że metoda naszej pracy nad sztuką winna być „obiektywizująca" lub też obiektywna. Nie jest przypadkiem, że słowa Prawda, Piękno i Dobro znaczą dla nas to samo. Stąd bierze się też pewne zagrożenie, które tkwi w relatywizacji świata kultury i sztuki. Nie sądzimy, by tak rozumiany konserwatyzm sprzeciwiał się jakiejkolwiek idei wolności w sztuce,

[11] Por. P. Tendera, W. Rubiś, *Przedmioty świata materialnego na tle wybranych interpretacji Platońskiej metafory jaskini*, „Kwartalnik Filozoficzny" 2016, tom XLIV, z. 1, s. 29–51.

uważamy natomiast, że kulturowy relatywizm zagraża dziedzictwu, które ma przede wszystkim uzasadnienie w przyjętym przez nas systemie wartości i zasadach myślenia.

Do tego dziedzictwa należy na przykład wprowadzony właśnie przez Platona rozdział między światem intelektualnym i zmysłowym – jest on widoczny również współcześnie, na przykład w sztuce, także sztuce światła. Choćby miała ona wyraźny kontekst religijny, nie nazwiemy jej sztuką religijną (nie służy ona wszak liturgii ani ceremonii). Tak naprawdę poszukujemy sztuki, która wykracza znacznie poza swój cel estetyzacji życia codziennego i wkracza w przestrzeń symboli i *sacrum*, reprezentując wartości nadestetyczne (w rozumieniu Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego) i przez to nabierając kontekstu religijnego. Przede wszystkim jest to jednak sztuka filozoficzna.

Za Stróżewskim i jego artykułem *Claritas: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*[12] uznajemy pojęcie *claritas* za najważniejsze dla kształtowania się europejskiej tradycji metafizyki światła. W tradycji istnieją jeszcze inne słowa, takie jak *fulgor*, *resplendentia*, *splendor*, *color* itd., jednak pośród nich *claritas* najbliższe jest zarówno metafizyce, jak i tradycji platońskiej, ma nieznaczny związek z problematyką świata zmysłowego, niemal nie odnosi się do materii i posiada silny komponent duchowo-intelektualny, a ponadto najściślej kojarzone jest z absolutem/ideą. Ustaliliśmy we wcześniejszych publikacjach, że *claritas*:

> […] pochodzi i jest co do swej istoty identyczne z bytem absolutnie niepodzielnym, niepoznawalnym językowo i filozoficznie, ale dostępnym rozumowo na zasadzie bezpośredniego oglądu intelektualnego (najpewniej o charakterze mistycznym lub religijnym); byt ten jest źródłem zasad panujących w świecie materialnym, ale w świecie tym, co domniemywamy,

[12] W. Stróżewski, *Claritas: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka" 1961, r. 2, s. 125–146.

nie uczestniczy substancjalnie. Byt ten i światło *claritas* jaśniejące od niego istnieją w świecie myśli, czyli w świecie idei, który jest jedynym realnie istniejącym światem[13].

Pozwalamy sobie w tym miejscu na autocytat, ponieważ w całości tę tezę podtrzymujemy. Konsekwentnie śladów takiego właśnie światła *claritas* będziemy poszukiwać w sztuce współczesnej.

Wróćmy jednak do historii metafizyki światła. Poza metaforą jaskini Platon wniósł do niej pojęcie „światła oczu". Czytamy o tym nie tylko w dialogu *Państwo*, w którym filozof wiąże naturę światła słonecznego z widzeniem[14], ale także w *Timajosie*, gdzie wysławia się zdolność widzenia jako klucz do poznania natury świata[15], oraz w *Faidrosie*, gdzie zaś czytamy, że „ze wszystkich wrażeń, które ze pośrednictwem ciała dochodzą do nas, najwyższe jest widzenie, […] strumień piękna wchodzi w człowieka pięknego przez oczy, przez które przychodząc wchodzi zwykle do duszy"[16]. Później tematykę tę kontynuowali uczniowie Platona – na przykład Maksimus z Tyru pisał o pięknie wzroku duszy[17]. Warto też zajrzeć w tej sprawie do *Didaskalikos* Alkinousa, który uczył (jak sam zapewniał, zgodnie z oryginalnymi naukami Platona), że każda dusza ludzka ma swoją gwiazdę i że po godziwym życiu bogowie pozwalają jej na tę gwiazdę wrócić[18].

Jeśli zapragniemy podążać za Platonem, światło w sztuce powinniśmy oglądać jako pochodzące od najwyższego Dobra, Piękna i Prawdy. Powiedzieliśmy wprawdzie, że nie jest możliwe faktyczne

[13] P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2013, s. 48.

[14] Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, ks. VI, 507bc–508b.

[15] Idem, *Timajos*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1985, s. 59.

[16] Idem, *Faidros*, tłum. L. Regner, Warszawa 1993, s. 35–40.

[17] Por. D. Dembińska-Siury, *Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie*, „Studia Filozoficzne" 1980, nr 9 (178), s. 97.

[18] Por. Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. K. Pawłowski, Kraków 2008, s. 181.

odniesienie sfery idei do świata zjawiskowego, uczciwie pozostając przy stanowisku Platona, jednak pamiętajmy, że choć przedmioty zmysłowe nie posiadają światła substancjalnej obecności idei, to nasza dusza do tych przedmiotów przecież nie należy i potrafi (także dzięki pomocy piękna zmysłowego) sama zwrócić się w stronę idei.

> Musisz jakby zmrużyć powieki i zmienić wzrok i zbudzić inny, który wprawdzie każdy posiada, ale którego mało kto używa.
>
> Plotyn, *Enneady*[19]

Z punktu widzenia ontologii, w naszym przypadku ontologii dzieła sztuki, ogromnie ważna jest zmiana, jaką do estetyki (a tak naprawdę do ontologii właśnie!) wprowadza Plotyn. Jedną z jego głównych zasług w obszarze filozofii sztuki jest, jak powszechnie się uważa, opracowanie pojęcia piękna rozumianego jako jedność. Mówił on przecież, i powtarzają to za nim często historycy filozofii, że pięknem jest światło (!), złoto, dusza itd., czyli że wynika ono nie tylko z harmonii i porządku części składowych (kompozycji!), czyli właściwego skomponowania części dzieła, lecz także z elementu nieokreślonego, niepoliczalnego, z samej substancji rzeczy. Teza taka dla sztuki i estetyki okazała się oczywiście bardzo korzystna i rozwojowa. Nowa teoria ożywiła badania nad pięknem i otwarła horyzonty, które do tej pory ograniczone były przez metodę ilościową (matematyczną, liczbową, relacyjną). Wbrew pozorom takie pojęcie piękna wprowadza jednak w ontologii wielki zamęt i otwiera drogę do relatywizmu w rozumieniu istoty dzieła sztuki, pojmowaniu piękna (wraz z konsekwencjami w odniesieniu do pojęcia prawdy), a także w rozumieniu przeżycia estetycznego. Przede wszystkim teorię tę trudno przenieść

[19] Plotyn, *Enneady*, t. 1, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, s. 114.

na grunt sztuki, ponieważ (także w obszarze współczesnej sztuki światła) nie występują w niej przedmioty posiadające cechę absolutnej jedności. Takich przedmiotów w świecie zmysłowym jest niezwykle mało, a nawet z powodzeniem można bronić tezy, że nie ma ich wcale. Na przykład określenie złota jako pięknego odnosi się do substancji złota, a nie do konkretnej grudki tego kruszcu, która cechuje się przecież innymi jeszcze własnościami niż tylko jedność. Zaryzykujmy też inną tezę: Jeśli dusza człowieka jest piękna, to tak naprawdę chodzi tu wyłącznie o jej substancję. Nie jest piękna z założenia każda dusza indywidualna, lecz substancja, z której Bóg zbudował duszę!

Relatywizacja, o której pisaliśmy powyżej, dotyczy pojęcia piękna, które dramatycznie zmienia tu swoje znaczenie. Warto docenić wagę tej zmiany: z greckiego, matematycznego pojęcia przechodzi ono w jakościowe rozumienie zupełnie innej cechy przedmiotu. Sama relatywizacja zjawiska nie jest niczym złym, jednak jego pojmowanie jest częścią większej struktury rozumienia rzeczywistości. Historia pokazuje, że doprowadza ona do rozmycia się pojęć. Na przykład skoro piękno nie ma wyznaczników obiektywnych lub weryfikowalnych, to r ó w n i e ż j e g o p o j ę c i e p r z e s t a j e b y ć o b i e k t y w n e i w e r y f i k o w a l n e (!). Błędem jest więc nie tyle relatywizacja piękna, ile raczej nieuchronnie następująca po tym zmiana zakresu semantycznego pojęcia, które staje się bardziej nieostre (jakościowe, a nie ilościowe; uznaniowe[20], a nie weryfikowalne).

Piękno światła jest faktycznie jakością niepoliczalną, a ono samo jest czymś rzeczywiście pięknym, warto jednak zwrócić jeszcze uwagę na tło teoretyczne i filozoficzne, które stoi za zmianą przeprowadzoną przez Plotyna. Mianowicie, podążając za Stróżewskim,

[20] Ponieważ wymaga subiektywnej oceny o stopniu ujednolicenia substancji wartościowej w danej rzeczy.

powinniśmy zadać pytanie, czy koncepcja proponowana przez starożytnego filozofa jest „estetyką z góry", czy „estetyką z dołu". Pierwsza z nich jest teorią piękna, którą nakłada się na świat zmysłowy z różnym efektem (zwykle dobrym[21], ale jednak dla rzeczywistości jest to restrykcyjny system wartościowania). Polega ona na przedstawieniu teoretycznych wyznaczników tego, co określamy jako piękne, i systematycznym badaniu przedmiotów celem określenia ich wartości estetycznych. Choć zasada pryncypialna będzie tu filozoficzna, to sposób określenia piękna rzeczy może być zmysłowy i wrażeniowy, na przykład wtedy, gdy przyjmiemy, że piękna jest ta rzecz, która w największym stopniu zachwyca (mamy tu na myśli wzruszenie emocjonalne). Estetyka z dołu jest teorią wziętą wyłącznie z doświadczenia lub eksperymentu. Ludzie sami postanawiają, co jest dla nich piękne, a badaczowi pozostaje już tylko usystematyzowanie ich opinii i podanie „średniej". Zmiany trendów sprawiają, że raz dana rzecz jest piękna, a innym razem brzydka.

W przypadku Platona mamy do czynienia z estetyką z góry, jednak piękno jest tu rozumiane bardzo specyficznie – przede wszystkim jako piękno rzeczy niefizycznych, piękno myśli, uczynków, praw, idei itd. Jeśli więc przyjmiemy, że Plotyn zastosował estetykę z dołu (po prostu zauważył, że światło jest piękne, i wydał sąd na podstawie swojego doświadczenia), a pojęcie piękna u Platona rozpatrzymy jako element estetyki „z góry", to okaże się, że obydwie koncepcje wzajemnie się wykluczają i nie mają ze sobą żadnych punktów wspólnych. Szerzej na ten temat piszemy w osobnym rozdziale.

[21] Wszystkie ważne kierunki estetyczne rozwinięte w cywilizacji zachodniej do XX wieku są wynikiem oddziaływania estetyki z góry, u podstaw której legły założenia filozoficzne i teologiczne. Ponadto, estetykę z góry wprowadza się dość łatwo i naturalnie. Wytwory kultury w przeciwieństwie do faktów naukowych są bardzo podatne na interpretację i same powstały na mocy twórczej interpretacji świata.

Wracamy jednak do zagadnienia światła w filozofii Plotyna. Istotnym wkładem – właściwie jeszcze ważniejszym niż koncepcja piękna – jest tutaj teoria emanacji. To koncepcja, która dzięki Pseudo-Dionizemu Areopagicie połączyła ze sobą starożytny platonizm z chrześcijaństwem także w obszarze metafizyki światła. Emanacjonizm jest bardzo plastyczną teorią, za pomocą której można wytłumaczyć istnienie świata (akt stworzenia), strukturę bytową stworzeń i wiele zagadnień teologicznych, właściwie odwołując się tylko do natury światła. Dzięki teorii emanacyjnej udało się także na wiele wieków wprowadzić założenie o substancjalnej obecności piękna w przedmiotach zmysłowych (wbrew naukom Platona). Owa substancjalna obecność piękna jest realną obecnością pierwiastka boskiego oraz światła we wszystkich bytach. Zdaniem emanacjonistów światło to pochodzi od Jedni, która będąc przyczyną wszelkiego bycia, jest jednocześnie dla niego ostatecznym celem (zasada emanacji zakłada, że wszystko, co zostało z Jedni wypromieniowane, musi do niej u kresu dziejów powrócić)[22]. Byt, który ma w sobie wiele światła, pozostaje w stanie łaski i jest piękniejszy. Taką naukę potwierdził Proklos. To z jego traktatu pt. *Elementy teologii*[23] dowiadujemy się szczegółów na temat tego, jak miałoby wyglądać zstępowanie światła boskiego ku bytowi (tak zwany wylew) oraz tworzenie inteligencji (chrześcijaństwo nazwie je później aniołami), a następnie proces powrotu wszystkich stworzeń do Jedni, rozpoczynając od najniższych bytów, które zakończyły proces poszerzania się struktury świata i nie powielają już działania pierwszej przyczyny.

[22] Por. Ch. Térézis, K. Polychronopoulou, *The Sense of Beauty (κάλλος) in Proclus the Neoplatonist*, [za:] P. Quinn, *The Experience of Beauty in Plotinus and Aquinas: Some Similarities and Differences*, [w:] A. Alexandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002, s. 55–56.

[23] Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002.

Emanacjonizm przenosi metafizykę światła z czasów starożytnych do średniowiecza. Platon wskazał, co jest źródłem światła, jego uczniowie przyjęli te nauki jako dogmat, jednak – jak pokazuje historia – często wzbogacali nauki mistrza o bardzo istotne, odbiegające od jego intencji elementy. Ich działania zmierzały w dużym stopniu do tego, by znieść kategoryczną granicę, jaka postawiona została między światem zmysłowym i idealnym. W dużej mierze upraktycznili oni filozofię Platona. Starali się, by metafizyka i ontologia miały szersze zastosowanie w świecie zmysłowym. Ponieważ nie mamy możliwości porównania skutków tego upraktycznienia z jakąś inną historyczną drogą platonizmu, należy chyba cieszyć się, że owa ingerencja wpłynęła na rozkwit neoplatonizmu w okresie chrześcijańskim.

> Nie na próżno bowiem Bóg wszczepił duszy ludzkiej światło rozumu, a dodane światło wiary bynajmniej nie pomniejsza ani nie niszczy mocy ludzkiej inteligencji; wprost przeciwnie – raczej go udoskonala i zwiększając jego siły, czyni go zdolnym do pojmowania spraw wyższych [...] filozofia […] jest zdolna w jakiś sposób utorować i zabezpieczyć drogę do prawdziwej wiary i jak najstosowniej przysposobić umysły swoich wychowanków na przyjęcie Objawienia.
>
> Papież Leon XIII, *Aeterni Patris* (4 VIII 1879)[24]

W książce *Od filozofii światła do sztuki światła* przedstawiono inspirowany nauką Władysława Stróżewskiego podział na średniowieczną filozofię światła nurtu ontologicznego, aksjologicznego praz epistemologicznego[25]. Badania opierały się na spostrzeżeniu,

[24] Papież Leon XIII, *O znaczeniu filozofii*, część „Filozofia przygotowaniem Ewangelii", paragraf 4, [online] http://www.nonpossumus.pl/encykliki/Leon_XIII/aeterni_patris/ap.php [dostęp: 29.04.2017].

[25] Por. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, op. cit., s. 71–128.

że ogromny rozkwit metafizyki i filozofii światła należy jakoś usystematyzować i że można to zrobić, inspirując się Platońską triadą idei Piękna-Dobra-Prawdy. Prawda połączona została z nurtem epistemologicznym, Dobro z nurtem aksjologicznym, a Piękno – co inspirujące – z nurtem ontologicznym. Czy zatem to, co istnieje, jest Pięknem?

W tym miejscu skupimy się wyłącznie na przypomnieniu najważniejszego z nich, mianowicie nurtu ontologicznego. Uważamy go za najistotniejszy z kilku powodów. Po pierwsze, jest najbliższy tradycji źródłowego platonizmu, po drugie, jest najstarszy, po trzecie zaś, ma najwięcej wspólnego z metafizyką światła (czyli w najściślejszym sensie opisuje zagadnienia bytu jako światła), nie opiera się na metaforach ani poetyckich sformułowaniach, jak na przykład nurt aksjologiczny (*Wyznania* św. Augustyna), i nie dotyka go następujące systematycznie od XIII wieku osłabienie roli symbolu w sztuce (tak zwane odalegoryzowanie świata).

Claritas przeżywało swój rozkwit w średniowieczu. Pojęcie to ujmiemy tu jako „jakość postaciową, obejmującą sobą i «ujedniającą» całokształt estetycznie aktywnych elementów (jakości) przedmiotu (zwłaszcza dzieła sztuki), a równocześnie «promieniującą» na zewnątrz i olśniewającą”[26]. Do takiej definicji zaproponowanej przez Stróżewskiego można, jak uważamy, dołączyć kilka uwag.

Po pierwsze, definicja taka w dużym stopniu dotyczy estetyki, tymczasem z obranego punktu widzenia wartości estetyczne *claritas* są drugorzędne wobec istoty pojęcia. *Claritas* oznacza istnienie czegoś jako tworu Bożego – bycie jest *claritas*, dusza jest *claritas*, Bóg, tworząc, obdarza światłem pochodzącym od Niego samego. Podtrzymujemy tu rozumienie piękna ściśle platońskiego,

[26] W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL” IV (1961), nr 3 (15), s. 31.

nie będziemy więc raczej mówić o jego doświadczeniu estetycznym w nowoczesnym rozumieniu. Czy bowiem oglądanie idei Dobra, niewątpliwie pięknej, jest doświadczeniem estetycznym w baumgartenowskim rozumieniu? Jest to raczej doświadczenie konieczności, woli, źródła, celu i prawdy. Podobnie gdy poszukiwać będziemy współczesnej wysokiej sztuki światła, nie zawierzymy zmysłom, lecz odwołamy się do śladów konieczności (prawa), woli, źródła i celu. Dzieło musi nam przypomnieć to wszystko, o czym teraz piszemy, i dać odczuć ponadczasowy sens filozofii światła w uporządkowany, konieczny i rozumowy sposób.

Po drugie, *claritas* odnosi się do każdego bytu, a szczególnie do tego, który posiada duszę. Na temat duszy istniały w średniowieczu różne koncepcje, także w ramach samej doktryny chrześcijańskiej, jednak pozostając na gruncie oficjalnej teologii, mówimy, że duszę ma tylko człowiek, a więc przede wszystkim on posiada w sobie światło *claritas*. Jeśli przyjmiemy, jak większość średniowiecznych myślicieli, jakościową estetykę Plotyna, w której harmonię i porządek nazywa się imitacją piękna, to w konsekwencji powiemy też, że żadne dzieło sztuki nie może mieć w sobie piękna przewyższającego to piękno, które z natury posiada człowiek.

Ontologiczny nurt filozofii światła, który przyjęliśmy za najważniejszy, reprezentowany jest między innymi przez Pseudo-Dionizego Areopagitę, Jana Szkota Eriugenę, Mikołaja z Kuzy oraz Roberta Grosseteste. Przypomnimy tu dzieła dwóch z nich: Pseudo-Dionizego oraz Eriugeny. Ich myśli są ze sobą ściśle powiązane. Eriugena był wiernym (choć odległym) uczniem Pseudo-Dionizego, dlatego przedstawienie koncepcji ich obu pozwoli na wyraźne sformułowanie zasad tego nurtu. Wszystkich reprezentantów ontologicznej filozofii światła cechowała duża swoboda intelektualna, a w konsekwencji ich pisma często ocierały się o herezję na gruncie klasycznej teologii chrześcijańskiej. W pismach tych widzimy bardzo silne powiązanie z oryginalnymi

naukami Platona, co skutkuje stawianiem celów filozofii ponad zasadami wiary i naukami Kościoła. Kategoria prawdy była dla nich najważniejsza.

Po trzecie, osobnym zagadnieniem jest funkcjonowanie emanacjonizmu w ramach teologii chrześcijańskiej. Tradycja ta odrzuca panteizm, ale kiedy i w jakich okolicznościach ostatecznie odrzuciła emanacjonizm? Owocem filozofii emanacyjnej są na przykład średniowieczne rozbudowane koncepcje hierarchii bytów i określanie ich wzajemnych stosunków (kolejnych chórów anielskich oraz relacji między aniołami i ludźmi itd.). O chórach takich pisał św. Tomasz z Akwinu. Wyróżnić należy ponadto dwie cechy charakterystyczne tego nurtu, które częściowo kłócą się ze sobą: z jednej strony nurt ontologiczny filozofii światła jest optymistyczny (emanacjonizm zakłada zbawienie ludzi, a także wyraża wielką wiarę w rozum człowieka), z drugiej strony jako jedyny wyprodukował on w swym obrębie tendencję przeciwną, którą można metaforycznie nazwać „filozofią ciemności" (wiedza zastąpiona absolutną niewiedzą, mistyką, ciemnością itd.). Taka negatywna filozofia światła, reprezentowana przez symboliczne znaczenie ciemności, znajduje realizację w dziełach późnej sztuki bizantyjskiej i gotyckiej. Tak więc w nurcie ontologicznym rozwijano zarówno negatywną, jak i mistyczną teologię.

Idee i myśli splatają się z sobą w życiu Pseudo-Dionizego i Eriugeny, jest to jednak historia pogmatwana i niejasna. Nie wiemy, kim był Pseudo-Dionizy[27]. Być może Syryjczykiem. Według tradycji był pierwszym biskupem Paryża (stąd katedra jego imienia pod Paryżem), pierwszym ochrzczonym przez św. Pawła na greckim Areopagu (stąd Areopagita). Jego pisma pojawiły się znikąd w VI wieku, ujawnione przez Sewera, patriarchę Antiochii, w pracy

[27] Por. M. Manikowski, *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy – jego filozofia*, Kraków 2006.

Adversus apologiam Juliani, oficjalnie i publicznie zaś podczas synodu w Konstantynopolu w 543 roku. Przez następne wieki był on bardzo popularnym autorem i autorytetem teologicznym, mimo że o wątpliwościach związanych z jego istnieniem i pochodzeniem było wiadomo już w średniowieczu (sprawę tę podnosił na przykład Piotr Abelard). Renesans myśli Pseudo-Dionizego przypadł na IX wiek, kiedy tłumaczenia jego pism podjął się – zapewne szukając spokoju po wielu trudach i przygodach życia prywatnego i naukowego – wspomniany wyżej Jan Szkot Eriugena. Także o tym filozofie wiemy dziś bardzo niewiele.

> Pierwszym światłem czyniącym duszę myślącą jest byt idealny; drugim pierwszym światłem jest także byt, ale nie czysto idealny, lecz istniejący i żyjący: ów ukrywając swoją osobowość, pokazuje tylko swoją obiektywność: kto widzi drugie (które jest Słowem), chociaż przez zwierciadło i w tajemnicy, widzi Boga.
>
> Dekret Świętego Oficjum, Post Obitum (14 XII 1887)[28]

Dla Pseudo-Dionizego ważne było to, co istotne jest także dla nas – piękno nie ogranicza się do sfery zmysłowej, lecz przede wszystkim tkwi i funkcjonuje w sferze ducha i rozumu. Pseudo-Dionizy nazwie takie piękno *pankalon* – wszech-piękno albo *hyperkalon* – nad-piękno[29]. Tak jak Platon pisał, że *Hen* nie jest bytem, bowiem byt

[28] „Dekret Świętego Oficjum, Post Obitum z dnia 14 XII 1887", paragraf 289, punkt 749, [w:] *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. I. Bokwa, T. Gacia, S. Laskowski, H. Wojtowicz, Poznań 2007, [online:] http://jednoczmysie.pl/wp-content/uploads/2013/02/breviarium_-fidei.pdf [dostęp: 29.04.2017].

[29] Por. W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 20.

przewyższa[30], tak piękno u Pseudo-Dionizego, jako pochodzące od Boga, nie jest po prostu pięknem, lecz czymś jakościowo innym, wyższym. To piękno, którego poszukujemy dzisiaj w sztuce światła, nie ma być samym *pankalon*, ale ma posiadać silny komponent intelektualny, a nawet religijny. Sztuka nie oddaje więc piękna samego (tego boskiego ponad-piękna) w wyższym rozumieniu, ale wchodząc w relacje z dziełem sztuki, musimy zostać pociągnięci ku sferze symbolu, owo rozumowe „coś" musi nam uniemożliwić zatrzymanie się wyłącznie na estetycznym i zmysłowym odbiorze dzieła.

Doświadczenie dzieła sztuki, które odpowiadałoby tak rozumianemu platonizmowi, posiada trzy komponenty zbliżające nas do Tajemnicy Boga: oczyszczenie (*katharsis*), oświecenie (*photismos*) oraz zjednoczenie (*henosis*). Na mocy tych zasad, zdaniem Pseudo-Dionizego, działa sam Bóg (Jednia). Piękno jest jedną z teofanii, przedmiotów wyemanowanych z Jedni. Wraz z mądrością, dobrem, życiem, bytem porządkuje ono świat i dowodzi istnienia Boga. Przyglądając się historii platonizmu, możemy zauważyć, że przejście między Plotynem a Pseudo-Dionizym charakteryzuje się też przeobrażeniem bezosobowego absolutu czy idei w byt posiadający coraz więcej cech podmiotowych. Ta historia pokazuje, jak platońska idea Dobra staje się z upływem wieków chrześcijańskim Bogiem.

Nieco inne rozumienie sensu teofanii utrwalił w pismach Jan Szkot Eriugena. Proces, który się tutaj odbywa, posiada aspekt gnostyczny, czyli poznawczy: coś najpierw istnieje, a następnie zostaje przebóstwione, poznane przez Boga w procesie emanacji[31]. Eriugena podkreśla, że człowiek jest mikrokosmosem, jego wartość

[30] Por. Platon, *List VII*, [w:] idem, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987.

[31] Por. M. Manikowski, op. cit., s. 175; Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 3, tłum. A. Kijewska, Kęty 2011, s. 87. Odnosi się to także do słów Ewangelii: „Była światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka przychodzącego na świat" (idem, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000, s. 58).

zaś skupia się na jednostkowym bycie, który we wcześniejszych koncepcjach ginął w hierarchiach ogromnego świata (jak u Pseudo-Dionizego czy Proklosa). Tu wielkość stworzenia Bożego już nas nie przytłacza. Przypomniana zostaje rola rozumu i wolnej woli. Droga do Boga nie jest już tak długa i nieprzebyta – mieści się w granicach możliwości człowieka.

W sztuce poszukujemy pierwiastka filozoficznego, ponieważ inspirujemy się również naukami Pseudo-Dionizego. Pisał on, że wiedzy Boga nie sposób porównać do tej dostępnej człowiekowi, ponieważ Bóg zna wszystko poza materią i czasem, a to, co zostało rozdzielone, zna w jedności[32]. Bóg poznaje więc – tak jak klasyczny filozof – pojęcia i nimi się zajmuje. Intuicja taka jest bardzo bliska źródłowemu platonizmowi.

Dla sztuki ważne jest też to, że sam Bóg nie jest jednością, gdyż przewyższa ją w swoim sposobie istnienia. Jest On przyczyną jedności, którą dostrzec można w świecie. Owa jedność gwarantuje wspólną naturę wszystkich stworzeń – przedmiotów zarówno świata zmysłowego, jak i inteligibilnego – determinując sposób ich poznania, czyli metodę rozumową. To ważna nauka dla szukających drogi piękna do Boga.

*

Przedstawiliśmy powyżej inspiracje i najważniejszą ideę ontologii powiązanej z metafizyką światła. Jej oddziaływanie trwa do dzisiaj, jednak od czasów Jana Szkota Eriugeny wiele się zmieniło. Przede wszystkim nastąpiła swoista zmiana w łonie Kościoła, która polegała na zastąpieniu augustynizmu filozofią św. Tomasza

[32] Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] idem, *Pisma teologiczne. Imiona boskie. Teologia mistyczna. Listy*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2007, s. 126–127.

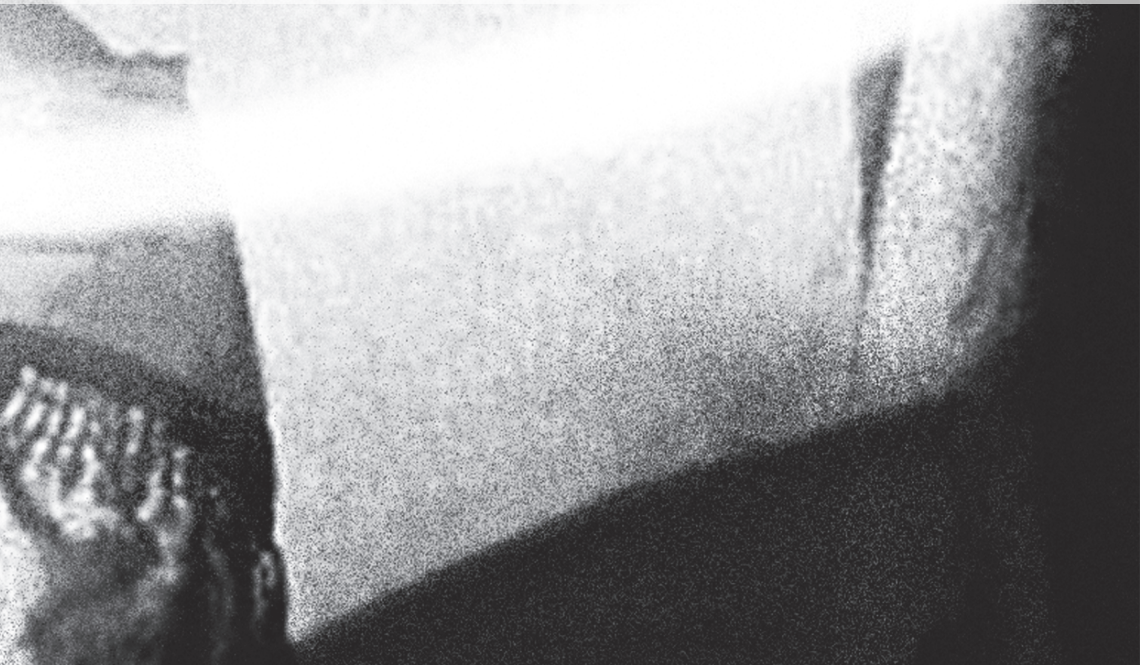
z Akwinu. Na piedestał trafiła więc scholastyka, która na wiele lat, począwszy od XVI wieku, zdominowała myślenie o człowieku, Bogu i świecie. Wraz z rozwijającą się nauką nastąpiło również oderwanie spraw wiary i religii od głównego nurtu poszukiwań badaczy, którzy teraz skupili się na świecie zmysłowym. Dla metafizyki światła szkodliwy był także naiwny realizm poznawczy, który w dzisiejszej nauce nie jest już popularny, ale jego odrzucenie nie przyczyniło się do powrotu metafizyki. Warto też zaznaczyć, że znakomici współcześni badacze inspirują się tradycją filozofii światła. Do takich osób należy na przykład Michał Heller[33].

[33] Por. W. Rubiś, *Big Bang i filozofia emanacyjna*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 39, s. 43–53.





I. Światło w sztuce nowoczesnej i wstęp do współczesności: uwagi o impresjonizmie. Medium i zjawisko odalegoryzowania świata w tradycji kulturowej



Zastanawiając się nad znaczeniem nurtów w malarstwie od XVI do XIX wieku, aby nie utonąć w morzu dzieł sztuki, warto trzymać się ustaleń metodologicznych i filozoficznych, które przyjęliśmy w pierwszej części tej książki. Trzeba pamiętać, że niejednokrotnie to, co razić może historyka sztuki, będzie uzasadnioną systematyzacją z perspektywy przedsięwzięcia filozoficznego i metafizycznego, bo o metafizyce światła konsekwentnie ma tu być mowa. Pytamy więc o to, co zmieniło się w sztuce i filozofii u progu nowoczesności, że metafizyka światła i symbol światła ustąpiły jako ważne obszary zainteresowania artystów. Nie znaczy to, że symbol światła w ogóle zniknął ze sztuki, w naszym przypadku przede wszystkim z malarstwa, ale raczej że odnajdywanie ważnych pod tym względem dzieł staje się przysłowiowym szukaniem igły w stogu siana. Problematyka zmiany widzenia świata między średniowieczem a czasami nowożytnymi nie wyczerpuje w żadnym razie teoretycznych rozważań i empirycznych badań: ogólna tendencja do odalegoryzowania świata, o której pisze John Gage[34], powołując się na wiersz Johna Keatsa *Lamia* (1819), posiada swój ważny filozoficzny *background* w myśli św. Tomasza z Akwinu oraz w odnowieniu typowo arystotelesowskiej fascynacji światem zjawiskowym. Jak wspomina Gage, niejednokrotnie publikowano również wyniki badań, w których sugerowano, że widzenie średniowiecznych

[34] J. Gage, *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 93.

odbiorców sztuki faktycznie różniło się od widzenia współczesnego czy w ogóle nowożytnego. Przykładem takich badań są katalogi artystycznych przedstawień tęczy – *notabene* ważnego symbolu religijnego, symbolu światła – które, jak się okazuje, na przełomie wieków różniły się diametralnie i zastanawiająco ilością i rodzajem kolorów, z których się składały. W XIX wieku malowano najczęściej tęcze czterobarwne, w średniowieczu zaś bardzo często dwubarwne[35].

Powyższa uwaga nie wystarczy, by postawić wniosek, że w średniowieczu na niebie rzeczywiście (z jakiegoś powodu) oglądało się dwubarwne tęcze, jednak kwestia ta nadal pozostaje nierozstrzygnięta – dlaczego dwubarwne?[36] Warto zauważyć, że zjawisko tęczy, setki razy uwieczniane przez malarzy czasów zarówno średniowiecznych, jak i nowożytnych, było jednym z wielu artystycznych wyrazów fascynacji fizykalnym zjawiskiem świetlnym (były też inne fenomeny, takie jak *halo* czy *parhelin*, tak zwane słońce pozorne/poboczne). W następujących poniżej rozważaniach nie zaprzeczamy symbolice tęczy, chcemy tylko na jej przykładzie omówić pewne zjawiska i zmiany o charakterze kulturowym i artystycznym.

Tęcza jest w Starym Testamencie znakiem nadziei i przymierza, które zawiera Bóg z Noem, jest też symbolem boskiej mocy, która ukaże się powtórnie podczas Sądu Ostatecznego (por. tryptyk *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga). Odniesienia do tęczy znajdziemy w Księdze Ezechiela (1,28), a także w Apokalipsie według

[35] Najstarszy znany wizerunek tego zjawiska, pochodzący z Syrii z VI wieku naszej ery, przedstawia Noego i jego trzech synów, którzy stoją pod tęczą i ze zdziwieniem obserwuję moment ukazania się Boga. Może się wydawać, że na ilustracji jest więcej barw niż dwie, warto jednak zauważyć, że nie są to różne barwy, lecz odcienie czerwieni i zieleni. Nie ma natomiast innych kolorów spektrum tęczy.

[36] Por. J. Gage, op. cit.

św. Jana (4,3). Zastrzeżenia, na które zwracamy uwagę, odnoszą się do dużej swobody w traktowaniu wielu przedstawień tęczy jako znaczących symbolicznie, czyli po prostu jako symboli. Najprościej uwagę tę można ująć następująco: to, że tęcza (jak wiele innych przedmiotów i obiektów) jest symbolem, nie oznacza, że każde przedstawienie tęczy jest symboliczne. I dalej, co na razie może się wydawać uwagą ogólną: zakładanie za historykami sztuki (skądinąd prawomocne), że sztuka na przykład XVII wieku jest symboliczna, nie oznacza, że my ten symbolizm widzimy w doświadczeniu estetycznym. Dlaczego jest to ważne? Ponieważ tylko poprzez widzenie symbolu możemy weryfikować nasze twierdzenia na temat faktycznej zawartości obrazu. Odnieśmy się do przykładu. W książce *Kolor i kultura*, badając symboliczne znaczenie barw, John Gage powołuje się na obraz Jacoba van Ruisdaela *Cmentarz żydowski* (lata siedemdziesiąte XVII wieku). Prezentujemy go na ryc. 2.

Gage wskazuje – słusznie zresztą – że w interpretacji motywu tęczy na tym obrazie ważny jest kontekst jej pokazania: ruiny zamku, płynąca woda, groby, nostalgiczny krajobraz i kolorystyka[37]. Zauważmy jednak, że spośród wielu pojęć, które można wykorzystać do opisu tego i wielu innych dzieł oraz znaczenia różnych rekwizytów czy obiektów umieszczonych w przestrzeni obrazu, Gage uparcie używa tylko słowa „symbol". Zapomina więc, że poza tym jednym i bardzo znaczącym pojęciem użyć możemy jeszcze takich terminów, jak metafora, przenośnia, alegoria, skojarzenie czy też po prostu – bardzo ważne i często faktycznie występujące w sztuce – poetyckie ujęcie. Autor *Koloru i kultury* równie swobodnie opisuje pracę Karla Friedricha Schinkla *Średniowieczne miasto nad rzeką* (1815)[38].

[37] Por. J. Gage, op. cit., s. 101.

[38] Por. ibidem, s. 113.

Gage pisze w kontekście tego obrazu, że wykorzystuje on typowo średniowieczną symbolikę tęczy, w której eksploruje się jej znaczenie odnoszące się do dążenia duszy do Boga. Argumentuje też, że „łuk jest zbyt wąski, a niebo zbyt ciemne, by stworzyć sugestię prawdziwych warunków atmosferycznych, w jakich tęczę można zaobserwować”[39]. A więc wprawdzie niepewnie, ale jednak sugeruje, że odrealnione przedstawienia są w większym stopniu symboliczne.

Zaryzykujmy następujące twierdzenie: obrazy te być może odnoszą się do symboliki światła, ale jej same nie posiadają (to znaczy, innymi słowy, odbiorca chętnie zgodzi się na interpretację potwierdzającą symboliczne znaczenie tęczy, jednak sam obraz tej symboliki nie urzeczywistnia). Pokazane obrazy są przykładami częstej i typowej dla romantyzmu nastrojowości. Są pejzażami, które eksplorują emocjonalne aspekty doświadczenia estetycznego i nie odnoszą się do kategorii rozumienia dzieła. Tęcza tylko wydaje się symbolem. Jest to przykład czegoś, co nazwać można „retoryką malarską”. To typowe poetyckie ujęcia przedmiotu lub motywu. Nie jest w nich widoczny symbol, ale występuje powszechny odruch romantycznego wzruszenia. Być może Gage sam przekazuje podobną uwagę, jednak nie formułuje wystarczająco wyraźnie takiego zarzutu. Używa przytoczonego wyżej sformułowania, wedle którego artysta korzysta z typowo średniowiecznej symboliki tęczy. Słowa te są znamienne, gdyż pokazują, że w obrazie znajduje się nie sam symbol, lecz powielenie przedstawienia (owa „retoryka malarska”): typowo średniowieczny schemat powtarzany jest w XIX wieku. Czy gwarantuje to ujęcie symbolu światła w obrazie lub czy temu sprzyja? Kwestia wydaje się dyskusyjna, a nawet wątpliwa.

[39] Ibidem.

Czego w takim razie wymagałby symbol? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Za symbolem stoi tradycja setek pokoleń, cechujących się niezerwaną nicią kulturowej wspólnoty. Ponadto, chociaż symbol ma bardzo wiele znaczeń (zaryzykować można twierdzenie, że jego głębia jest niewyczerpalna), istnieją ścisłe zasady jego interpretacji, a także błędne próby jego zrozumienia. Jest to swoista sprzeczność, która stoi za naturą symbolu. Załóżmy więc roboczo:

a) symbol powinien pojawiać się w kontekście religijnym lub ściśle filozoficznym (innymi słowy, sam pejzaż nie jest właściwym tematem eksploatowania symbolu);

b) wyżej wymieniony kontekst oznacza umieszczenie w przestrzeni obrazu innych znaczących przedmiotów lub obiektów, które służą wzajemnej weryfikacji i wzbogaceniu symbolicznego sensu (nie pozwalają, by interpretacja przebiegła w dowolną stronę, lecz nakładają na odbiorcę sztuki konieczność zbadania wzajemnych relacji między nimi);

c) symbol nie powinien być założony (!) ani wyprowadzany na drodze emocjonalnych poruszeń i afektów. Jest on przedmiotem myślnym (pojęciem, ideą), który powinien być ujęty w refleksji filozoficzno-teologicznej: widziany i wyinterpretowany z dzieła. Drogę takiej interpretacji potrafią przejść najlepsi hermeneuci, jak Ernst Gombrich, Jan Białostocki, Maria Poprzęcka i oczywiście John Gage;

d) interpretacja symbolu jest wielopoziomowa, dlatego w i d z e n i e t ę c z y n a o b r a z i e n i e o z n a c z a w i d z e n i a s y m b o l u t ę c z y na obrazie – nie zachodzi tu równoznaczność[40];

[40] Ciekawy komentarz na temat obrazów we współczesnej kulturze podaje A. Frutiger: „Obraz jest obiektem gotowym, wykluczającym wyobraźnię. Oparcie się na nim w komunikacji społecznej prowadzi niewątpliwie do zubożenia fantazji. Można także powiedzieć, że tego rodzaju pośrednictwo intelektualne powoduje pewną mistyfikację. W powszechnym bowiem mniemaniu we współczesnym świecie wszystko […] można zobaczyć jak na dłoni. A nie jest to prawda. Zalew «fotograficznego» przekazu u wielu ludzi wywołuje uczucie przesytu. Potok ilustracji odbierany codziennie przez

e) doświadczenie i widzenie symbolu nie odnosi się do piękna estetycznego samego przedstawienia, a jeśli mówi o pięknie symbolu, to powinno ono być widziane intelektem w platońskim znaczeniu tego sformułowania (piękno przedmiotów myślnych ma taką samą naturę, jak te przedmioty – myślną);

f) symbol ma pochodzenie ustalone przez konkretną kulturę i cywilizację. Do jego odczytania stosuje się wyłącznie pojęcia i kategorie przyjęte w systemie, z którego pochodzi. Dodawanie do interpretacji symbolu nowych znaczeń, wywodzących się spoza kultury, z której on sam pochodzi (na przykład dokładanie do interpretacji chrześcijańskiego *claritas* treści z kultury fenicjańskiej albo korzystanie z estetki multikulturowej), jest poważnym błędem metodologicznym i wynika z ignorancji. Jest swego rodzaju analfabetyzmem kulturowym, dziś zresztą bardzo powszechnym[41];

g) symbol tęczy, jak każdy inny symbol (światło, róża, krzyż, okrąg, heksagram itd.), nie jest przedstawieniem konkretnego przedmiotu, lecz ujęciem uniwersaliów. Najtrafniejsze byłoby ujęcie takiej tęczy, która byłaby jak najbardziej ogólna, uchwycenie jak najbardziej ogólnego krzyża i możliwie najbardziej ogólnej róży. Jest to oczywiście trudne do zrealizowania (wręcz niewykonalne), gdyż przedmioty zmysłowe nie mogą być pozbawione wszystkich cech indywidualnych. Zawsze coś je wyróżnia. W przypadku przedstawień możliwie ogólnych łatwiej jednak odczytać ogólność samego pojęcia i symbolu;

człowieka, czy to w druku, czy to w telewizji, i tak nie może zaspokoić jego ciekawości. Zdolność wyobraźni nie jest dzięki niemu większa, lecz tylko ulega schematyzacji, co czyni człowieka podatnym na socjotechniczne manipulacje" (A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Kraków 2010, s. 181).

[41] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zjawisko globalizacji kulturowej oraz bardzo propagowanej w ostatnim czasie multikulturowości. Symbol nie jest elementem, który dana osoba może przenosić, żyjąc w oderwaniu od swojej kultury. Spaja on społeczności i grupy wyznaniowe. Składa się nań praktyka prawna, religijna, edukacyjna, życia rodzinnego itd. Życzeniowa multikulturowość jest tu raczej ciągłym, bezbolesnym zacieraniem treści wyróżniających grupy społeczne. Błędnie identyfikuje się ją jako gwaranta kulturowego pacyfizmu, podczas gdy jest ona silnym narzędziem rozwijania kultury masowej i konsumpcyjnej.

h) symbole światła i inne odsyłające do rzeczy absolutnych pojawiają się częściej w przedstawieniach statycznych niż dynamicznych, ponieważ odnoszą się do rzeczy niezmiennych i stałych, a często również wiecznych (Bóg, idea, prawo…);

i) symbol czytamy podobnie jak tekst. Choć dostrzegamy go tak, jak kolory i kompozycję dzieła, to narzędziem jego rozumienia nie jest odczucie ani percepcja, lecz umiejętność „czytania";

j) ponieważ symbol jest wytworem kulturowym, a kultura ma swoje dzieje, zarówno dawne, jak i współczesne dzieła sztuki powinny znajdować potwierdzenie we wcześniejszym piśmiennictwie filozoficznym i w literaturze.

To tylko wstępna lista kwestii, które powinniśmy poruszyć celem ustalenia obecności treści symbolicznych w malarstwie i w sztuce w ogóle. Zbadanie dzieła sztuki pod kątem proponowanych sugestii z pewnością zbliży nas do odpowiedzi na pytanie o obecność symbolu w dziele, a ponadto pozwoli nam uświadomić sobie, czego naprawdę szukamy.

Wróćmy jeszcze raz do słów Gage'a. Wyżej użyliśmy być może dość zagadkowego sformułowania, mianowicie, że tęcza „wydaje się symbolem". Warto zastanowić się nad znaczeniem tego zdania, bowiem odnosi się ono w pewnej mierze do uwag Platona o świecie zmysłowym, w innej zaś do pojęcia pozoru (*Schein*) w rozumieniu Georga W. F. Hegla[42], a także wspomnianego sformułowania Gage'a na temat wykorzystania typowo średniowiecznej symboliki światła. Te ujęcia mówią zasadniczo o jednej kwestii – można odwoływać się do symbolu światła i jednocześnie go w danym dziele sztuki nie umieszczać. Przeanalizujmy to zagadnienie. Występuje tu swego rodzaju koło lub „pętla znaczeń kulturowych". Zapętlenie to polega na przekonaniu, zarówno artystów, jak i odbiorców, że światło samo w sobie jest zawsze w przedstawieniach artystycznych symbolicznie znaczące i że nie trzeba wkładać w dzieło wiele

[42] Por. A. Jochlik, *Czym dla Hegla jest pojęcie, pozorność i zjawisko?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica" 2012, nr 25, s. 81–99.

wysiłku, by obiekt odczytany został jako symbolizujący. Nadużywanie symbolu światła (podobnie jak innych symboli i środków wyrazu) kończy się obniżeniem jego oddziaływania, opatrzeniem się, zatarciem granic między tym, co znaczące, i tym, co nieznaczące, a także – i to bardzo ważne – nadmiernym eksploatowaniem treści symbolicznych, które muszą być wzmacniane, by oddziaływały na przywykłego do nich widza. Sytuację taką, choć nie wprost, porównać można do gotyku i następującego po nim gotyku płomiennego (*flamboyant*)[43], który nosi znamiona przerysowanego stylu. Ogólna zasada rozwoju sztuki (a jest to pewnego rodzaju dialektyka) mówi nam, że każda znacząca forma w sztuce, symbol oraz treść ulegają z biegiem czasu wytraceniu i muszą być zastępowane przez inne. Nie dzieje się to z dnia na dzień, lecz oczekując nadejścia „nowego", uczestniczymy w degenerowaniu się form mijającej epoki, co objawia się między innymi wybujałymi formami dekoracyjnymi. Z symbolem światła mogło być podobnie – stąd brała się nonszalancja w powielaniu jego zewnętrzności, niepoprzedzona refleksją nad faktyczną obecnością symbolu w dziele.

Bardzo istotny głos w tej sprawie zabrał w 1978 roku Adrian Frutiger, autor książki *Człowiek i jego znaki*[44]. Możemy się tu w pełni oprzeć na jego uwagach. Pisze on wpierw o alegorii, by jasno oddzielić ją od samego symbolu:

> Wyjaśnienie pojęcia alegorii włączyłem do naszego studium właśnie w tym miejscu tylko dlatego, że zbyt często myli się ją z symbolem. Alegoria jest przedstawieniem czysto przenośnym. Najczęściej jest personifikacją wyrażającą (zastępującą) pojęcie abstrakcyjne. Ilustruje jakąś wyjątkową sytuację, wybitne cechy zjawiska, czy też niezwykłe czyny. Najczęściej spotykane w zachodnim kręgu kulturowym postacie alegoryczne są wyposażone w tzw. atrybuty pochodzące z grecko-rzymskiej mitologii. Na przykład połączenie postaci historycznej albo mitycznej z naładowanym symbolicznymi

[43] Por. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, op. cit., s. 145 i n.
[44] Por. A. Frutiger, op. cit.

znaczeniami obiektem daje abstrakcyjne i właśnie alegoryczne znaczenie. Takim jest na przykład uskrzydlona postać kobieca jako obrazowe przedstawienie zwycięstwa i wolności albo alegoria obfitości i dostatku w postaci przepełnionego owocami rogu[45].

Dalej Frutiger odnosi się do samego symbolu i jego funkcji (poniższe uwagi przyjmujemy w naszej pracy za metodologicznie obowiązujące):

Symbol w obrazie jest treścią nie wypowiedzianą do końca, jest pośrednikiem między rozpoznawalnym światem realnym a mistycznym, niewidzialnym światem religii, filozofii czy magii. Dosięga zarówno świadomego rozumienia, jak i podświadomości. […] W przeciwieństwie do rozwijania rozmaitych walorów piękna symbolicznego obrazu znajdujemy też tendencję do upraszczania, w którym obrazowość zostaje dzięki redukcji formy sprowadzona do znaku. Przykładem może być obraz-symbol ukrzyżowanego Chrystusa, którego żaden z członków naszego kręgu kulturowego nie bierze za przypadkową ilustrację o dramatycznej treści, lecz widzi go jako obiekt adoracji, symbol wiary chrześcijańskiej. […] Wartość symboliczna nie jest więc zależna od perfekcji zewnętrznej formy przedmiotu, lecz od wewnętrznej gotowości obserwatora do przeniesienia swego przekonania i wiary na obiekt medytacji, czyli symbol. […] Mianem symbolu określa się dziś często niesłusznie wiele nowo narysowanych znaków (np. semiogramów), zwłaszcza gdy nie są podobne do znaków alfabetycznych czy numerycznych. Przypuszczalnie jednak byłoby trudno zmienić w przyszłości ten językowy nawyk[46].

W naszych rozważaniach wychodzimy zasadniczo od metafizyki światła, a więc przedmiotem, którego szukamy w dziełach sztuki, jest *claritas* – światło duchowe, znak substancjalnej obecności Boga. Miłośnicy współczesnej sztuki światła mogą być nieusatysfakcjonowani oglądaniem *claritas*, jego istota nie ujawnia się bowiem w fenomenalnym przedstawieniu światła fizykalnego,

[45] Ibidem, s. 182.

[46] Ibidem, s. 184–185.

zmysłowego, czy to elektrycznego, czy naturalnego, lecz na takich jego przedstawieniach, które niosą treści co najmniej bliskoznaczne z pojęciem *claritas*. Co ono znaczy? Powtórzmy: *claritas* definiujemy jako „jakość postaciową, obejmującą sobą i «ujedniającą» całokształt estetycznie aktywnych elementów (jakości) przedmiotu (zwłaszcza dzieła sztuki), a równocześnie «promieniującą» na zewnątrz i olśniewającą"[47]. Owo wyjaśnienie podajemy za Władysławem Stróżewskim, który choć do metafizyki odnosi się w swoich pismach i wykładach często, innej definicji – poza wyraźnie estetyczną – nie podał. Warto więc dodać, że pojęcie *claritas* ma sens przede wszystkim ontologiczny. *Claritas* jest widzeniem tego, że albo (1) w bycie/stworzeniu przejawił się jego Twórca, albo (2) oglądany byt jest w stanie swojej pełnej aktualizacji (zbliża się do swojej istoty). Pierwszy przypadek zachodzi w koncepcjach platońskich i augustyńskich, drugi – w arystotelesowskich i tomistycznych.

Problem, który przed nami stoi, dotyczy właściwie całej kultury. W obszarze twórczości artystycznej jest relatywnie niewiele dzieł, które bardzo dobrze lub w ogóle przenoszą „żywy" symbol. Większość markuje takie zabiegi (stosuje wspomnianą „retorykę malarską" i „zapętlenie znaczeń kulturowych"). Nie należy takiego sformułowania traktować jako odrzucenia ogólnej warstwy estetycznej i artystycznej dzieła sztuki. Obecność *claritas* ma tylko pośredni związek z tymi walorami i nie decyduje o doniosłości obrazu w rozumieniu artystycznym, kulturowym czy filozoficznym. Chodzi raczej o to, że istnieje sztuka, która pokazuje symbol światła wprost, a także taka, która mówi, że światło ma walor symboliczny, ale sama tego aspektu nie urzeczywistnia. Różnicę taką można odnieść do substancjalnej obecności (*metheksis*) oraz odwzorowania (*mimesis*) symbolu. Przeanalizujmy przykłady.

[47] W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, op. cit., s. 31.

Dziełami, które mają w sobie symbol światła i odnoszą się wprost do *claritas*, są portrety Rembrandta[48]. Mowa tu o często przytaczanej *Żydowskiej narzeczonej* oraz o *Autoportrecie* z 1669 roku.

Zacytujmy fragment z książki *Od filozofii światła do sztuki światła*:

> Symboliczne znaczenie światła zostało ujęte również na obrazie *Żydowska narzeczona*, na którym Rembrandtowi udało się stworzyć wrażenie intymnej relacji między dwojgiem ludźmi. Mężczyzna kładzie swoją dłoń pod piersią kobiety, ona – jakby odruchowo i nieśmiało – podnosi swoją, by zatrzymać rękę mężczyzny. Trudno wskazać źródło światła na obrazie, w przedstawieniu dominuje światło duchowe, którego źródłem jest para kochających się ludzi[49].

W komentarzu czytamy:

> Substancjalna obecność światła duchowego została ujęta również w autoportrecie Rembrandta z 1668 roku. Artysta przedstawił tu siebie jako uśmiechającego się starca. Wydaje się, że jaśniejący od postaci blask jest symbolem jakiegoś dobra lub prawdy o nim. Obraz jest niewyraźny, kontury postaci rozmywają się i są przez widza domniemywane, jednak światło jaśniejące z wnętrza postaci sprawia, że w autoportrecie dostrzegamy jednostkę spełnioną duchowo[50].

W słowach tych zawarte są dwie istotne dla nas uwagi. Po pierwsze, źródłem światła na obu obrazach jest sama postać ludzka – to powielenie lub zapożyczenie symboliki religijnej, która stosowana

[48] P. Tendera, W. Rubiś, *Artistic Thinking – Thinking of the Essence (the Self-portraits of Rembrandt van Rijn)*, „The Polish Journal of Aesthetics" 2014, Vol. 34, s. 101–120; P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, op. cit., s. 176 i n.

[49] Ibidem, s. 177.

[50] Ibidem; J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka" 2006, nr 11, s. 40; P. Tendera, *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny" 2010, nr 11, passim.

jest w przedstawieniach Chrystusa. Druga uwaga dotyczy ukazania światła w chwili szczęścia i spełnienia – zarówno miłość, jak i dobre, spełnione życie są źródłem satysfakcji i poczucia wewnętrznej harmonii. W tym rozumieniu światło na obrazach Rembrandta pokazuje zarówno jego aspekt platoński (odnosi się do Boga Stwórcy), jak i arystotelesowski (pokazuje realizację potencji ludzkiej, istotę człowieka w jego intelektualnym i uczuciowym życiu). Obrazy same przemawiają do tego, kto nie poprzestaje wyłącznie na warstwie zmysłowej dzieła, lecz z trudem przedziera się ku widocznej lub tylko przeczuwanej entelechii.

Dzieła, które chcemy zaliczyć do noszących znamiona metafizyki światła, to między innymi prace El Greco, na przykład *Św. Jan Ewangelista* namalowany w latach 1595–1604, liczne przestawienia św. Pawła przy pulpicie, a także obrazy Rembrandta i Jusepe'a de Ribery. Symbolika uwydatnia się w nich poprzez współgranie elementów świata kultury (świata ludzkiego) i odejście od przedstawień natury. Obrazy te wiążą więc symbol światła z ideami małżeństwa, człowieka (w postaci portretu), cywilizacji itd. Dzieła odnoszą się także do treści Ewangelii i Pisma Świętego, co sprawia, że kontekst symboliczny jest bardzo silnie podparty ich treściami literackimi.

Przyjrzyjmy się teraz wybranym przykładom dzieł sztuki, które odwzorowują symbol światła, odnoszą się do niego, lecz same go nie posiadają. Przypomnijmy tylko, że nie ma to związku z walorami artystycznymi i estetycznymi poszczególnych prac. Spójrzmy na *Czytającą list* (1657–1659) oraz *Mleczarkę* (1657–1658) Jana Vemeera. W przypadku pierwszego dzieła nie mamy dostępu do informacji o treści listu, pozostaje nam więc wczucie się w emocjonalny nastrój sceny. Możemy dowolnie tworzyć narracje, jednak żadna nie uzyska pierwszeństwa ani nie będzie nigdy częścią samego obrazu. Scena ulokowana jest wprawdzie we wnętrzu, ale nie mamy jednoznacznych symboli, które pozwoliłyby na przeprowadzenie interpretacji. To dzieło o ciekawej historii (kiedyś

przypisywane Rembrandtowi) jest późną pracą Vermeera, zdradzającą zainteresowanie szczególną kompozycją: ustawieniem postaci w kącie pomieszczenia z oknem z lewej strony. Popularna jest interpretacja, wedle której na obrazie widzimy młodą kobietę czytającą list miłosny – sugeruje to symbolika owoców ułożonych w misie oraz pierwotnie umieszczony na ścianie obraz kupidyna (później zamalowany przez artystę). Obraz przedstawia nie treści uniwersalne, ale indywidualną historię życia.

W przypadku drugiego obrazu Vermeera sytuacja wygląda podobnie. Mamy do czynienia z wnętrzem domu, uczestniczymy w atmosferze dobrobytu, sytości, ciepła. Widzimy też pewną liczbę rekwizytów – wątpliwości budzą chleb i dzbanek, które mogą przywoływać symbolikę Wieczerzy Pańskiej. Interpretacja taka jest jednak dość swobodna i w obrazie należałoby ją umocnić dodatkowymi motywami religijnymi. *Mleczarka*, jak chyba wszystkie obrazy Vermeera, jest niezwykle lubiana (to również potwierdza ich emocjonalny i nastrojowy charakter). Pisała o niej na przykład Wisława Szymborska:

> Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
> w namalowanej ciszy i skupieniu
> mleko z dzbanka do miski
> dzień po dniu przelewa,
> nie zasługuje Świat
> na koniec świata.
>
> W. Szymborska, *Vermeer*[51]

Vermeer poświęcał wiele uwagi światłu i bez wątpienia stanowi ono u niego jeden z dominujących walorów kompozycji. Można nawet powiedzieć, że obsesyjnie malował on pomieszczenia oświetlone z lewej strony oknem witrażowym lub matowym/przybrudzonym.

[51] W. Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

Odbiorcy sztuki, osoby oglądające jego prace, chętnie przystaną na tezę, że są to dzieła symboliczne. Inni, czasem znawcy i historycy sztuki, powiedzą z góry, że jest to sztuka symboliczna ze względu na lata powstania. My proponujemy przyjąć, że choć malarstwo Vermeera jest faktycznie piękne i zachwycające, to jednak światło ma tu inny charakter niż inspirowany pojęciem *claritas*. Artysta eksperymentuje namiętnie ze światłem naturalnym, ale bada empiryczną stronę świata. Pokazuje niewątpliwe piękno światła słonecznego, jego ciepłotę (dosłowną i barwową), domowe i rodzinne skojarzenia, ale chodzi mu o dobre odczucia zmysłowe kojarzone z mlekiem, jedzeniem, latem, ciszą czy zasobnością domu. Vermeer nie porusza metafizycznej strony światła (chyba że chodziłoby tu o metafizyczną stronę życia jako żywotności), a więc nie odnosi się do *claritas*. Jest raczej romantycznym i czułym dzieckiem swej epoki, po której nadejdzie „szalejący empiryzm"[52] wspominany przez Gage'a. Ów empiryzm dobitnie pokazują inne obrazy, uwidaczniające fascynację nauką i fizykalną naturą światła. Jednym z najczęściej przywoływanych dzieł jest *Eksperyment z ptakiem w pompie powietrznej* Josepha Wrighta of Derby.

Przytoczone przykłady pokazują, że metafizykę światła udaje się ochronić jeszcze w XVII wieku. Szukanie symboliki światła w sztuce jest skomplikowane, bowiem trudno nawet stwierdzić, czy towarzyszy ona z zasady malarstwu wielkich mistrzów. Vermeer należy do nich, a zakwalifikowany został przez nas do sztuki „poetyckiej", choć naprawdę najwyższej klasy. Metafizyka w tych wszystkich dziełach pojawia się jakby przypadkowo, w sposób nieoczekiwany i zaskakujący. Spośród morza pejzaży i martwych natur oraz prywatnych portretów wyławiamy więc te, które są dla nas znaczące. Nie należy się spodziewać, by miała kiedyś nastąpić epoka, w której metafizyka światła jakoś szczególnie zatryumfuje.

[52] Por. J. Gage, op. cit., s. 134.

Oczywiście trzeba pamiętać o bizantyjskich mozaikach oraz gotyckich witrażach, jednak te zachowane są przykładami wybitnymi, nielicznymi wobec ogromnej ilości przedmiotów sztuki, które zaginęły lub które skruszył ząb czasu.

Tą drogą filozoficzną dochodzimy do sztuki nowoczesnej. W jej ramach chcielibyśmy odnieść się do przykładów, które pokażą nam pewnego rodzaju zabieg interpretacyjny, pozwalający na odnowienie metafizyki światła i symbolu światła. Przyjrzyjmy się więc wybranym obrazom impresjonistycznym.

Przywołując te dzieła, chcemy pokazać, jak malarze XIX i XX wieku powracają do pierwotnego doświadczenia światła, o którym pisaliśmy w kontekście estetyki Plotyna. Dzieje się to na zasadzie przypomnienia pierwotnego i źródłowego zachwytu światłem zmysłowym, słonecznym, powrotu do samego doświadczenia zmysłowego. Pole malarskiej fantazji i inwencji porywa tu i ożywia refleksja na temat natury świata zmysłowego. Wydaje się, że pełnię takiego zachwytu znajdziemy w malarstwie Josepha M. W. Turnera, w sławnym *St. Giorgio Maggiore* czy w *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* z 1844 roku. Jest to zresztą jeden z powodów, dla których Turner uważany jest dzisiaj za prekursora impresjonizmu[53].

Pokazane obrazy skomponowane są niemal wyłącznie dzięki światłu, rysunek w nich prawie ginie, plamy barwne są rozmyte, jasne, płomieniste, a perspektywa ustawiona jest także dzięki plamom światła. W tych i wielu innych obrazach impresjonistów dostrzegamy tak duże skoncentrowanie na efektach świetlnych, że trudno sobie wręcz wyobrazić, by taka fala światła nie wymusiła na odbiorcy konotacji symbolicznych. Tak się jednak nie dzieje – gdy patrzymy na obrazy Józefa Pankiewicza czy Pierre'a-Auguste'a Renoira, w naszym umyśle nie zostają przywołane treści religijne

[53] Por. J. M. Parramón, *Światło i cień*, tłum. M. Mach, Łódź 2000, s. 16.

ani filozoficzne. Malarstwo impresjonistów jest oczyszczeniem fenomenu światła i piękna zmysłowego z tradycyjnych, ciążących im treści religijno-filozoficznych.

Kłopotliwą i niejednoznaczną historycznie sprawą jest wykorzystanie światła jako czynnika psychologicznego w ocenie sztuki ekspresyjnej i powiązanej z metafizyką światła. Warto zaznaczyć, że różne psychologiczne zabiegi (o kilku poniżej) stosowano od niepamiętnych czasów (używamy tu tego potocznego sformułowania, gdyż zabieg taki mógł być przez artystę stosowany nawet nieświadomie, trudno więc mówić o jego początkach). W aspekcie pozasymbolicznym poprzez światło można pokazać dramaturgię i dynamikę kompozycji. Taki zabieg widzimy na przykład w pracy Francisca Goi pt. *Egzekucja trzeciego maja*: przed więźniami postawiono lampę, a jeden z nich, ustanowiony centralnie, który właściwie porządkuje całą kompozycję, ubrany jest w czystą białą koszulę, która wyraźnie odbija niemal cały blask. W tym obrazie światło działa ekspresyjnie, ale nie odnosi się do metafizyki światła. Co ciekawe i warte refleksji – również dlatego, że jest to przedstawienie zbyt dynamiczne. Treści metafizyki światła i być może symbole lepiej urzeczywistniają się w przedstawieniach statycznych (dynamiczne są mocno emocjonalne).

Jeśli chodzi o psychologiczne działanie światła, warto skupić się na symbolicznym znaczeniu ulokowania jego źródła w obrazie. Kierunek światła jest związany z tematem przedstawienia. Wyróżniamy między innymi oświetlenie frontalne, frontalne boczne, boczne, półtylne i tylne, a także z dołu oraz z góry[54], a mając w pamięci malarstwo Rembrandta, dodamy do tego jeszcze źródło światła, którym jest portretowana rzecz lub osoba. Wątki metafizyki światła będziemy spotykać przede wszystkim w przedstawieniach ze światłem frontalnym (na przykład jaśniejące oblicze świętego

[54] Ibidem, s. 74 i n.

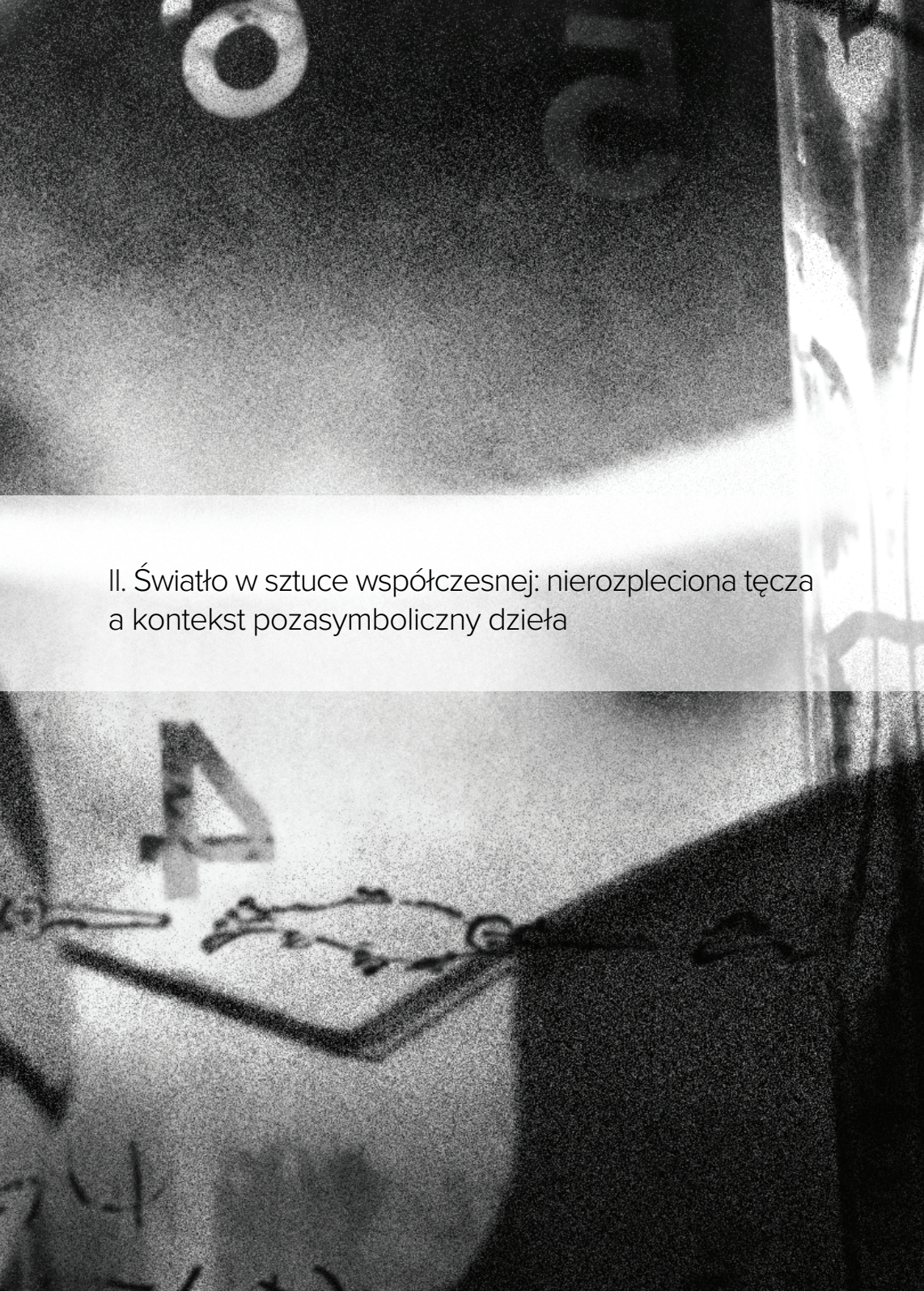
lub zwyczajnego człowieka), ponieważ kompozycja taka bardzo rozjaśnia i łagodzi rysy twarzy, a ponadto występuje w niej relatywnie mało plam cienia (artyści mówią czasem, że pragną malować „tylko światło”[55]). Takie wizerunki pasują na przykład do Matki Boskiej, wielu portretów kobiecych, przedstawień Chrystusa. Jeśli komponując obraz umiejscowimy źródło światła u góry, to pomijając przedstawienia natury (na przykład pejzaże ze słońcem), ale uwzględniając często niezidentyfikowane źródła światła w przestrzeniach zamkniętych, będziemy mieli do czynienia z jego metafizycznością i ponadnaturalnością – takie światło oświecać będzie świętych, narodziny Chrystusa (kołyska, żłóbek), rozmowę Chrystusa z Bogiem w Gaju Oliwnym itd. Przyjęło się, że światło górne „związane jest z przedstawieniem wieczności, śmierci i Boga”[56]. Wyraźnie widzimy tu, że umiejscowienie światła współgra z tematem, jednak nie mówi nam to jeszcze wiele o jego realnym wpływie na zachowanie treści metafizycznych w sztuce. Choć założyliśmy, że religia jest naturalną przestrzenią treści metafizycznych, a światło górne występuje bardzo często w obrazach religijnych, to związek między tymi dwoma faktami jest póki co domniemany, czy raczej: zakładamy, że istnieje, jednak może on mieć charakter wyłącznie przypadkowy, estetyczny i dla samej ontologii *claritas* nieznaczący. To przypomina nam, że ostatecznie w przypadku każdego obrazu sami musimy podjąć próbę odczytania symbolu.

---

[55] Por. ibidem, s. 76.

[56] Ibidem, s. 80.





II. Światło w sztuce współczesnej: nierozpleciona tęcza a kontekst pozasymboliczny dzieła

Fascynacja niezbadaną i niezrozumianą naturą światła przypisywana jest przede wszystkim filozofom i artystom starożytnym i średniowiecznym. Bez wątpienia należy się zgodzić, że fenomen światła, który wykorzystywany był jako symbol począwszy od zamierzchłych czasów[57], a w epoce filozoficznej chociażby przez Parmenidesa i Platona, stał się szczególnie intensywnie eksploatowanym przedmiotem analizy artystycznej, naukowej i filozoficznej.

Pod pojęciem metafizyki światła rozumiemy nurt filozoficzny, w który włączamy Platona, Plotyna, Pseudo-Dionizego, Jana Szkota Eriugenę czy Giovanniego Pico della Mirandolę (to nurt ezoteryczny, mocno poetycki, inspirowany metafizyką Platona), poetów, na przykład Dantego Alighieri, a także artystów. Metafizyka światła znalazła silne odzwierciedlenie w bizantyjskich mozaikach, gotyckich witrażach oraz renesansowym malarstwie. Do końca renesansu wyznaczamy (roboczo, na potrzeby naszych rozważań) okres intensywnego rozwoju filozofii światła, którego nie należy jednak utożsamiać z rozwojem sztuki światła w ogóle.

Następujący wkrótce po renesansie okres pozytywizmu naukowego miał nie tylko rozwiązać zagadkę fenomenu światła,

[57] „Kult słońca – pomijając głębsze rozważania – wolno uważać za najbardziej rozpowszechniony i może najwcześniejszy zaczątek kultu w ogóle. Fakt, że kształt koła czy tarczy przyjmuje w podświadomości pierwszoplanowe miejsce jako archetyp, należy przypisać kształtowi słońca, które jest źródłem życia" (A. Frutiger, op. cit., s. 38 i 224).

ale również sporządzić gotowy, wyczerpujący obraz świata zjawiskowego i materialnego. „Rozplatanie tęczy", o którym pisał John Gage w książce *Kolor i kultura*, rozpoczęło się bardzo wcześnie. Przywołajmy fragment wiersza Johna Keatsa:

Czy czarów wszelkich nie rozproszy
Zimnej filozofii dotyk?
Na niebie była raz tęcza niesłychana:
Znamy jej wątek i fakturę, dane
W nudnym rzeczy pospolitych katalogu.
Filozofia przytnie skrzydła Aniołowi,
Tajemnice regułą pokona i linią
Z duchów powietrze, z karzełków opróżni kopalnię –
I tęczę rozplecie.

J. Keats, *Lamia*[58]

Gage cytuje wiersz pochodzący z 1819 roku, jednak tak nazwane „rozplatanie tęczy" zaczęło się znacznie wcześniej. Badania nad rozszczepieniem, odbiciem i załamaniem promieni światła, które miały prowadzić do poznania i opisania jego natury, rozpoczęli filozofowie arabscy. Wyniki ich badań, jak wiemy, zaadaptowali uczeni europejscy (Robert Grosseteste, Albert Wielki itd.).

Dodajmy jeszcze, że w średniowieczu istniały pojęcia z zakresu metafizyki światła, które odnosiły się wprost do cech zmysłowych przedmiotów i łączyły się z pięknem, jednak terminów tych (jak na przykład *lumen*) nie można w sposób prosty przenieść na grunt filozofii sztuki ani budować z nich średniowiecznych koncepcji estetycznych. Wszystkie one stanowią konsekwencje rozstrzygnięć ontologicznych i teologicznych, a więc określają estetyczne własności zmysłowe jako pochodne wobec *claritas*, czyli piękna formy wewnętrznej, które nie jest przedmiotem dociekań estetyki.

[58] J. Keats, *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997.

Niemal żadna z tych koncepcji (może poza myślą Witelona) nie stanowi samodzielnej filozofii sztuki.

Trzeba ponadto zauważyć, że nie tylko nauka i jej przekonanie o posiadaniu narzędzi poznawania i badania świata wpłynęły na „rozplatanie tęczy". Paradoksalnie rozwój filozofii sztuki również przyczynił się do powolnego zaniku metafizyki światła. Zauważmy, w jak zasadniczym stopniu mnożenie kolejnych wartości estetycznych (jak wdzięk, powab, czar, urok, harmonia, blask o zmienionym znaczeniu w stosunku do *claritas*) przeciwstawiało się absolutnej jedności światła, którą postulował Plotyn. Te i inne przemiany sprawiły, że nauka w końcu wytłumaczyła, czym jest światło. Dlaczego jednak nie rozwiązała jego zagadki?

W XX wieku Albert Einstein pisał, że spędził całe życie, próbując dowiedzieć się, czym jest światło, jednak jego tajemnicy nie zgłębił. Fascynacja światłem nie minęła również wśród poetów i artystów. Zacytujmy fragment *Pieśni* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, do którego nawiązuje Władysław Stróżewski, rozważając zagadnienie piękna w ujęciu platońskim. Podajemy wybrane fragmenty:

Gdy próg domu przestępujesz,
To tak jakby noc sierpniowa
zaszumiała wśród listowia,
a ty przodem postępujesz.

A za tobą cienie ptasie,
szczygieł, gil i inne ptaki.
Świecisz światłem wielorakim
od sierpniowej nocy jaśniej.

Bo ty jesteś ornamentem
na gmachu nocy, jej księżycem
Przesypujesz światła w ręku
z namaszczeniem jak pszenicę.

[.....]

Twe oczy jak piękne świece,
a w sercu źródło promienia.
Więc ja chciałbym twoje serce
ocalić od zapomnienia.

[.....]
Stoimy przy życiu, żono,
jako tkacze przy swych krosnach.

Z dnia na dzień tkaninę tkamy
wzorzystą dla pokolenia.
Chciałbym i blask naszej lampy
ocalić od zapomnienia.

[.....]

Cóż, kocham światło. Promieniem,
jak umiem, wiersze obdzielam.
O gdybym mógł, obym zmienił
cały świat w jeden kandelabr.

K. I. Gałczyński, *Pieśń*[59]

Korzystając z przypadającej w 2011 roku setnej rocznicy odkrycia neonu, którą celebrował „The Observer", wydając poświęcony temu tematowi specjalny numer, można pokusić się o rzut okiem wstecz, by przedstawić najbardziej znaczące i interesujące przemiany, jakie zaszły w obrębie sztuki światła w ostatnim stuleciu. Już pierwsze spojrzenie w przeszłość wyraźnie wskazuje na to, że owa przemiana zaszła przede wszystkim w obszarze technologicznym. Choć zjawiska elektrostatyki znane były już w starożytnej

[59] K. I. Gałczyński, *Pieśń*, [online] http://www.kigalczynski.pl/wiersze/piesni.html?p=_wi [dostęp: 24.05.2017].

Grecji (na przykład właściwości bursztynu), to przyspieszony rozwój elektryczności nastąpił dopiero w XIX wieku. Kwestia daty powstania sztuki światła jest dyskusyjna. Proponujemy przyjąć, że sztuka ta w nowoczesnym rozumieniu[60] powstała w latach dwudziestych XX wieku. Dzieła, które poparłyby tę datę, niewiele mają dziś wspólnego z *Light Art*. Przywołajmy na przykład Zdenka Pešánka i pracę *První spektrofon – druá fáze* (1926)[61], którą stanowi rzeźba-obiekt przedstawiająca fortepian ze świecącymi klawiszami. Pierwsze prace z zakresu sztuki światła wykonywał też w latach trzydziestych XX wieku László Moholy-Nagy. W późniejszej historii tego nurtu odnotowano wielu interesujących artystów z całego świata.

W odniesieniu do pojęcia „końca sztuki" chcemy wskazać, iż wyczerpanie kontekstu filozoficznego i religijnego światła nie wpłynęło negatywnie na stopień jego eksploatacji artystycznej ani nie zawęziło *spectrum* jego doświadczenia estetycznego, które uległo przy tym znaczącej redefinicji (mamy na myśli przede wszystkim zniesienie zasady samo-zrozumiałości sztuki, która łączyła kontekst artystyczno-estetyczny z politycznym, religijnym i filozoficznym).

---

[60] Prezentowany tu punkt widzenia stanowi odejście od głównego nurtu filozoficznego książki, ponieważ wprowadza tak zwane nowoczesne rozumienie sztuki światła. Pod tym pojęciem rozumie się *Light Art* – nurt, który nie występował w sztuce dawnej, choć miała ona walory sztuki światła. Dzisiejsza sztuka *Light Art* powstała na bazie estetycznej i symbolicznej sztuki dawnej. Istnieje więc sztuka światła w sensie *Light Art*, gdy mówimy tylko o sztuce nowoczesnej i współczesnej, a także dawna sztuka światła inspirowana pojęciem *claritas*. W niniejszej pracy przeważa to drugie znaczenie – sztukę światła traktujemy szeroko, choć pamiętamy także, by pojęcia *Light Art* nie stosować do sztuki dawnej.

[61] W sieci znajdziemy nazwę *Spectrophone*: por. https://monoskop.org/Zden%C4%9Bk_Pe%C5%A1%C3%A1nek [dostęp: 14.09.2016]; por. *Zdeněk Pešánek. 1896–1965*, red. J. Zemánek, Prague 1999, s. 44–63.

Światło, jakim posługuje się współczesna sztuka światła, jest oczywiście inne. To światło fizykalne. Istnieje wszakże wiele przykładów pokazujących, że u progu XXI wieku artyści sięgają nadal do wątków starożytnej i średniowiecznej metafizyki światła. Długa historia tego zagadnienia pokazuje także, jak rozchodzą się ścieżki nauki i filozofii. Dziś w znakomitej większości przypadków mamy do czynienia za sztuką światła bazującą na spektakularnym efekcie zmysłowym/wizualnym i odpowiednim pięknie, inspirowanym pojęciem postępu. Do prac i artystów, których warto tu wymienić, należą Dan Flavin i jego instalacja w Wissenschaftspark Rheinelbe, Makoto Tojiki i praca *The Man with No Shadow* (LED, 2009), Eric Franklin i jego *Embodiment*, surrealistyczna instalacja *Field of Light* autorstwa Bruce'a Munro (2011), Mark Lottor i świetlna ruchoma rzeźba *Big Round Cubatron* (2007), a także Yayoi Kusama i wypełniony lustrami oraz światłami „pokój nieskończoności" (praca zatytułowana *Aftermath of Obliteration of Eternity*). Lista ta obejmuje zaledwie niewielką część najważniejszych artystów i realizacji spod znaku sztuki światła, ale może dać początek szerszym poszukiwaniom, choćby w internecie.

Z przedstawionej wyżej sytuacji rozejścia się dróg *claritas* i światła elektrycznego wyłoniły się nowe perspektywy dla sztuki światła. Uważamy, że światło odłączone od symboliki religijnej zyskało wielki i ograniczony wyłącznie świadomością twórcy potencjał artystyczny, szczególnie w przypadku kontrastowych i niejednoznacznych zestawień ze swoim dawnym, sakralnym znaczeniem. Skoro jednak powiedzieliśmy, że w obszarze twórczości artystycznej drogi metafizyki i fizyki rozeszły się, zrelacjonujmy w kilku zdaniach historię „fizykalnej" sztuki światła.

Jak powiedzieliśmy, rozwój nauk przyrodniczych zbiegł się w historii z zamknięciem tradycyjnego symbolu światła w sferze *sacrum*. W odpowiedzi na to kulturowe zjawisko – odseparowanie *claritas* od światła naturalnego – światło elektryczne potraktowane

zostało jako przedmiot innej, przeciwnej natury. Jego epistemologia skupiała się pod hasłem badania naukowego (w rozumieniu *research*) w przeciwieństwie do medytacji (*meditation*, *knowledge*), a polityka i socjologia skoncentrowały się na hasłach oświecenia (*Enlightenment*) w przeciwieństwie do nawrócenia i jednoczenia (jak to było w przypadku emanacji). Również w tym oświeceniowym oraz modernistycznym ujęciu światło pozbawione zostało źródła ontologicznego (w znaczeniu filozoficznym, czyli bytu) i stało się procesem, aktem, działaniem, zyskując przy tym naturę czasową i przestrzenną. Oświecenie było epoką, w której człowiek rozpoznał prawdziwe, ale jednocześnie zmienne i dynamiczne procesy zachodzące w przyrodzie i kształtujące relacje między techniką, nauką i społeczeństwem (*claritas* niczego nie mówi o takich zmiennych przedmiotach poznania). Oświecenie było epoką penetracji światłem i w tym aspekcie miało wiele wspólnego z lucyferycznym niesieniem światła. To *siècle des lumières* w industrialnym, nowoczesnym, miejskim i modernistycznym świecie. Światło Lucyfera, jak ogień Prometeusza, daje człowiekowi wolność działania. Jest ono światłem wyłącznie ludzkim, dlatego epoka ta była też antropocentryczna: nie tolerowała innego światła prócz fizycznego, „ludzkiego", elektrycznego, którego źródło i natura były wielce odmienne od *claritas*. Taki nastrój znajdziemy w dziele Raoula Dufy'ego *La Fée Electricité* (1937) – optymistycznym, barwnym obrazie, o monumentalnych rozmiarach, w którym z rozmachem pokazane zostały dobrodziejstwa czerpane przez ludzkość z rozwoju elektryczności. Praca odnosi się do etosu poznania i ujarzmienia natury i nie ukazuje żadnego powiązania światła ze sferą metafizyczną (artysta posługuje się tylko alegoriami).

Nowoczesny człowiek odkrywał prawdę o sobie dzięki światłu fizykalnemu, a ponadto widział świat, który z jego perspektywy wydawał się zrozumiały, wyjaśniony i prosty. Tę optymistyczną postawę i wielkie oczekiwania wobec postulatów modernistycznych

rozwieje historia, która pokaże inne oblicze cywilizacji (wystarczy wspomnieć tragedie pierwszej i drugiej wojny światowej). Dzięki niej zrozumieliśmy, że każde słońce kiedyś zachodzi. W jej obrębie ujawniona zostanie natura rzeczy[62]. Jak komentuje Peter Sloterdijk: „Szare światło po-historycznej utraty całej perspektywy roztoczyło się nad życiem w społeczeństwach konsumenckich i pracowniczych. Ta epoka nie używa już masywnych symboli słonecznych, aby wyrazić swoją świadomość światła. Zamiast tego organizuje dyskretne sztuczne źródło światła, takie jak reflektory punktowe lub iluminacje"[63].

Z punktu widzenia teorii „końca sztuki" można uznać, że doszukiwanie się w kontakcie z dziełem innego doświadczenia niż czysto estetyczne (tj. religijnego, poznawczego itd.) lub symboliki jest pozostałością po renesansie, który do dnia dzisiejszego uważa się często za ukoronowanie całej historii sztuki rozumianej jako linearny rozwój mimetyzmu. Teorię taką potwierdza również Georg W. F. Hegel, ceniąc sztukę chrześcijańską, szczególnie renesansową, za silne związki z treściami religijnymi i filozoficznymi. Zapewne sztuka tego okresu jest też uważana za doskonałą przez większość współczesnych niewykształconych odbiorców. Zresztą dzieje się tak w dużej mierze na wyrost. „Samo-zrozumiałość" sztuki nie polega przecież na umiejętności zidentyfikowania elementów obrazu mimetycznego na podstawie obiektów świata zmysłowego, lecz między innymi na bezbłędnym i pełnym odczytaniu i przeżyciu jego sensu dzięki przynależności do tej samej co artysta „gminy" (tj. kręgu kulturowego – pojęcie Hegla). Ta płaszczyzna obcowania ze sztuką dawną jest już dzisiaj w dużej mierze

[62] Por. P. Weibel, G. Jansen, *Light Art from Artificial Light*, Hatje Cantz Publishers, Bilingual Edition 2006, s. 53.

[63] P. Sloterdijk, *The Open Clearing and Illumination. Remarks on Metaphysics. Mysticism and the Politics of Light*, [w:] P. Weibel, G. Jansen, op. cit., s. 53 [tłum. własne].

niedostępna. Twierdzenie Hegla niesie znaczące konsekwencje dla rozumienia natury sztuki dzisiaj. Przyzwyczajenie do poszukiwania sensu, który miałby się znajdować poza samym artefaktem (na przykład wartości, transcendentalia, idee), uniemożliwia swobodne, czysto estetyczne uczestnictwo w sztuce współczesnej, ona natomiast często tego wymaga.

Na podstawie powyższych rozważań można uzupełnić nowoczesną definicję sztuki światła. Nazwiemy nią ten owoc pracy artystycznej, którego materią jest światło. Krótko mówiąc, światło staje się materią sztuki. Z tej nowoczesnej definicji wyłącza się więc malarstwo mimetyczne, poezję i muzykę (niezależnie od tego, co przedstawiają), włącza się natomiast instalacje i performance, a także film i fotografię. Definicja nie przesądza w żaden sposób o znaczeniu filozoficznym czy sensie lub symbolice światła w danym przedmiocie sztuki. Mówi tylko tyle, że istotą danego dzieła jest ujęte w nim światło w rozumieniu dosłownym, a nie *claritas* – fenomen w znaczeniu literalnym, nie zaś jego przedstawienie bądź symboliczne znaczenie. Ten nowoczesny sposób ujęcia światła przeciwstawia się tradycyjnemu, w którym pełniło ono odmienną funkcję i łączyło się ściśle z (1) metafizyką lub filozofią światła, (2) symboliką (współczesne instalacje nie muszą niczego symbolizować, choć czasem tak się dzieje), (3) mimetyzmem (dawna sztuka światła musiała operować zasadami mimetyzmu choćby na poziomie kanonu, na przykład bizantyjskiego).

Chronologiczna prezentacja kilku prac począwszy od lat dwudziestych XX wieku pokazuje szybki rozwój sztuki światła i potwierdza ciekawą tezę László Moholy-Nagy'ego, który w 1927 roku napisał, że ten wiek należy do światła. Światło jest jednym z niewielu elementów (jeśli nie jedynym), które zachowane zostały jako znaczące, sensowne (sensotwórcze), atrakcyjne i tajemnicze dla artystów i odbiorców sztuki współczesnej. „Koniec sztuki" spowodował, że utraciło ono jednoznaczną, czytelną symbolikę,

którą jednak widz jest w stanie – jeśli zachce – sam „nadbudować" na przedmiocie. Zabieg taki ociera się o relatywizację. Metafizyka światła, ta obiektywna, była dziedziną fascynującą, żywą, inspirującą. Była filozofią w pełnym znaczeniu tego słowa, czyli ontologią. Znajomość tych zapomnianych już dzisiaj teorii w znaczącej mierze wpływa na jakość doświadczenia estetycznego sztuki światła. Nierozpleciona tęcza jest znakiem, że za światłem wciąż kryje się zagadka i wielkie pytanie, którego być może jeszcze nikt nie zadał. Rozstrzygnięcia nauki nie odczarowały świata. Pozostał w nim element jasny, subtelny i tajemniczy, który symbolizuje jedność. W człowieku zaś pozostało budowane przez stulecia przekonanie, że światło jest znakiem piękna, prawdy, jedności i doskonałości i że jest elementem mu bliskim, rozpoznawanym jako podobne przez podobne. W naszej książce przykładem tej wielkiej uniwersalności, wykraczającej porozumieniem poza sztuki wizualne i literaturę, jest plakat autorstwa Waldemara Świerzego przedstawiający grającego Milesa Davisa (ryc. 25).



Ryc. 1. J. A. Koch, *Krajobraz z Noem* (1803),
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem



Ryc. 2. J. van Ruisdael, *Cmentarz żydowski* (ok. 1657),
Detroit Institute of Arts



Ryc. 3. K. F. Schinkel, *Średniowieczne miasto nad rzeką* (1815),
Alte Nationalgalerie, Berlin



Ryc. 4. Rembrandt van Rijn, *Żydowska narzeczona* (1662),
Rijksmuseum, Amsterdam



Ryc. 5. Rembrandt van Rijn, *Autoportret* (1669),
Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia



Ryc. 6. J. Vermeer, *Czytająca list* (1657–1659),
Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno



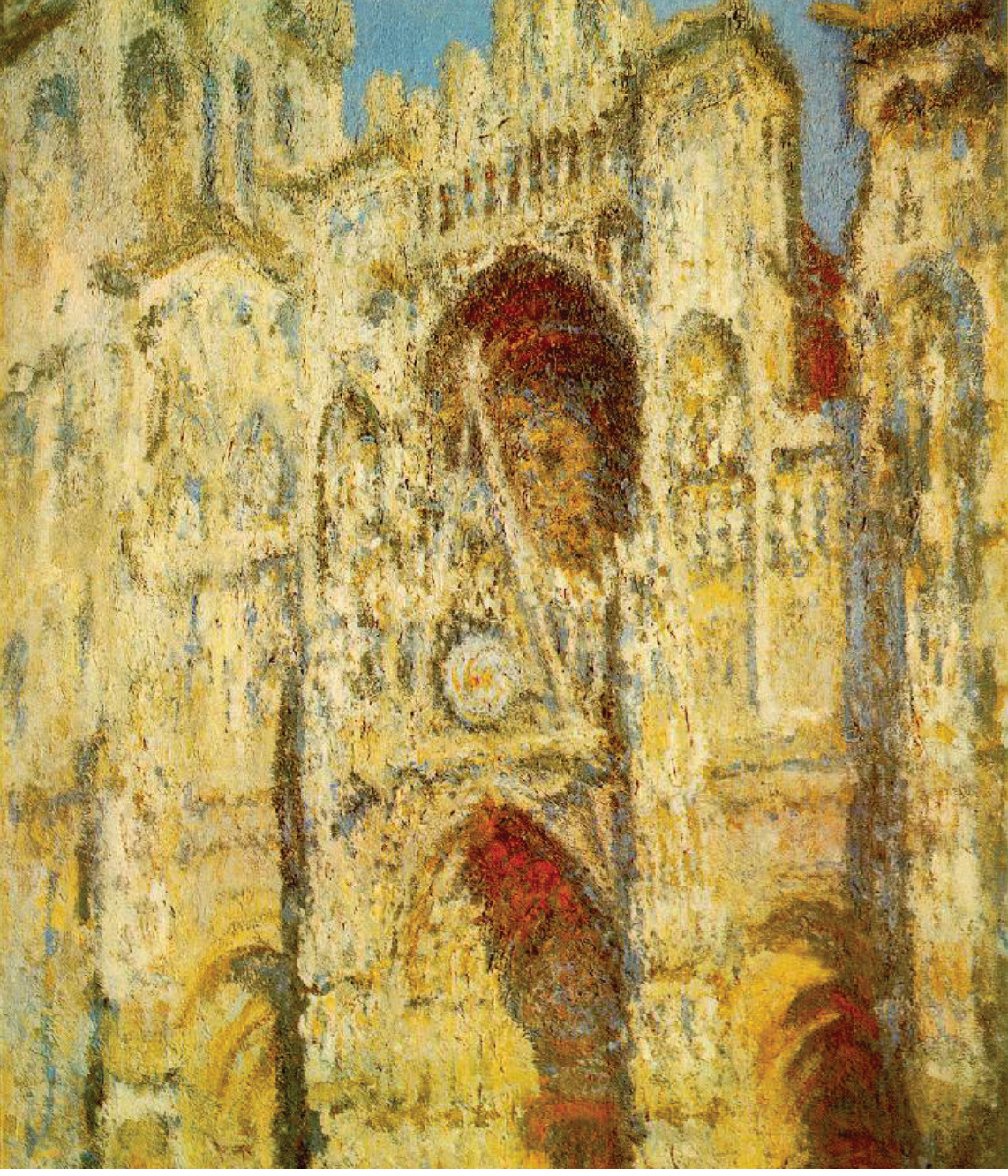
Ryc. 7. J. Vermeer, *Mleczarka* (1657–1658),
Rijksmuseum, Amsterdam



Ryc. 8. J. Wright of Derby, *Eksperyment z ptakiem w pompie powietrznej* (1768), Rijksmuseum, Amsterdam



Ryc. 9. J. Pankiewicz, *Port w Concarneau* (1908),
Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Sztuki Polskiej XX w.



Ryc. 10. C. Monet, *Katedra w Rouen* (1893),
Musée d'Orsay, Paryż

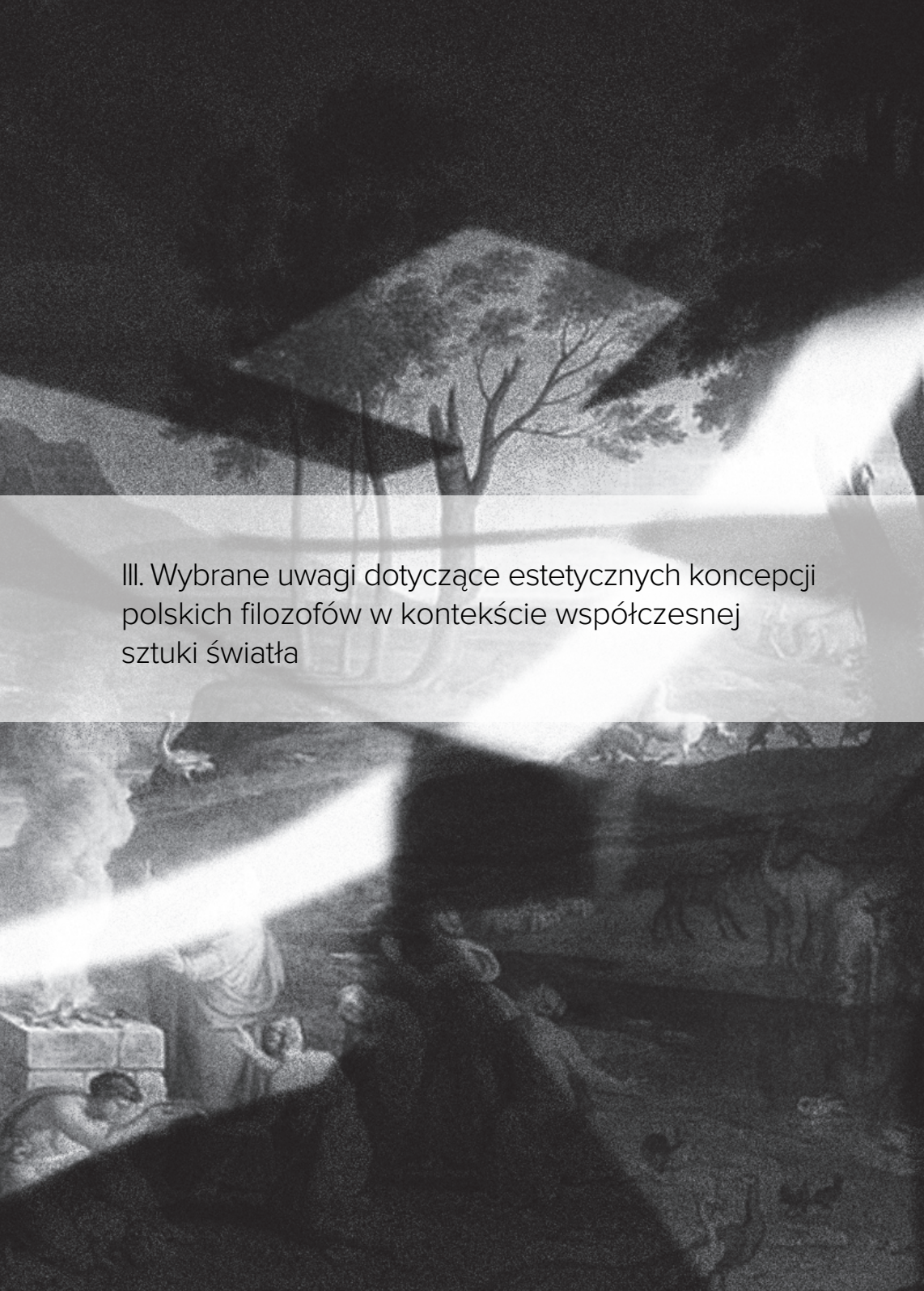


Ryc. 11. P.-A. Renoir, *Promenada* (1870),
Getty Center, Los Angeles



Ryc. 12. O. Eliasson, *The Weather Project* (2003),
Tate Modern, Londyn





III. Wybrane uwagi dotyczące estetycznych koncepcji polskich filozofów w kontekście współczesnej sztuki światła

Rozważania dotyczące współczesnej sztuki światła będziemy kontynuować, uwzględniając przede wszystkim uwagi dwóch wybitnych estetyków: Romana Ingardena oraz Władysława Stróżewskiego. Ingarden opublikował o wiele więcej pozycji dotyczących sztuki niż Stróżewski. Często wydaje się – chyba słusznie – że profesor Stróżewski jest wiodącym polskim filozofem sztuki, ale należy też uściślić, że jego prace dotyczą w głównej mierze filozofii piękna jako wartości, czyli aksjologii, a nie samej sztuki[64]. Prac na temat tej ostatniej ukazało się niewiele.

Również ze względu na typ uprawianej przez nich filozofii i omawiany tu przedmiot badań, czyli sztukę światła, będziemy od wspomnianych autorów czerpać różne wątki. Z fenomenologii Ingardena weźmiemy przede wszystkim koncepcję przeżycia estetycznego, od Stróżewskiego zaś koncepcję *claritas* oraz tradycyjne rozumienie piękna, którym filozof konsekwentnie się posługuje. Przeanalizujemy najpierw kilka wybranych wypowiedzi Ingardena, a następnie spróbujmy odnieść je do przykładowych realizacji sztuki światła. W książce *Przeżycie, dzieło, wartości* Ingarden pisze: „Pogląd, według którego przedmiot przeżycia estetycznego jest czymś równie rzeczywistym jak przedmiot poznania lub przedmiot działania, nie da się utrzymać"[65], a następnie dodaje, że: „Przeżycie

[64] Ważny wyjątek stanowi książka: W. Stróżewski, P. Taranczewski, *Wykłady lubelskie o estetyce*, red. P. Tendera, Kraków 2016.

[65] R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11.

estetyczne prowadzi do ukonstytuowania się swoistego – estetycznego – przedmiotu, którego nie można utożsamić z niczym rzeczywistym"[66].

Mamy tu do czynienia z kłopotliwą kwestią doświadczenia – czy przedmioty sztuki, choć nie mogą być utożsamione z przedmiotami poznania lub działania, przed włączeniem ich w sferę doświadczenia estetycznego funkcjonują jako zwykłe przedmioty? Na takie pytanie jednoznacznie odpowiedziała, jak się zdaje, sztuka *ready made*. Ale odpowiedź twierdząca nie powinna być automatycznie zastosowana do wszystkich innych dzieł sztuki, zarówno dawnej, jak i nowoczesnej. Wydaje się, że zdecydowana większość dzieł sztuki przed doświadczeniem estetycznym nie funkcjonuje jako przedmiot realny, zwykły. Przywołajmy pracę Jerzego Kaliny pt. *Czarny Kryształ* (2012)[67].

Jest to przykład bardzo dobrej polskiej sztuki światła. Oglądając go, mamy wewnętrzne przekonanie, że od początku jawi się on odbiorcom jako dzieło sztuki. Duże nawarstwienie wartości estetycznych i niecodzienność zmysłowego doświadczenia tego przedmiotu sprawia, że już w pierwszym kroku podchodzimy do niego jak do sztuki. Zdaniem Ingardena praca ma się w odbiorcy ukonstytuować, nie znaczy to jednak i nie dowodzi, że przedtem istniała jako przedmiot zwyczajny i codzienny. Przecież rzeczy takie jak krzesło, stół, łóżko również konstytuują się w naszym umyśle, ale jako przedmioty użytkowe. Dalsza praca z przedmiotem rozpoznanym jako dzieło sztuki polega na tym, by go potwierdzać i lokować w wewnętrznej hierarchii piękna i sztuki. Dlatego proces taki może następować wielokrotnie lub trwać po rozpoznaniu przedmiotu jako dzieła – tak jak dzieła sztuki potwierdzają się

[66] Ibidem.

[67] Por. *Fotorelacja – „Czarny Kryształ" Jerzego Kaliny*, [online] http://fbk.org.pl/new/blog/my_portfolio/czarny-krysztal-jerzego-kaliny/ [dostęp: 1.08.2016].

dla nas przez lata, bowiem oglądanie ich raz po raz pozwala odkryć nowe sekrety i nowe, niewidziane wcześniej dowody genialności twórców. Uwaga ta dobrze wpisuje się w rozważania Ingardena na temat „rozwiniętego przeżycia estetycznego”[68]. W tym słowach wyraźnie uwidacznia się przecież możliwość pogłębiania i odnawiania doświadczenia estetycznego wynikającego z oglądania lub też – co z naszej perspektywy szczególnie ważne – poznawania dzieła sztuki (czego Ingarden sam nie potwierdził).

Analizowane w tej książce dzieła sztuki współczesnej nieprzypadkowo mają bardzo silny kontekst kulturowy. Mierzymy się z przedsięwzięciem przełamania stabilnych granic porozumienia, które z perspektywy osoby rzetelnie i poważnie podchodzącej do zobowiązań, jakie niesie z sobą kultura, dostrzegane są w sposób szczególnie wyraźny. Mówimy w takim wypadku o transkulturowości[69], pojęciu i zjawisku, które ma nas odciąć od popularnych koncepcji sztuki i społeczeństwa masowego, globalnego lub multikulturowego. Zobowiązania, o których wspomniano powyżej, wynikają z faktu, że każda z tradycyjnych cywilizacji, kultur i religii wymaga od swoich członków obiektywnego traktowania zasad i praw: warunków przynależności do tych społeczności. Oglądając pracę Jerzego Kaliny, nie sposób nie zauważyć silnego kontekstu religijnego (choć byłoby zapewne błędem mniemać, że jest to sztuka religijna). Fakt taki dowodzi, że symbol światła w jakimś przynajmniej ograniczonych stopniu zachował się w świadomości i kulturze współczesnej jako wyraz mądrości, dobra czy łaski Boga. Jest to pewna przewrotność współczesności i postmodernistyczny zabieg, że w kulturze masowej, która Boga nie uznaje,

[68] Por. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 11.

[69] Por. P. Tendera, *Cultural Phenomena Seen from the Perspective of Language Issues (Globalisation, Multiculturalism, Interculturalism and Transculturalism): Preliminary Reflections for Cultural Studies*, “The Polish Journal of The Arts and Culture” 2015, No. 16, s. 177–190.

bardzo wyraźnie funkcjonują jego ślady i symbole. Trzeba dodać, że rozwinięte przeżycie estetyczne, jeśli dotyczyć ma treści intelektualnych czy wartości nadestetycznych, może odbywać się i być kontynuowane po zakończeniu oglądania dzieła. Potwierdza to praktyka, szczególnie jeśli doświadczenie estetyczne powiąże się z przedmiotami myślnymi, na przykład ideami.

Ingarden mówi, że pierwszą cechą przedmiotu, która sprawia, że identyfikujemy go jako dzieło sztuki, jest tak zwana jakość postaciowa. Jest to pierwsza właściwość przedmiotu, która sprawia, że doświadczenie estetyczne się rozpoczyna. Skupia ona uwagę na tym konkretnym przedmiocie. Znów pojawia się przed nami filozoficzne zagadnienie, które jest w pewnym stopniu nieweryfikowane lub doprowadza do zbyt dużej schematyzacji doświadczenia estetycznego, blokując jego spontaniczność. Czym może być owa jakość postaciowa? To kolor, forma, kształt (*Gestalt*), ale czy może to być treść intelektu? Symbol? Znaczenie? Wartość religijno-filozoficzna? Zadajemy to pytanie, ponieważ jakości postaciowej, jeśli ma ona dotyczyć wyłącznie cech zmysłowych i zewnętrznych dzieła, można by poszukiwać we wszystkich przedmiotach, również tych codziennych, użytkowych. Wszak każdy z nich posiada wartość estetyczną. W sztuce zaangażowanej kulturowo, filozoficznie lub intelektualnie[70] chodzi w pierwszym rzędzie o jej zrozumienie, w drugim zaś dopiero o połączenie treści rozumienia z treściami doświadczenia zmysłowego i wytworzenie sytuacji estetycznej (czy raczej: sytuacji oglądania piękna), co posiada komponenty poznawcze. Zastanawiając się nad zagadnieniem jakości postaciowej światła, zauważamy, że w szczególnym stopniu łączy się ona z jakościowymi, a nie ilościowymi walorami dzieła.

[70] Będziemy unikali tego sformułowania, ponieważ jest ono zarezerwowane dla sztuki nowoczesnej i współczesnej. Nie chcemy wprowadzać czytelnika w błąd, niejako potwierdzając intelektualne zaangażowanie sztuki współczesnej w ogóle. Z takim pojęciem staramy się raczej walczyć.

Światło jako materia sztuki cechuje się dużą płynnością i rozmywa granice przedmiotu. W dużym stopniu oddziałuje także na przestrzeń wokół siebie, i to nie tylko, jak w przypadku innych dzieł, pod postacią kompozycji, lecz faktycznie, zmysłowo, poprzez rozpraszanie swojej materii – fotonów. Zjawisko takie widać wyraźnie w pracy Jima Hodgesa *Give More Than You Take*, w której estetyczne i formalne dopełnienie kompozycji dzieła opiera się właśnie na bardzo wyraźnym i dosłownym ingerowaniu światła w przestrzeń wokół niego (niemal połowa kompozycji stanowi obszar takiej ingerencji). Dowodzi to, że w przypadku sztuki współczesnej trudno mówić o kategorii jakości postaciowej, gdyż może ona ulegać zmianie, stając się pojęciem bardziej nieokreślonym lub relatywizując się ze względu na dodatkowe – czasem przypadkowe – czynniki dotyczące dzieła.

Zarówno w pracach Ingardena, jak i w wykładach Stróżewskiego, który owo pojęcie od Ingardena zapożycza, pojawia się konieczność wystąpienia tak zwanej emocji wstępnej[71]. Autor *Przeżycia, dzieła, wartości* pisze, że „nie ma ona nic wspólnego z tzw. «podobaniem się», to raczej szczególny stan wzruszenia […] dochodzi do zahamowania normalnego przebiegu przeżywania aktów działania podmiotu przeżywającego, nastawionego normalnie na rzeczy świata realnego”[72]. Chwila taka w każdej sztuce jest bardzo ważna. Niekoniecznie musi funkcjonować pod pojęciem emocji lub wzruszenia, jednak droga, jaką musimy przejść zarówno w zmysłowości, jak i w umyśle, by poznać dzieło sztuki, wymaga od nas skupienia i zawieszenia codziennego, instrumentalnego toku myślenia. Chociaż więc celem naszego kontaktu ze sztuką światła jest zbliżenie się do idei, do niematerialnego światła *claritas*, to jednak nasze poszukiwania wyjść muszą od świata

[71] Por. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 11.
[72] Ibidem, s. 12.

zmysłowego. W kontakcie ze sztuką światła symbolicznie odnawiamy akt naszego wyjścia z jaskini platońskiej. Przypominamy sobie, że droga wzwyż prowadzi od zmysłowego piękna ciał do nadzmysłowego piękna idei.

> Więc jeżeli o to chodzi, co mnie się zdaje, to zdaje mi się tak, że na szczycie świata myśli świeci idea Dobra i bardzo trudno ją dojrzeć, ale kto ją dojrzy, ten wymiarkuje, że ona jest dla wszystkiego przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum, i że musi ją dojrzeć ten, który ma postępować rozumnie w życiu prywatnym lub w publicznym[73].

W kontekście metafizyki Platona, VII księgi jego *Państwa*, nauk Diotymy z *Uczty*, a także *Listu VII* emocję wstępną analizować można zarówno w przypadku pełnego (rozwiniętego), jak i niepełnego przeżycia estetycznego. Emocja wstępna tkwi w każdym kontakcie ze sztuką – nie tylko wtedy, gdy na drodze poznania i rozumienia dzieła eksplorujemy jego teoretyczne inspiracje. Dopiero w kolejnym kroku, w przypadku rozwiniętego przeżycia estetycznego, mówić będziemy o sztuce przemieniającej, w której „całość dopiero *ex post* włącza się jakoby automatycznie w tok naszego życia"[74].

W filozoficznym rozumieniu dzieła sztuki, w którym znakomitą rolę odgrywa założenie o obiektywnym istnieniu istoty sztuki oraz samego dzieła, zawieszamy obowiązywanie nauk Ingardena o konieczności ukonstytuowania się pozornej rzeczywistości[75] ze zidentyfikowanych obiektów. Takie postępowanie byłoby równoznaczne z powielaniem cieni, przed którym przestrzega Platon. To ciągłe plątanie się i gubienie w zjawiskowym świecie widziadeł.

[73] Platon, *Państwo*, op. cit., ks. VII (517 B).

[74] R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 12.

[75] Por. ibidem, s. 14.

Odnalezienie znaczenia symbolu w metaforze oraz klucza w alegorii/znaku wymusza na nas konieczność natychmiastowego opuszczenia tego świata. Jeśli rozumiemy, do czego odnosi się symbol ognia i Słońca w jaskini, natychmiast musimy zaprzestać mówienia o tych symbolach, gdyż pozostajemy wtedy i wikłamy się w świecie zagadek. Na tym polega zgubność i czar fantazji, że nasze naturalne zamiłowanie do piękna zmysłowego nie chce ustąpić i trudno nam odwrócić wzrok od rzeczy, które wtedy, na dnie jaskini, uważamy za naprawdę piękne[76].

Jeśli możemy mówić o budowaniu przedmiotu estetycznego, który nie będzie tworem realnym, lecz czysto jakościowym, jak sądzi Ingarden[77], a ponadto czynność taka miałaby polegać na strukturowaniu[78] w ramach sztuki filozoficznej i odnoszącej się do symboli oraz przedmiotów metafizyki światła, to powinniśmy dodać, że przedmiotem naszego strukturowania nie mają być plamy barwne ani jakości malarskie, lecz pojęcia, które stają

[76] Z filozoficznego punktu widzenia sprawa wydaje się wielce zagadkowa. Chodzi o tradycyjne (wskazane już przez Platona) przeciwstawienie myślenia pojęciami (ścisłe rozumienie myślenia) od „myślenia obrazami", które w dosłownym sensie nie jest myśleniem, lecz fantazjowaniem, wyobrażaniem. Kwestia ta jest dzisiaj bardzo aktualna, gdyż wiele mówi się o rozwoju, a jednocześnie ciągłym upraszczaniu komunikatów wizualnych (znaki, emotikony, skróty, ale nie tylko…). Współcześnie ludzie w coraz większym stopniu zatracają umiejętność operowania pojęciami, zastępując je operacjami na obrazach. „Myślenie obrazami" (jeśli wolno nam użyć takiego skrótu) jest niebezpieczne, gdyż łączy się z emocjami, pamięcią, skojarzeniami i ideologią, na co zwraca uwagę i przed czym przestrzega Slavoj Žižek w filmie *Perwersyjny przewodnik po ideologiach* (2012). Tam, gdzie na przykład pojęcie szczęścia zastąpione zostaje obrazami z reklam i folderów, pojawia się ideologia, a zanika wolność myślenia. Por. też: S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

[77] Por. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 13.

[78] Ibidem, s. 15.

się symbolami i prowadzą nas ku prawdzie. Jak zauważa Platon, w kontakcie ze światem zmysłowym należy poszukiwać tej metody widzenia świata, która zaangażuje naszą duszę, czyli umysł[79]. Ingarden pisze:

> W dotychczas omówionych fazach przeżycia estetycznego występują więc trojakiego rodzaju elementy: a) emocjonalno-estetyczne wzruszenia, rozkosz; b) aktywno-twórcze tworzenie przedmiotu estetycznego jako ukonstytuowanej całości jakościowej; c) bierne, odbiorcze, naoczne uchwytywanie już ukonstytuowanych tworów jakościowych[80].

Jak z perspektywy tego podziału spojrzeć na zmianę drogi estetycznego doświadczenia, która do ukonstytuowanego dzieła sztuki ma dodać element poznawczy i filozoficzny? Uznaliśmy za sprzyjający moment emocjonalnego wzruszenia. Jest on dla nas ważny także z platońskiego punktu widzenia – wzruszenie duszy działa niczym anamneza, intuicyjnie prowadząc człowieka w stronę elementów jemu właściwych, intelektualnych i idealnych. Punkt następny, aktywno-twórcze tworzenie przedmiotu estetycznego, nie jest dla metafizyki istotny, ponieważ pozostaje aktem zagłębiania się w świat narracji i opowieści, które dla Platona są cieniami, dla nas zaś przedmiotami zmysłowymi, mającymi służyć interpretacji, czyli hermeneutycznemu łączeniu symboli. Jak powiedzieliśmy, zaraz po rozpoznaniu sensu symbolu należy przerwać obrazowanie i zapośredniczanie treści symbolicznych i za Platonem zmierzać do tego, by to, co ukryte za symbolem, widzieć w bezpośredniej naoczności pojęcia. Ostatnim punktem wskazanym przez Ingardena jest bierne i odbiorcze uchwytywanie (percypowanie) dzieła sztuki. Jest to moment, który w filozoficznym obcowaniu ze sztuką ma towarzyszyć aktowi poznania. Jego zadaniem jest naprowadzanie

[79] Platon, *Państwo*, op. cit., Księga VII (518 B i n.).

[80] R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 15.

na piękno intelektualne i utwierdzanie perceptora we właściwym wyborze sposobu obcowania z dziełem sztuki.

Analizując piśmiennictwo Ingardena dotyczące sztuki, można odnieść wrażenie (emocja wstępna?) dużego zaangażowania filozofa w tę kwestię. Jednak po kilku latach obcowania z jego filozofią można też dojść do przekonania, że zamiłowaniem Ingardena nie była sama sztuka, lecz strukturowanie i szufladkowanie świata. Efekty tej w pewnym sensie bibliotekarskiej działalności były zadowalające w przypadku takich prac, jak *Spór o istnienie świata* – książka ta może służyć jako podręcznik dla badaczy ontologii i faktycznie rozstrzyga za nich wiele zagadnień, trzymając się przy tym metodologii fenomenologicznej. Co innego jednak w przypadku prac z estetyki. Trzeba przystać na zbyt wiele założeń/aksjomatów, by móc towarzyszyć Ingardenowi w jego rozważaniach. Strukturowanie i hierarchizowanie sztuki i etapów jej doświadczania nie daje nowej jakości i co gorsza, może być po prostu nieprawdziwe. Znacznie łatwiej przystać na założenia, które w swojej estetyce, czy raczej filozofii piękna, przedstawia Władysław Stróżewski. Opierają się one na filozofii wartości. To swego rodzaju „estetyka z góry" (będzie o tym mowa poniżej), wypływająca z pojęć i aksjomatów. Inaczej jest w koncepcji Ingardena, która stanowi pomieszanie „estetyki z góry" z „estetyką z dołu" (doświadczeniową, statystyczną, empiryczną). Łączenie tych dwóch metod badawczych w obszarze filozofii nie zostało do dzisiaj powszechnie zaakceptowane choćby ze względu na pojawiający się tu błąd naturalistyczny[81]. Okoliczność ta nie zaprzecza jednak dużemu

[81] Błąd naturalistyczny polega na uznawaniu czegoś za dobre/pożądane/słuszne na podstawie naturalnego pochodzenia. Ma on szeroką interpretację. Stosuje się go do nauk Platona, w przypadku których zapomina się powszechnie o nieobecności substancjalnej idei w świecie zmysłowym, nazywając czyny lub przedmioty bliższymi lub dalszymi od idei. Istota błędu polega na tym, że pojęć o charakterze normatywnym, jak Platońskie dobro, nie należy używać do opisu rzeczywistości naturalnej. Przedmiotu

wpływowi pism Ingardena na polską, a także (nawet coraz częściej) zagraniczną estetykę. Pism tych jest zresztą sporo, co dobitnie podkreśla Władysław Tatarkiewicz, pisząc, że „mniej więcej połowa jego dzieł jest poświęcona estetyce”[82]. Wyraźnie widać, że estetyka i filozofia sztuki stały się dla Ingardena podstawowymi sferami badań i refleksji, szczególnie gdy podkreślimy, że jego nauczyciel, Edmund Husserl, sztuką zajmował się naprawdę marginalnie.

Ingarden podtrzymywał twierdzenie, że analiza eidetyczna wybranego przedmiotu pozwala opisać jego trzy podstawowe aspekty: (1) sposób istnienia, (2) formę oraz (3) przynależną mu materię. Tym trzem aspektom każdego przedmiotu (bytu) odpowiada wprowadzony przez niego podział na ontologię egzystencjalną, formalną i materialną. Prowadząc analizy dzieł sztuki, stosujemy wyrażenia z zakresu każdej z tych ontologii, a dodatkowo inspirujemy się Ingardenowską kategorią przedmiotu, w której zawarto zdarzenie, proces i przedmiot indywidualny. Inspirująca jest także jego koncepcja przeżycia estetycznego, ściśle powiązana z teorią warstwowej budowy dzieła, która jest dziś chyba bardziej inspirująca dla filozofów niż dla artystów i odbiorców sztuki. Koncepcja ta sprawdza się jako struktura formalnej analizy dzieła sztuki. Stosuje się ją na przykład w dydaktyce akademickiej, ale niewiele ma ona wspólnego z prawdziwym doświadczeniem dzieła.

Platońskiej ontologii nie można sprowadzić do żadnej dziedziny świata człowieka, jak polityka, pedagogika, socjologia, prawo czy ekonomia (por. J. Annas, *Understanding and the Good: Sun, Line, and Cave*, [w:] *Plato's Republic. Critical Essays*, ed. R. Kraut, Oxford 1997, s. 144–145). W naszym wypadku błąd naturalistyczny polega na nieuprawnionym przekształcaniu pojęcia piękna, które wpierw posiada naturę abstrakcyjną, następnie zaś próbuje się je badać empirycznie lub eksperymentalnie. Przykładem może być liczba jeden: p o j ę c i e j e d y n k i pochodzi z abstrakcji, podczas gdy świat zmysłowy pokazuje nam tylko p o j e d y n c z e rzeczy.

[82] W. Tatarkiewicz, *Roman Ingarden*, „Ruch Filozoficzny” 1972, t. 3, nr 1, s. 3.

Koncepcja estetyczna Ingardena jest przykładem rygorystycznej metody filozoficznej. Przejawia się to w drobiazgowym rozpisaniu płaszczyzn dzieła sztuki, namnażaniu punktów kontrolnych doświadczenia, założeniu hierarchiczności i niejako zasadzie nieprzekraczalności kolejnych punktów procesu. Jest także, jak powiedzieliśmy, badaniem przedmiotu sztuki „od dołu" – zakłada wychodzenie od doświadczenia dzieła, wrażeń i odczuć ku ogólnej filozofii sztuki. Sam Ingarden postulował (trudno stwierdzić, czy słusznie), że należy przekroczyć dychotomię między teoriami obiektywistycznymi i subiektywistycznymi (ewentualnie relatywistycznymi) w sztuce. Nie sądzimy jednak, by w jego estetyce faktycznie udało się tego kroku dokonać.

Wybierając metodę Ingardena do analizy dzieła sztuki, trzeba, podobnie jak robił to filozof, szczególnie uważać na znaczenie stosowanych pojęć. Posiadają one wyraźny zakres znaczeniowy i z tego powodu nie powinny być używane swobodnie. Do takich terminów należy między innymi przedmiot intencjonalny (dziś stosowany w rozumieniu potocznym), a także przeżycie estetyczne. Jeśli chodzi o przedmiot intencjonalny, jego rozumienie zostało przez Ingardena sprecyzowane w *Sporze o istnienie świata*. Jak twierdzi Arkadiusz Chrudzimski: „Swój odpowiednik Husserlowskiego noematu nazywa Ingarden przedmiotem czysto intencjonalnym, zaś za punkt wyjścia dla swej teorii przyjmuje ideę, że przedmiot ten, który pełni u niego zasadniczo, choć nie wyłącznie, rolę pośrednika, jest w swym istnieniu zależny od immanentnej treści intencji"[83].

Do przedmiotów intencjonalnych zaliczamy różne obiekty, takie jak język (słowa wraz z ich znaczeniami), dzieła literackie i inne dzieła sztuki, wszelkie wytwory kultury, a ponadto przedmioty

[83] A. Chrudzimski, *Teoria intencjonalności Romana Ingardena*, „Edukacja Filozoficzna" 1992, nr 25, s. 250. Autor podpiera się tu odpowiednimi fragmentami źródłowymi, por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 179; idem, *Spór o istnienie świata*, t. 3, Warszawa 1985, s. 186.

polityki i prawa (na przykład kodeks karny, paragraf), następnie zaś takie przedmioty jak państwo, uczelnia czy świątynia. Przedmioty intencjonalne nie posiadają autonomii bytowej na wzór bytów jednostkowych, ponieważ (podobnie jak wartości) z natury oczekują ucieleśnienia i realizacji. Nie są one przedmiotami psychicznymi ani stanami umysłu, nie oznaczają też czyjegoś intencjonalnego nastawienia czy odnoszenia się do przedmiotu (Franz Brentano), lecz posiadają odrębne, choć „słabe" i nieautonomiczne istnienie. Ingarden uczy, że istnienie takiego przedmiotu zależy w dużej mierze od zaistnienia innych przedmiotów, które są jego nośnikami: aktów świadomości, fantazji, aktów twórczych, wyobraźni. Być może takie akty świadomości w sztuce filozoficznej (intelektualnej) odnieść można do kompetencji kulturowych i cywilizacyjnych (ukulturowienia). W przypadku omawianej przez nas sztuki umiejętność kształtowania aktu świadomego poprzez jego pogłębianie i komplikowanie pozwala w coraz pełniejszy sposób odczytywać dzieło sztuki.

Ghost Light angielskiej designerki Sharon Marston – pod warunkiem, że uwzględnimy aspekt użytkowy pracy – to po prostu lampa. Przedmiot intencjonalny „sam w sobie jest niczym w sensie autonomii bytowej"[84], jak pisze Anita Szczepańska, a zatem funkcję fundamentu ontycznego pełni dlań obcy przedmiot[85]. Zagadnienie przedmiotu intencjonalnego w przypadku rzeczy użytkowych jest bardzo kłopotliwe. Podobne trudności napotkamy, gdy spróbujemy określić, czym jest przedmiot intencjonalny w wypadku zmieniających się kombinacji elementów w ramach jednej instalacji. Nie sądzimy, by krył się on gdzieś w tytule pracy, na przykład *Ghost Light*. Twierdzimy raczej, że jest on domniemany, a to zbyt mało.

[84] A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 39.

[85] Por. A. Półtawski, *O istnieniu intencjonalnym*, [w:] *Szkice filozoficzne – Romanowi Ingardenowi w darze*, red. Z. Żernecka, Warszawa 1963.

Ingarden, a za nim Stróżewski bronią idei przedmiotów intencjonalnych. Ich zdaniem to wytwory i odpowiedniki ludzkich aktów świadomości. Są one transcendentne w stosunku do aktów, w których są ujmowane, a żadna własność owych przedmiotów nie przysługuje samemu aktowi świadomości[86]. Płaszczyzny aktów i przedmiotów, w których współuczestniczą artysta i odbiorca sztuki, rozmijają się, tworząc zbiory rozmaitych aktów świadomości i przedmiotów intencjonalnych. Tak naprawdę koncepcja obszaru przedmiotów intencjonalnych nie ogranicza nam pola badań, a wręcz go poszerza, bo przecież ów przedmiot powstaje zawsze, gdy dochodzi do aktu postrzegania zmysłowego[87]. Ingarden pisze, że przedmiot intencjonalny „należy do istoty każdego aktu świadomości […] – jak cień, który pada poza rzeczą z jednej strony oświetloną"[88]. Dodaje też, że dzieła sztuki

> […] czerpią swe istnienie i swe całkowite uposażenie z intencyjnego (tzn. zawierającego intencję) przeżycia świadomości […] obarczonego pewną jednolicie zbudowaną treścią […]. Wszystkie ich określenia materialne, momenty formalne, a nawet egzystencjalne, które w ich zawartościach występują, są przedmiotowi intencjonalnemu w jakiś sposób jedynie przypisane, lecz nie są w nim, w ścisłym tego słowa znaczeniu, ucieleśnione[89].

Trzeba podkreślić, że w codziennym akcie świadomości, w którym konstruujemy przedmiot intencjonalny, skupiamy się jedynie na jego zawartości, natomiast struktura intencjonalna najczęściej uchodzi naszej uwadze. Odczytanie i wydobycie z przedmiotu intencjonalnego tej struktury wymaga świadomego nastawienia. Komentarz znajdziemy u Janiny Makoty, która pisze, że „każde prawdziwe dzieło sztuki otwiera własny świat nie będący żadnym

[86] Por. A. Szczepańska, op. cit., s. 35.
[87] Por. ibidem.
[88] R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961, s. 34.
[89] Idem, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960, s. 97 i 99.

wycinkiem świata realnego[90], a dostępny wrażliwemu percepto-rowi jedynie pod warunkiem zajęcia przezeń określonej postawy i spełnienia odpowiednich aktów percepcyjno-konstytuujących"[91]. Pomimo to obserwujemy liczne związki świata realnego ze światem sztuki. Dzieje się tak, ponieważ:

> Powtarzanie przez dzieła sztuki podstawowych struktur formalnych świata realnego jest koniecznością ontyczną; jeżeli coś ma być percypowane wzrokowo lub słuchowo, nie może nie być przestrzenne lub czasowe. Różnica między światem realnym a światem dzieła sztuki jest oczywiście ta, że światu realnemu nie może brakować żadnej kwalifikacji, świat dzieła sztuki – dzięki temu, że znajduje oparcie w przedmiocie realnym – może pewnych kwalifikacji nie posiadać[92].

Do analizy przedmiotu intencjonalnego trzeba dodać uwagę dotyczącą jego nieokreśloności treściowej i strukturalnej. W poszczególnych subiektywnych doświadczeniach tworzymy niekończący się ciąg konkretyzacji dzieła sztuki. Zastanawiająca pozostaje kwestia, czy ich namnożenie nie narusza obiektywności, która jest założona w intelektualno-poznawczej płaszczyźnie dzieła. Warto więc zaznaczyć, że o ile doświadczenie estetyczne zachowuje swoją otwartość (faktycznie praca może być wielokrotnie doświadczana na wiele nowych sposobów), o tyle rozumienie, nawet w ujęciu hermeneutycznym (zakładające także pewne otwarcie, procesualność i wielostronność czytania), musi zachować komponent obiektywności w poznaniu dzieła, co pozwoli na przykład na zachowanie jego warstwy symbolicznej. Problematykę przedmiotów intencjonalnych rozjaśnia Szczepańska:

---

[90] „Między dziełem sztuki a światem realnym brak rzeczywistego powiązania, jest tylko bliższa lub dalsza analogia" (J. Makota, *O najogólniejszych strukturach świata dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne" 1976, t. 7, s. 58).

[91] Ibidem, s. 55.

[92] Ibidem, s. 66.

> Przedmioty intencjonalne istnieją jako specyficzne wytwory naszych aktów świadomych, stanowiąc rozległą dziedzinę bytu, zdanego ostatecznie w swym istnieniu właśnie na owe akty. Byt intencjonalny istnieje poza rzeczywistością pojmowaną jako świat fizyczny, realny czy psychiczny, ale pozostaje z nim w określonych związkach i ostatecznie w przedmiotach tego świata znajduje bytowe oparcie i warunek swego istnienia[93].

W obszarze wartości estetycznej zwróćmy uwagę na trzy najważniejsze twierdzenia Ingardena. Przede wszystkim jest ona daną naocznie jakością dzieła sztuki (to podważa jej obiektywność, gdyż jest dana zmysłowo). Wartość estetyczna nie jest wartością artystyczną (to twierdzenie usankcjonowane tradycją i poparte w innych pismach). Dotyczy ona przedmiotu estetycznego, który posiada autoteliczny charakter, czyli nie służy niczemu poza ujawnieniem się widzowi (twierdzenie takie wkomponowuje się w teorię bezinteresowności doświadczenia sztuki). Wartość artystyczna dzieła jest służebna w stosunku do wartości estetycznej. Ostatnie twierdzenie mówi, że wartość estetyczna jest pochodną własności przedmiotu wartościowego estetycznie. Trzeba tu jednak dodać, że nie chodzi o jej obiektywne istnienie, lecz o ujawnienie się. Nie można jej po prostu nadać bez uwzględnienia cech przedmiotu materialnego, w którym wartość ma się ujawnić[94].

Pisząc, że dzieło sztuki zyskuje konkretność dopiero na drodze estetycznego odbioru, możemy mieć wrażenie, że zbliżamy się do „ingardenowskiej hermeneutyki". Niestety teksty filozofa milczą w sprawie celu hermeneutyki, którym jest odkrycie prawdy o dziele sztuki. Namnażanie konkretyzacji wyraźnie oddala nas od nieco restrykcyjnej, ale jednak obiektywnej i przyjętej w tej

[93] A. Szczepańska, op. cit., s. 43.

[94] Por. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980; M. Gołaszewska, *Romana Ingardena filozofia wartości estetycznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1973, nr 310, s. 333–349.

książce interpretacji dzieła sztuki, jego treści i sfery kultury. Prace Ingardena zdradzają jego zamiłowanie do budowania iście scholastycznych konstrukcji i poziomów dzieła sztuki, które jednak, w naszym przekonaniu, nie przyczyniają się do jego pełniejszego odczytania. Obsesyjne strukturowanie świata, szczególnie w dziedzinie sztuki światła, w obrębie której główne źródło wartości estetycznych ma naturę w pełni jakościową, a nie ilościową, zubaża i nadmiernie schematyzuje doświadczenie estetyczne, zatrzymując w życiowym ruchu sferę całej sztuki.

W lekturze pism Ingardena problemem jest swobodne i niezaznaczone (choć rzadkie) mieszanie metody empirycznej z filozoficzną, czyli innymi słowy – o czym będzie zaraz mowa – estetyki z góry i estetyki z dołu. Filozof twierdzi na przykład, że indywidualne różnice w poszczególnych doświadczeniach estetycznych danej rzeczy pozwalają nam wykryć, co istotnie należy do dzieła sztuki, a co jest przypadkowe, będąc wyłącznie elementem konkretyzacji. Można to wnosić jedynie z doświadczenia. Tak naprawdę owych twierdzeń z empirii jest dużo więcej, na przykład to, wedle którego za hierarchicznością dzieła sztuki idzie procesualność doświadczenia estetycznego, wynikająca ze stopniowego odkrywania płaszczyzn dzieła zgodnie z jego budową. Jak pisze Szczepańska, „kolejne, «niżej» w strukturze położone warstwy stanowią […] podstawę występowania warstw «wyższych», warunkując ich istnienie i określając ich własności”[95]. Twierdzenie takie można by odnieść do funkcji poznawczej sztuki światła, gdyby nie fakt, że stale wiąże ono doświadczenie estetyczne ze zmysłową stroną dzieła sztuki. Tymczasem właściwe intelektualne doświadczenie sztuki, którego celem jest zrealizowanie funkcji poznawczej, wymaga, jak sądzimy, oderwania się od warstwy zmysłowej i operowania wyłącznie kategoriami rozumowymi, czyli pojęciami.

[95] A. Szczepańska, op. cit., s. 56.

Zarzutu tego nie odpiera przeprowadzony przez Ingardena podział na obraz i malowidło, ponieważ obydwie płaszczyzny dzieła sztuki „odbywają się" (procesualnie) w warstwie obrazowej. Przytoczmy słowa Szczepańskiej:

> Cechą obrazu, a nie malowidła, jest […] posiadanie szeregu hierarchicznie uporządkowanych warstw, takich jak warstwa plam barwnych, wyglądów, przedmiotów przedstawionych, tematu literackiego. Wszystko to są rysy określające sam obraz, nie należące do własności materialnego przedmiotu – malowidła[96].

Chociaż więc Ingarden dążył do oderwania istoty obrazu od świata materialnego, to pozostawił go w sferze obrazowej. W kontekście platońskiej filozofii sztuki i proponowanej przez nas sztuki i metafizyki światła jest to krok błędny. Wikłanie się w obrazy (wielokrotne, bo dokonywane przy każdej konkretyzacji dzieła sztuki) jest sprzeczne z realizacją funkcji poznawczej dzieła sztuki. W naszym przypadku w owym poznaniu chodziłoby o treści obiektywne zawarte w symbolu światła, a więc przedmiotem poznania poprzez sztukę nie byłoby samo dzieło sztuki, lecz to, co ono urzeczywistnia. W sztuce nie liczy się narracja, lecz wartości, które ona odsłania. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu do odsłonięcia wartości potrzebne jest utrzymywanie założenia o hierarchicznej budowie dzieła sztuki oraz „hierarchicznej" (stopniowalnej) naturze przeżycia estetycznego. Zauważmy, że nawet założenie o hierarchicznej budowie dzieła nie musi skutkować odpowiednią jakością doświadczenia estetycznego. Z hierarchiczności dzieła nie możemy wnioskować o hierarchiczności doświadczenia. Jeśli będziemy wierni filozofii Ingardena, to bez problemu uda nam się opracować teoretyczną i hipotetyczną propozycję budowy każdego wybranego dzieła sztuki, nawet współczesnej sztuki światła – żarówki w pustym ciemnym pomieszczeniu. Będą to jednak wyłącznie hipotezy.

[96] Ibidem, s. 58.

Nie istnieje sposób na wyliczenie i weryfikację warstw nadbudowujących współczesne dzieło sztuki. Między innymi dlatego teoria Ingardena jest dziś przestarzała. Filozof pracował na bardzo schematycznej sztuce i wiele z przedmiotów współczesnej sztuki światła nie zmieściłoby się w granicach jego teorii (powodem może być na przykład ewidentny brak jakiegokolwiek tematu literackiego lub narracji w tych pracach)[97]. Ingarden tworzył w ramach tradycyjnego poglądu na sztukę i pomimo nowatorskiego ujęcia kwestii dzieła sztuki nie udało mu się w pełni otworzyć na zagadnienie celu (już w jego czasach zbyt uproszczone i stereotypowe). Pozostał też zachowawczy w sprawie istoty sztuki i ram artystycznej wypowiedzi.

Bronimy tu metodologii i czystości języka w dyskusji o sztuce, ale gdyby trzeba było skonfrontować się z rzeczywistością, to musielibyśmy przyznać, że posługiwanie się wyłącznie jedną metodą w ramach filozofii sztuki jest rzeczą niezwykle rzadką. Na ogół w badaniach określonych przez daną koncepcję przedmiotu estetyki stosuje się ich więcej, często nawet wbrew głoszonym równocześnie postulatom metodologicznej czystości. Na tę sprawę zwraca uwagę między innymi Władysław Stróżewski, któremu poświęcimy teraz chwilę uwagi. Jest on zwolennikiem podziału na „estetykę z góry" i „estetykę z dołu". Słusznie zwraca uwagę, że mówiąc o metodzie estetyki, mamy na myśli sposób postępowania badawczego, który obok racjonalności winien odznaczać się efektywnością. To ostatnie zastrzeżenie jest koniecznym warunkiem każdej metody naukowej.

„Estetyka z góry" to metoda ściśle filozoficzna i bez wątpienia lepiej dostosowana do analizy tradycyjnych dzieł, w tym dzieł sztuki światła począwszy od mozaik bizantyjskich, a skończywszy na współczesnych instalacjach inspirowanych symboliką i tradycją filozoficzno-religijną. Estetykę tę charakteryzuje apriorycznoś,

[97] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 93.

która polega zwykle na przyjmowaniu założeń spoza niej samej (na przykład wartości w rozumieniu filozoficznym, religijnym czy też w odniesieniu do *claritas*). Mimo że metoda ta jest opresyjna wobec sztuki (lub lepiej: może się taka wydawać), obowiązywała ona aż do końca XIX wieku. Trudno ją więc krytykować, skoro nie było dla niej żadnej alternatywy. W jej ramach możemy mówić o wartościach obiektywnych w sztuce (których tradycyjnie nie wyprowadzamy z eksperymentów empirycznych), dedukcji, metafizyce, a także o aprioryczności w przyjmowaniu definicji dzieła sztuki oraz wartości estetycznych takich jak piękno. Bez wątpienia cała wysoka sztuka światła (zarówno dawna, jak i współczesna) powstaje na gruncie estetyki normatywnej, gdyż pojęcie sztuki „wysokiej" wskazuje na regułę. Nie bez powodu w naszych rozważaniach tak ważne role odgrywają Platon oraz Hegel. Są oni autorami normatywnych teorii sztuki, a wykorzystanie ich uwag do innych zagadnień gwarantuje spójność i konsekwencję wywodu (tego „estetyka z dołu" nie zapewnia).

Druga koncepcja zaproponowana przez Stróżewskiego to właśnie „estetyka z dołu". Nadaje się ona do estetycznej (w rozumieniu baumgartenowskim) analizy dzieła, odpowiada więc wyżej wspomnianemu nowoczesnemu rozumieniu sztuki światła. Estetykę empiryczną i opisową (bezzałożeniową) zaproponował Gustav T. Fechner. Uznał on, że wytwory artystyczne należy badać metodami nauk szczegółowych, na przykład socjologii, psychologii czy statystyki. „Estetyka z dołu" jest dyscypliną indukcyjną. Stara się zgromadzić możliwie największą liczbę faktów estetycznych, by na ich podstawie dojść do cech istotnych, konstytuujących wartość estetyczną przedmiotu, a przynajmniej wywołujących przeżycie estetyczne.

Zgodnie z postulatem indukcyjności postępowanie badawcze należy rozpocząć od klasyfikacji i opisu wybranych przedmiotów (na przykład pewnych dzieł spośród dzieł sztuki w ogóle),

aby następnie uchwycone w ten sposób istotne własności czy elementy wspólne stały się podstawą uogólnień. Wskazuje się tu na własności czysto podmiotowe, a mianowicie smak estetyczny, przeświadczenie czy też tak zwane wyczucie bądź odczucie. Pozwalają one na dokonanie wyboru dzieł sztuki (jak i innych obiektów) przeznaczonych do dalszego badania.

„Estetyka z dołu" bliska jest psychologizmowi, który zakłada, że nie tylko przeżycia wewnętrzne i stany emocjonalne, lecz także akty emocjonalne, świadomościowe, wolitywne, a ponadto treści tych aktów, ich przedmioty, na przykład prawo fizyczne, pomyślana liczba matematyczna, dzieło sztuki, a zwłaszcza wartość są natury psychicznej. Czy jednak poznanie sztuki staje się w związku z tym poznaniem cudzego umysłu? Rzut okiem na ilustracje przedstawione w tej książce każe nam odpowiedzieć przecząco. Prace te nie mówią nam niczego o stanie emocjonalnym artysty.

Gdyby wartości, dzieła sztuki i przedmioty estetyczne były istotnie tworami psychicznymi, to ich poznawanie byłoby zdobywaniem wiedzy na temat stanów psychicznych cudzych (autora czy innych czytelników) albo własnych. Z drugiej strony ciekawić nas może, dlaczego tak wielu osobom „wpada w oko" dzieło skonstruowane za pomocą pitagorejskiej zasady złotego podziału (złotej proporcji). Ostatecznie jednak, kto powiedział, że szukając prawdziwego dzieła sztuki, mamy pytać ludzi o to, co im przypada do gustu? Czy kiedykolwiek słyszał ktoś o definicji dzieła sztuki, wedle której byłby to przedmiot, który się podoba?





IV. Współczesna sztuka światła w Polsce – poszukiwanie symbolu i interpretacje dzieł

W tej części rozważań chcielibyśmy się zająć wybranymi przykładami polskiej sztuki światła, które w znaczący i wartościowy sposób rozwijają i wzbogacają symbolikę metafizyki światła. Przykłady te są ważne, gdyż przełamują współczesne tendencje do spłycania jakości tego symbolu. W omawianych pracach udało się go ocalić, przenieść albo zachować i dlatego są one tak ciekawe. Ponadto, wymagają innej, bardziej zaangażowanej percepcji oraz kompetencji kulturowych, religijnych lub filozoficznych, które potrzebne są do odczytania zawartej w nich symboliki. Kwestia kompetencji była już przez nas poruszana w innych publikacjach. Zwracaliśmy uwagę na fakt, że umiejętność dotarcia do treści dzieła sztuki łączy się z odpowiednim przygotowaniem kulturowym i intelektualnym. Nie jest ono potrzebne, gdy analizujemy sztuki masowe (mass media), ale wszędzie tam, gdzie w sztuce, poza mniej lub bardziej atrakcyjną formą, ujawnia się także jakaś konkretna, zobiektywizowana treść[98]. Rozróżnienie na treść i formę można przeprowadzić na przykładzie każdego rodzaju sztuki – począwszy od poezji (rozumianej zarówno jako tekst, jak i pewnego rodzaju performance), poprzez malarstwo, na muzyce kończąc[99].

[98] Por. W. Rubiś, P. Tendera, *Global-Trans-Multi? Contemporary Art in The Lecture Room*, "International Journal of Teaching and Education" 2015, Vol. 3, No. 1, s. 55–57.

[99] Por. P. Tendera, W. Rubiś, *World Music: a transcultural phenomenon*, "New Music Concepts" 2016, Vol. 2, s. 61–82; eidem, *Understanding Processuality in Music*, "New Music Concepts" 2015, Vol. 1, s. 93–97.

Mówiąc o przygotowaniu, niekoniecznie mamy na myśli pojęcie „kompetencji kulturowych", którego zwykło się używać do opisu relacji międzykulturowych i międzykulturowego porozumienia. Przede wszystkim chodzi nam o podkreślenie znaczenia tożsamości[100] i cywilizacyjnego źródła form i symboli kulturowych, których nie interpretuje się subiektywnie ani dowolnie, gdyż zawsze mają one charakter obiektywny (co do zasad i wartości). Metodologiczny podział na treść i formę sztuki pozwala na odróżnienie dzieł, które mają wyraźny wydźwięk kulturowy, od tych, których źródłem jest ludzka emocjonalność i subiektywne doświadczenie. Przygodność treści i formy tych ostatnich nie wnosi istotnego elementu do dziedziny kultury intelektualnej.

Wychodząc z takiego założenia, spróbujemy podjąć się interpretacji czterech wybranych prac polskich artystów sztuki światła. Naszym zadaniem jest przebicie się przez zmysłową powłokę (która również jest celem sztuki i w istotowy sposób konstytuuje dzieło), by dotrzeć do teoretycznych i filozoficznych źródeł owych prac. Zakładamy, że treści te mają charakter obiektywny, a zatem choć możemy się mylić w interpretacjach, muszą one mieć potwierdzenie w literacko-filozoficznych źródłach kulturowych, w których utrwalane są treści naszej cywilizacji. Ponadto, należy zachować umiar, aby nie tworzyć treści, które w pracy są nieobecne[101].

[100] Pojęcie tożsamości należy wyraźnie odróżnić od osobowości, charakteru, skłonności, emocjonalności itd. Tożsamość jest tą częścią człowieka, która ma uzasadnienie w zobiektywizowanych formach kultury, takich jak zasady myślenia (logika), pojęcie prawdy (u nas arystotelesowskie), pojęcie dobra (na przykład w cywilizacji chrześcijańskiej) itd. Por. P. Tendera, *Cultural Phenomena…*, op. cit., s. 179–191; eadem, *Wstęp*, [w:] W. Szymański, N. Issa, *Obszar pamięci*, Warszawa 2016, s. 4–7.

[101] W XX wieku pojawiła się interesująca teza: artysta wykonuje minimalną pracę nad formą dzieła, a następnie on sam lub „świat sztuki" nadaje tej minimalistycznej formie maksymalną treść. Jest to przykład relatywizacji w sztuce – powstaje niewyważone dzieło, które obiektywnie danej, maksymalnej treści

Na tym również polegałby błąd subiektywizacji i relatywizacji sztuki, który dziś napotykamy w piśmiennictwie krytycznym. Jeśli zakładamy, że treści kulturowe i intelektualne zawarte są w dziełach obiektywnie, nie wolno nam swobodnie produkować dowolnej interpretacji. Trzeba ją zakończyć w punkcie, w którym domyka ona w sposób naturalny sens dzieła. Zauważmy też, że nie każda praca jest niewyczerpanym źródłem interpretacji i treści. Wiele bardzo dobrych dzieł sztuki przekazuje ważny, lecz jednoznaczny komunikat.

Poniżej omówione będą realizacje Alicji Panasiewicz[102], Nadii Issy[103] oraz Włodzimierza Szymańskiego[104]. Reprezentują oni różne techniki. Prace Alicji Panasiewicz to przede wszystkim instalacje

---

wcale nie posiada. Dzieło takie funkcjonuje jak artystyczna czarna dziura, która wchłania w siebie wszelką teorię. Nie sposób zabraniać takich działań w sztuce współczesnej, jednak wystarczy sobie uświadomić, że mechanizmy takie nie są wyrazem wolności, lecz nihilizmu. Por. D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006.

[102] Prof. Alicja Panasiewicz ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1996 roku, a w 2002 roku przeprowadziła przewód kwalifikacyjny pierwszego stopnia. Od 1996 roku pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się instalacjami obiektów świecących i rzeźbą świetlną. Projektuje lampy unikatowe z wykorzystaniem szkła formowanego metodą fusingu i slampingu. Wykonuje również projekty wnętrz, ze szczególnym uwzględnieniem projektowania światła. Prowadzi warsztaty dla studentów dotyczące percepcji światła i przestrzeni.

[103] Nadia Issa – asystent w Pracowni Alternatywnego Obrazowania warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zajmuje się rzeźbą oraz fotografią. Por. http://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/17550-muzulmanie--w-obiektywie-nadii-issy/24095/33398.

[104] Prof. Włodzimierz Szymański – w 1987 roku ukończył studia na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Ryszarda Winiarskiego. W tym samym roku rozpoczął pracę jako wykładowca na warszawskiej ASP. Prowadzi Pracownię Alternatywnego Obrazowania. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i performance'em (por. http://www.kaligramy.pl/).

świetlne, charakteryzujące się wielką dbałością wkomponowania w przestrzeń – autorka zajmuje się także praktycznym projektowaniem (*design*) oświetlenia, wymagającym zmysłu kompozycyjnego i wiedzy na temat specyfiki działania światła sztucznego w przestrzeniach zamkniętych. Prace Issy to raczej ruchome rzeźby niż instalacje. Utrzymując takie rozróżnienie, przyjmujemy, że instalacja może się znacząco zmieniać w stosunku do przestrzeni, w której jest pokazana. Dopuszcza się więc nowe ułożenie elementów, dodawanie lub odejmowanie części, nowe komponowanie. Rzeźba działa inaczej – jest tradycyjnie formą zamkniętą i bryłową. Trzecia praca autorstwa Włodzimierza Szymańskiego różni się już zupełnie formą, ponieważ jest to performance z recytacją poezji (bierzemy więc pod uwagę również literacki wymiar symbolu światła). Warto też zaznaczyć, że prace mają wyraźny kontekst religijny, nie oznacza to jednak, że zakładamy, jakoby tylko w takim kontekście możliwe było zachowanie metafizycznego symbolu światła. Religia jest obszarem, w którym – choć dominuje w nim współcześnie powierzchowność i metaforyka – istnienie symboli jest w jakimś sensie usprawiedliwione. W przeciwieństwie do tego obszaru, w większości innych sfer kulturowych istnienie symbolu światła traci swój sens. Metafizyki nie sposób uzasadnić w kręgu kultury masowej i popularnej.

Już pierwszy omawiany przez nas przykład (ryc. 13) pokazuje, że kompetencje filozoficzne i kulturowe są najważniejsze, by móc w pełni odczytać treść dzieła sztuki, w którym uzmysławia się jakiś sens symboliczny. Widzimy tu trzy tafle lustrzane, przypominające rozlaną wodę lub tytułowe kałuże – forma pracy jest prosta i ascetyczna, jednak bardzo wymowna i estetyczna. Warto w tym miejscu przypomnieć podział na treść i formę dzieła sztuki. Trzeba podkreślić, że dzieło jako całość posiada sens kulturowy, dlatego jego forma nie jest po prostu materiałem, w którym zostało wykonane. Innymi słowy, podział na treść i formę nie odpowiada

podziałowi na przedmiot intencjonalny i jego urzeczywistnienie. Materia również posiada kontekst symboliczny: inne znaczenie ma materiał pochodzenia naturalnego, inne materiał sztuczny; ważna jest jego faktura i temperatura (na przykład drewno jest ciepłe, a szkło zimne); ważne jest pochodzenie i to, z jakimi innymi przedmiotami się kojarzy. Wyróżniamy też materiały drogocenne i tanie. Takie elementy nie są obojętne i wpływają na percypowanie dzieła sztuki.

W *Kałużach Pseudo-Dionizego* odpowiednie operowanie źródłem światła pozwala na rzucenie jego odbicia na ścianę. Mamy więc uzasadnienie motta: „Nawet najmniejsza kałuża odbija niebo". Problem polega na tym, że samo doświadczenie estetyczne tej pracy, choć satysfakcjonujące i ciekawe, nie wypełnia jeszcze sensu instalacji i narracji, którą w niej zapisano. Dla każdego, kto zna kontekst dzieł religijnych Pseudo-Dionizego Areopagity, oczywiste pozostaje, że ich treść ma zasadnicze znaczenie dla odczytania dzieła. Ten, kto nigdy nie słyszał o pismach filozofa, zatrzyma się na oglądaniu wyciętej lustrzanej płyty.

Odnosząc przedmioty fizyczne, jakimi są instalacje i rzeźby, do teorii treści i formy, możemy ustalić, że forma jest zmysłową stroną przedmiotu, który konstytuuje się jako dzieło sztuki. Forma dzieła dostarcza nam wrażeń zmysłowych i może być źródłem satysfakcji estetycznej. Możemy odnieść również wrażenie, że za jej pomocą docieramy do treści. Łatwo to sprawdzimy, zastanawiając się, czy to, co uważamy za treść dzieła sztuki, nie jest projekcją naszych emocji, doświadczeń lub wzruszeń. Gdyby tak było, oznaczałoby to, że projektowaliśmy na formę dzieła własne treści psychiczne i nie dotarliśmy do tego, co obiektywne. Dobrym przykładem może być muzyka, która sama nigdy nie jest nośnikiem treści emocjonalnych, a niemal każdy odbiorca jej to przypisuje, mówiąc, że utwór muzyczny jest nostalgiczny, smutny, wesoły lub radosny.

Forma w instalacji *Kałuże Pseudo-Dionizego* może przybierać różnorodną postać, a zmiana ustawienia elementów nie wpłynie na istotę (treść!) dzieła, które nadal będzie w większym lub mniejszym stopniu źródłem doświadczenia estetycznego. Jednak aby móc je w pełni zrozumieć, potrzebny jest dostęp do jego treści. Zwróćmy uwagę, że właśnie w tym kontekście pojawia się pojęcie r o z u m i e n i a. Jego przedmiotem jest przede wszystkim owa treść, choć jak wcześniej wspomnieliśmy, elementy formy (na przykład drogocenny materiał) mogą z nią konweniować i znacząco ją uzupełniać. Zarówno forma, jak i treść stają się ostatecznie powodem rozkoszy estetycznej.

Alicja Panasiewicz, tytułując swoją pracę: *Kałuże Pseudo-Dionizego*, pokazuje nam trop, którym powinniśmy zmierzać w celu pogłębienia doświadczenia estetycznego. Jakie słowa tego nieznanego filozofa, autorytetu średniowiecznej teologii, mogą uzupełnić nasze rozumienie jej pracy?

Pseudo-Dionizy pisze w *Imionach boskich*: „Istnieje […] najbardziej boska wiedza o Bogu, która wypływa z niewiedzy, z jedności przewyższającej umysł, kiedy intelekt wykracza poza wszystkie byty, a następnie porzuca również siebie i jednoczy się z promieniami najwyższej jedności, i wtedy tam zostaje oświetlony przez niedającą się zbadać głębię mądrości”[105]. Forma pracy Panasiewicz bardzo dobrze ujmuje ten proces przybliżania się duszy do Boga – w zrozumieniu relacji między wiedzą i niewiedzą pomoże nam metafora lustra i światła. W pierwszej chwili lustra nie odbijają ani nas samych, ani żadnych przedmiotów. Odbiją one coś, co jest od powierzchni lustra bardzo odległe. Chodzi o niebo i światło słoneczne. W lustrach nie widzimy więc konkretnych przedmiotów, lecz raczej barwy szaro-błękitne i refleksy światła. To, co widzimy,

[105] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 128.

nie odnosi się więc do natury konkretnej rzeczy, lecz ustawia naszą percepcję na widzenie samej zasady świata, czyli jedności. Następnie możemy podejść do lustra i spróbować przeglądnąć się w nim – zobaczymy wtedy własne odbicie mieszające się z refleksami światła. W tle ogólnej zasady świata pojawił się jednostkowy byt, którego natura jest tożsama z naturą Jedna. Nie zachodzi tu poznanie, ale – jak powiedziałby Platon – bezpośredni ogląd natury rzeczy. W blasku i barwach jawią się formy przepływające po niebie.

Komentując wkład Pseudo-Dionizego w tradycję metafizyki światła, warto zaznaczyć, że poza Platonem to jemu zawdzięczamy znaczną żywotność tego symbolu w naszej świadomości. W dużej mierze wprowadził go Platon, odnosząc się do symboliki ognia i Słońca w dobrze znanej metaforze jaskini, a także pisząc o historii duszy i Heliosie. Starożytny filozof trwale skojarzył symbol światła z mądrością, sferą duchową, pierwiastkiem boskim, rozumem i prawdą. Później Pseudo-Dionizemu udało się ów przekaz zasymilować z chrześcijaństwem, a symbol ten stał się jakby słowami samego Chrystusa z Ewangelii św. Jana: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia" (J 8,12). Czytelność symboliczna słów Pseudo-Dionizego nie jest przypadkowa. Stróżewski tłumaczy, że źródła literackie, które wpływały na rozwój średniowiecznej, szczególnie zaś XIII-wiecznej metafizyki, sprowadzały się tak naprawdę do jego pism[106]. Rozważania Pseudo-Dionizego podtrzymują platońskie, tradycyjne podziały na piękno duchowe (*hyperkalon*, co należałoby tłumaczyć jako „ponad-piękno") oraz piękno rzeczy zmysłowych. Zarówno jego dzieła, jak i sztuka inspirowana jego pismami są próbą zbliżania się do ponad-piękna. Zwróćmy uwagę na to, że wytyczenie owego celu nie oznacza

[106] Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 1, Wrocław 1961, s. 9.

przekonania o realnym uczestnictwie piękna duchowego w każdym dziele sztuki. Nie w tym rzecz, by artysta tworzył przedmiot pokazujący ponad-piękno. Do tego celu wystarczy symbolika, która jest podpowiedzią dla ludzkiej intuicji. Szczególnie symbolika odnosząca się do jedności (za Plotynem i jego rozumieniem piękna), jak światło, niebo, woda (kałuża) itd. Wszystkie one naprowadzają nas na jakościowe i wszechobecne istnienie Boga. Czego jednak nie należy żądać od sztuki? Sam Pseudo-Dionizy urywa dywagacje: „nie istnieje żadna ścieżka dla tych, którzy pragną dotrzeć do [...] nieskończonej tajemnicy”[107].

Partycypowanie w pięknie świata zmysłowego kieruje naszą duszę ku radości oglądania piękna wyższego, które powinno być prawdziwą treścią dzieła sztuki. Proces emanacji, o którym naucza Pseudo-Dionizy (a za nim Jan Szkot Eriugena i inni), pozwala cieszyć się każdym, choćby najmniejszym naddatkiem duchowej strony piękna w dziele. Mamy tu więc wznoszenie się, przybliżanie i akt powrotu duszy do jedności z Bogiem. Piękno duchowe, w ogóle duchowa i symboliczna treść dzieła sztuki, jest jak stopień w drabinie, po której się wspinamy. Wszystko, co wyłoniło się z Jedności, powraca do niej w akcie *ekstasis*[108] – u ludzi wierzących stan taki wywołuje sztuka przepełniona symboliką.

Wróćmy do *Kałuż Pseudo-Dionizego* – w prostym wyrazie i ascetycznej formie zawarte są bogate treści symboliczne. Naszą uwagę powinny pochłaniać nie lustrzane tafle, ale ich treść i ideowa zawartość. Instalacja skupia się na jakościowych, a nie ilościowych wyznacznikach piękna. Choć zachowana jest czystość kompozycji, to nie wyłącznie w niej tkwi piękno tego dzieła. Jego ulotna i lekka forma ma źródło w jakościowym, plotyńskim wyznaczniku, którym jest jedność uniwersum. Owo nagromadzenie jedności na małej

[107] Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, op. cit., s. 49.
[108] Por. M. Manikowski, op. cit., s. 112.

powierzchni symbolizującej wodę pozostaje tym, co uderza i sprawia rozkosz estetyczną. Ta ostatnia możliwa jest tylko wtedy, gdy znamy sens jedności. To nasze do niej przynależenie i nasze pochodzenie. Oglądając *Kałuże Pseudo-Dionizego*, widzimy część świata, który oczekuje naszego powrotu.

Czy tradycja chrześcijańskiej metafizyki światła jest taka sama u św. Tomasza i Pseudo-Dionizego? Absolutnie nie. Przede wszystkim – a będzie to miało konsekwencje dla doświadczenia i rozumienia dzieła sztuki – tworzyli oni inną teologię. U Pseudo-Dionizego Bóg był skryty za wieczną tajemnicą aktu wiary. Takie założenie słusznie przywołuje na myśl teologię negatywną lub mistyczną. Stąd w jego pismach znajdujemy odniesienia do symboliki ciemności. „Wstępowanie ku Bogu jest wstępowaniem w ciemność i milczenie"[109] – słowa św. Teresy Benedykty od Krzyża dokładnie przedstawiają tę relację. W przypadku św. Tomasza mamy do czynienia z teologią pozytywną i bardzo systemową. Brak w niej opisów stanów mistycznych, osobistych doświadczeń obecności Boga itd. Nie oznacza to wbrew pozorom, że u Tomasza nie spotykamy choćby filozofii światła, jednak w porównaniu z mistykami jest ona dość uboga, cechuje ją silniejsze powiązanie z materialną stroną rzeczy oraz – niestety dla metafizyki – powolne przenoszenie akcentu z symbolu na metaforę i motyw. Zjawisko takie łączy się nie tylko z odalegoryzowaniem świata, co dostrzegalne jest również w pismach Tomasza (rzecz jest tym, czym jest, i nie oznacza niczego więcej), ale także z szybkim rozwojem malarstwa realistycznego. Wspominając bizantyjską mozaikę i ikonę oraz sztukę sakralną, również tę gotycką, widzimy szereg form i elementów, które budują symbolikę chrześcijańską – baranek, smok, lilia, róża, różne alegorie i symbole, również

[109] Św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2006.

uproszczone i schematyczne formy i czyste kolory, których rolą było oznaczanie czegoś. One wszystkie nie odnoszą się do samych siebie, lecz coś znaczą, coś, co nie jest nimi samymi.

Początek oddziaływania św. Tomasza na rozwój estetyki, filozofii i teologii datujemy na XVI wiek (w okresie wcześniejszym jego dzieła wpisane były do indeksu ksiąg zakazanych). Jego refleksje znacznie przekroczyły ramy czasu, w którym powstawały. Posługiwał się pojęciem *claritas* (światło duchowe), posiadającym źródła metafizyczne i platońskie, ale używał go w odmienny sposób, odnosząc je także do estetyki. Już nauczyciel Tomasza, Albert Wielki, zmienił rozumienie koncepcji *claritas* z metafizycznego na metaforyczne. W tym znaczeniu koncepcja Alberta stanowi przezwyciężenie platońskiej ontologii[110]. *Claritas* jest w niej warunkiem koniecznym zaistnienia piękna, które uwidacznia się jako rozbłysk (*resplendentia*), będąc jednak wyłącznie metaforą.

W kontekście omawianej pracy pt. *Kałuża św. Tomasza* warto podkreślić, iż filozof identyfikuje platońskie *claritas* z arystotelesowską formą rzeczy, czyli istotą. Przedstawienie tej zależności jest czytelne – naturę wody pokazuje fala, zmysłowy obraz żywiołu w ruchu i akcie. Nie jest to spoczywająca, nieruchoma tafla wody, którą widzieliśmy w *Kałużach Pseudo-Dionizego*, lecz rzecz w akcie, w stanie aktualizowania swojej potencji i istoty. Podświetlenie tafli umieszczono od strony źródła fali – jest to skierowanie ku Pierwszej Przyczynie, ku Bogu. Nie został on przedstawiony jako Bóg osobowy, lecz właśnie po arystotelesowsku, jako nieruchomy Pierwszy Poruszyciel, twórca natury rzeczy, sprawca świata. Akt falowania pochodzi od niego, a samo światło pozostaje u swego źródła. Nie jest to przedstawienie emanacji, choć być może wolno nam dostrzec akt „wypływu" rzeczy ze źródła. Bóg jest tu jedynie

[110] Por. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn…*, op. cit., s. 24.

wzorem[111] – jego światło nie rozprzestrzenia się w bezkres i nie objawia w bycie jako istniejące. To tylko wzór. Woda przejmuje sposób przelewania się światła, ale sama nie staje się nim. Zachowuje się na wzór swojego Stwórcy.

Doskonałość jest domeną Boga, a piękno zmysłowe pozostaje elementem tego świata, który potrafi nas do niego zbliżyć, nosi więc w sobie jakiś wzór doskonałości. Piękno zmysłowe objawia się nie tylko w proporcji, ale także w blasku (*claritas*)[112]. Wedle Tomasza jest ono – jak twierdzi Étienne Gilson – blaskiem prawdy[113], momentem, w którym wewnętrzna forma rzeczy dominuje nad jej stroną materialną (*splendor formae*). Piękno to jedność (*integritas*), lecz także doskonałość (*perfectio*), proporcja (*proportio*), harmonia (*consonantia*) oraz blask (*claritas*). W *Kałuży św. Tomasza* (ryc. 14) jedność zostaje wyrażona w materiale: światło jako arystotelesowska istota rzeczy jest prawdą, która przenika materię, czyli szkło. Obydwie substancje zbliżone są do siebie poprzez przenikliwość, plastyczność oraz lśnienie. Omawiana praca jest więc symbolem rzeczy pięknej lub samego piękna zmysłowego, którego źródło tkwi w istocie i urzeczywistnionej formie wewnętrznej. Następnie pojawiają się wyznaczniki proporcji lub harmonii – w naszym przykładzie przyjmiemy pojęcie harmonii, ponieważ w materiałach takich jak szkło i światło nie doświadczamy aspektu ilościowego (cząstek krzemu lub fotonów), lecz jedynie

[111] Por. św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, 75, 5, ad. 1 i 2, tłum. o. Pius Bełch, O.P., [online] http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/Suma%206.pdf [dostęp: 24.05.2017]. por. W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, „Roczniki Filozoficzne KUL" 1958, t. 1, s. 21.

[112] Por. L. Sweeney, *Idealism in the Terminology of Thomas Aquinas*, "Spectrum" 1958, Vol. 33, No. 4, s. 497–507.

[113] É. Gilson, *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 2003, s. 316.

jakościowy – blask, twardość, chłód lub ciepło, ciężar. Proporcja odnosi się raczej do piękna przedmiotów, w których wyróżniamy elementy i części współtworzące kompozycję. *Kałuża św. Tomasza* posiada harmonię elementów jakościowych poprzez skomponowanie plam barwnych tworzących się na szklanej powierzchni dzięki grze światła. Jest ona zawarta również w materiale – światło i szkło odpowiadają sobie i współgrają jako materia dzieła sztuki. Nie uzyskalibyśmy tego efektu, stosując drewno, tkaninę, nieprzezroczyste lub nie białe materiały sztuczne itd. Warto w tym miejscu podkreślić, że materiałoznawstwo jest w odniesieniu do sztuki dziedziną niezwykle interesującą i ważną.

Od wątku materiałoznawczego można też rozpocząć analizę rzeźby Nadii Issy[114] pt. *Dreidel* (ryc. 15). Issa jest artystką wywodzącą się z pracowni Włodzimierza Szymańskiego – o jego pracy będzie mowa poniżej. Wspominam o tym, ponieważ ten krąg artystów cechuje się bardzo rzetelnym i profesjonalnym podejściem do materiału. Nie ma tu mowy u suplementach, zamiennikach, kompromisie, o który można by się pokusić ze względu na koszty wytworzenia lub problemy z obróbką trudnego materiału. Zarówno *Dreidel*, jak i *OR – moc światła* są zatem przykładami wykonawczego kunsztu.

Dreidel to zabawka hazardowa, którą bawią się dzieci podczas święta Chanuki. W tym kontekście ujawnia się bardzo ciekawe i co ważne, trafne zestawienie symbolu światła z losem (fatum). Jak rozumieć to widoczne w *Dreidlu* powiązanie? Innymi słowy, jak powiązać fatum z Bogiem? Można tu przywołać co najmniej dwie koncepcje. Po pierwsze, możemy uznać, że nasze losy są kierowane wolą Boga, a Jego zamiary stają się dla nas czytelne. Po drugie zaś, i jest to opcja bardziej do nas przemawiająca, przyjmujemy,

[114] Por. W. Rubiś, *On Cultural Memory Preserved in Religious Symbols, as Exemplified in the Work of Nadia Issa*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy" 2016, nr 32, s. 95–108.

że nie chodzi tu o łaskę podobną do chrześcijańskiej, wyłożonej przez św. Augustyna, lecz o inną, prostszą treść: Bóg widzi. Z tego twierdzenia nie sposób wyprowadzić pojęcia łaski ani planów Boga. Los nie jest tablicą, którą możemy czytać – pozostaje dla nas ślepy. Nie wiemy, czego Bóg od nas żąda[115].

Na tradycyjnym dreidlu wypisane są cztery litery alfabetu hebrajskiego: נ (*nun*) ג (*gimel*), ה (*on*), ש (*shin*), które wyznaczają zasady gry. Punktem odniesienia jest święto Chanuka (hebr. חנוכה), zwane także Świętem Świateł. W trakcie tych ośmiu dni dzieci bawią się bączkiem. Podczas Chanuki w świeczniku zwanym chanukiją zapala się co dzień jedną świecę[116]. Symbolika jest tu bardzo rozbudowana[117] – dla nas ważny będzie fakt upamiętnienia monoteizmu (judaizm był niegdyś jedyną religią monoteistyczną). Światło *Dreidla* pochodzi od Boga osobowego, nie jest symbolem porządku natury i ma charakter rozumowy. „Chanuka jest […] świętem ocalenia samej idei monoteizmu i w tym sensie wykracza swoim znaczeniem poza świat wyłącznie żydowski"[118].

W pracy Nadii Issy dreidel jest złoty, a światło pochodzące z jego wnętrza ma ciepłe, żółtawe zabarwienie. Ten przykład pozwala nam wrócić do uwagi o znaczących elementach formy dzieła. Wybór formy wypowiedzi artystycznej, w tym wypadku rodzaju światła, wpływa na dopełnienie się symbolicznej płaszczyzny przedmiotu (treści). Światło chanukowe musi być naturalne.

---

[115] Ciekawą, porównawczą interpretację religii żydowskiej i chrześcijańskiej proponuje S. Žižek w filmie *Perwersyjny przewodnik po ideologiach*.

[116] Por. S. Krauss, *La Fete de Hanoucca*, "REJ" 1895, No. 30, s. 24–43; M. Liber, *Hanoucca et Souccot*, "REJ" 1912, No. 125, s. 20–29; M. Loving Blanchard, *Hanukkah Celebration*, "Bridges" 2001, Vol. 9, No. 1, s. 99.

[117] Por. S. Zeitlin, *Hanukkah: Its Origin and Its Significance*, "The Jewish Quarterly Review, New Series" 1938, Vol. 29, No. 1, s. 1–36.

[118] *Chanuka: historia/tradycja*, [online] http://www.the614thcs.com/index.php?id=26,68,0,0,1,0 [dostęp: 1.05.2016].

Jest ono źródłem ciepła i ma odcień żółtawy. *Dreidel* wykorzystujący białe światło halogenowe byłby pracą niewykończoną, a możliwość dotarcia do treści byłaby wówczas zaburzona.

Praca Włodzimierza Szymańskiego pt. *OR – Światło* (ryc. 16 i 17) to performance multimedialny[119] z użyciem światła i głosu. Artysta recytuje fragmenty *Księgi liter* Lawrence'a Kushnera[120], w której przedstawione jest mityczne i symboliczne znaczenie alfabetu hebrajskiego.

Performance wykonywany jest przy siedmiu lampach. Symbolizują one świecznik i zapalają się wraz z dźwiękiem liter, których znaczenie odczytuje Szymański. W owej mistyce wyrażona jest tajemnica świata w jego najdrobniejszych przejawach: niepojęta natura kropli wody, rosy, trawy… Pośród interpretacji liter żydowskiego alfabetu napotykamy takie wyjaśnienia: „Alef jest pierwszą literą słowa […] ESZ, ogień. Ogień, który płonie, lecz nie sieje zniszczenia. W ten sposób Święty przykuwa naszą uwagę. Ukazując nam przedwieczny ogień"[121], dalej zaś: „Nawet jeśli [uczennica] garbi grzbiet nad książkami, jej serce […] LEW, wznosi się – niby płomień […] LAHAW – ponad wszystkie litery"[122].

Projekt *OR* nie jest jedyną realizacją Włodzimierza Szymańskiego odnoszącą się do tradycji metafizyki światła. Jego prace przedstawiające macewy przygotowywane są jako dzieła „podróżujące". Instalacja szklano-świetlna z tablicami nagrobnymi ma podróżować do miejsc kultu, pogromu Żydów, miejsc pamięci, a zatem tam, gdzie pierwotnie przedmioty te funkcjonowały.

Interpretację zaczęliśmy od źródeł literackich. Szereg uzupełnień możemy znaleźć w literaturze tradycyjnej, na przykład w książce

[119] Całe wystąpienie zob. https://www.youtube.com/watch?v=proyaxUyPds (w trakcie Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera 2015).

[120] L. Kushner, *Księga liter. Mistyczny alef-bet*, tłum. P. Paziński, Kraków–Budapeszt 2010.

[121] Ibidem, s. 28.

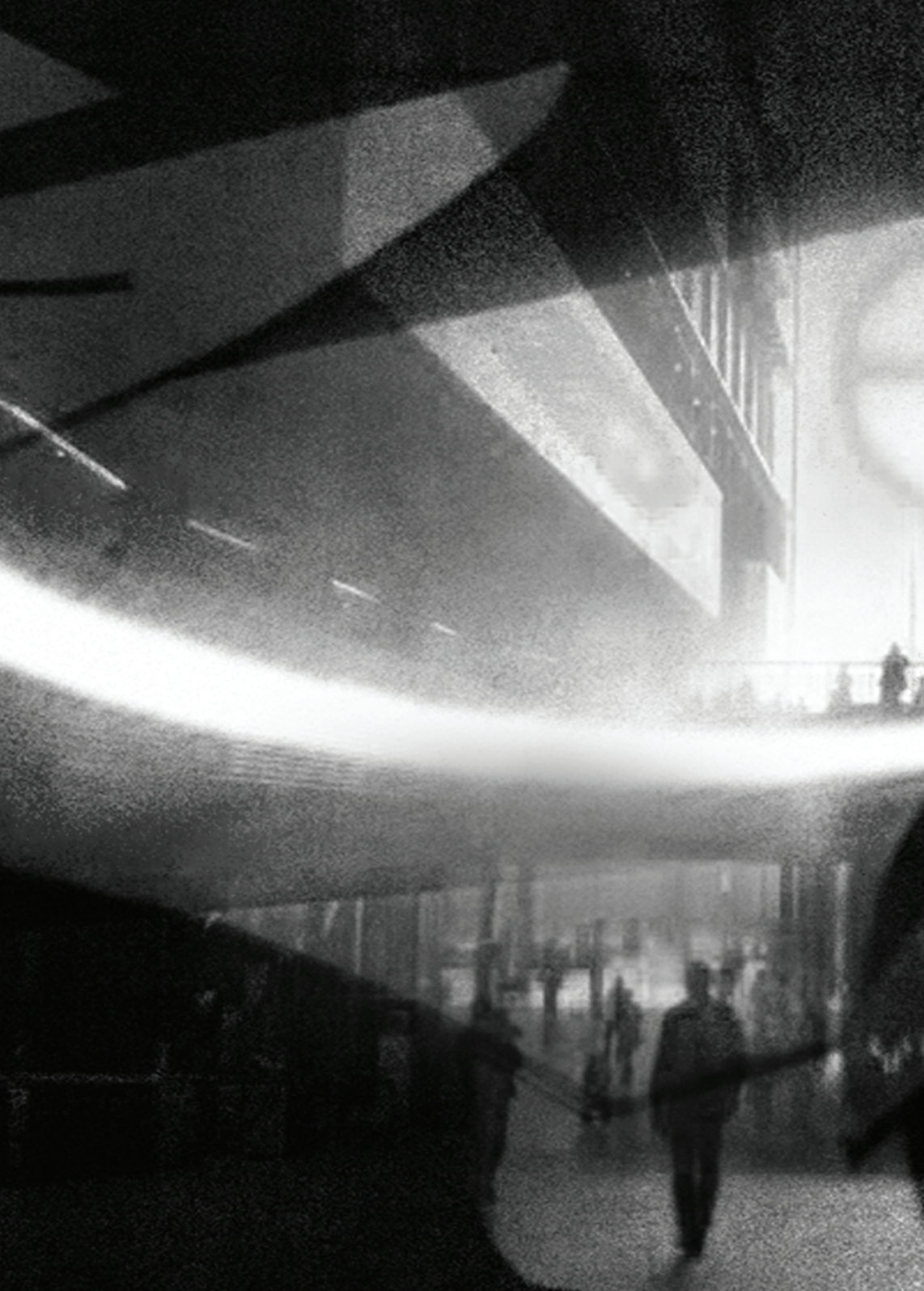
[122] Ibidem, s. 59.

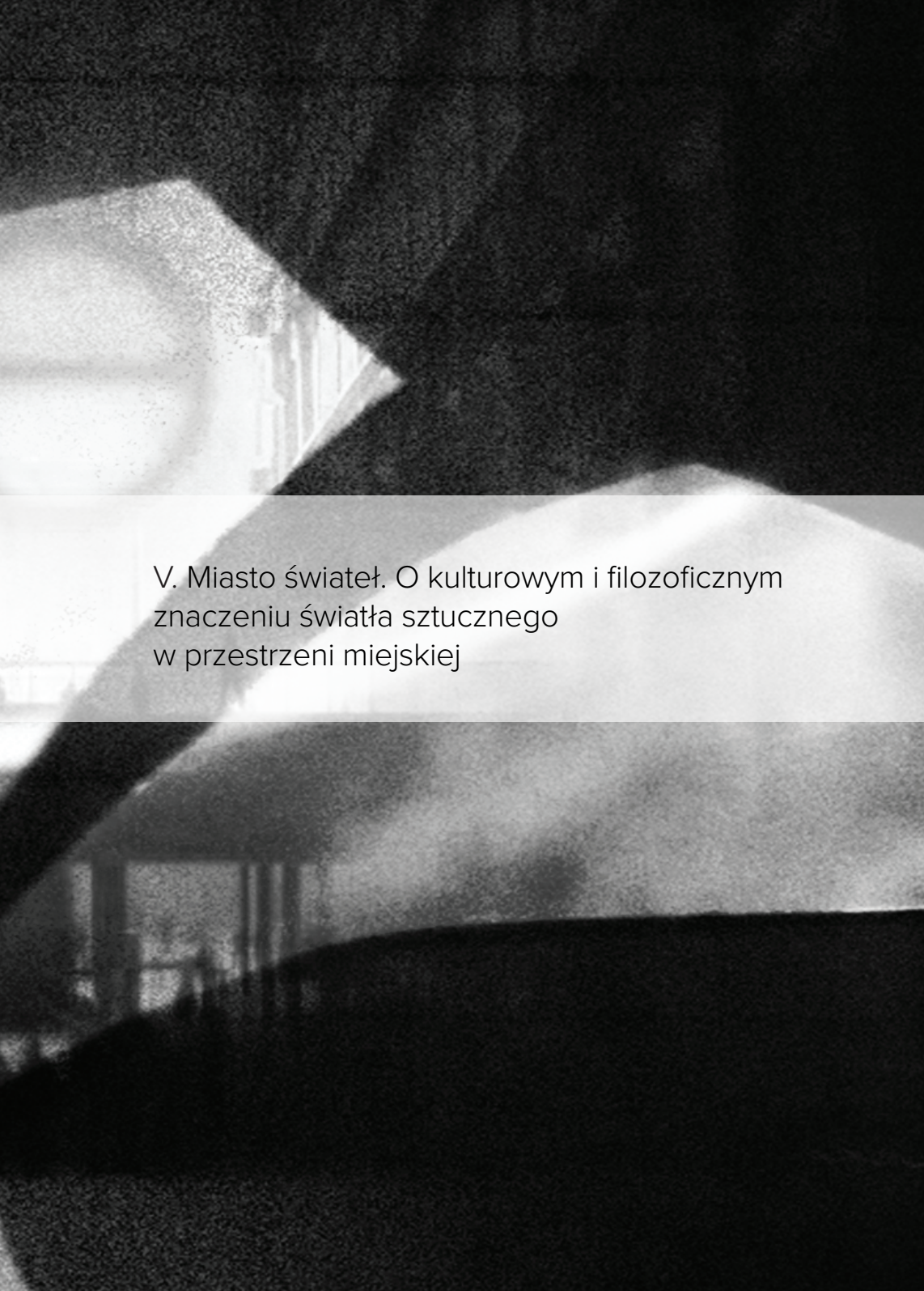
Isaaca Bashevisa Singera *Moc światła. Osiem opowieści chanukowych*[123] (notabene na festiwalu jego imienia w 2015 roku Szymański po raz pierwszy wykonał performance *OR*). Opowiadania z tego cyklu są podaniami wskazującymi na obecność symbolu światła w tradycji żydowskiej w znaczeniu zbliżonym do chrześcijańskiego. Jest to znak obecności Boga, znak nadziei, łaski (szczególnie światło świec zapalanych z okazji Chanuki), czasem nawiedzenia przez osoby zmarłe, a także znak wiedzy.

W książce *Moc światła* nie przedstawiono żadnej spójnej ontologii ani estetyki, udało się natomiast pokazać kulturową funkcję symbolu światła. W formie literackiej mieszają się metafory i symbole religijne. Warto zapytać: co daje nam odniesienie współczesnej sztuki światła do wymienionych podań literackich? Na przykładzie prac Szymańskiego można zauważyć systematyczne pogłębianie symboliki światła w kontekście judaizmu. *OR* eksploruje ów symbol i jego metafizykę w znacznie większym stopniu niż książka Singera.

Nie jest wcale oczywiste, że pogłębiona eksploatacja jakiegokolwiek symbolu sprzyja przenoszeniu jego treści kulturowych. Chodzi tu o płaszczyzny działania: dana osoba (artysta, twórca) podnosi symbol z zapomnienia i może operować nim w niezwykle twórczy sposób, jednak zjawisko przenoszenia treści kulturowych wymaga istnienia odbiorców, którzy potrafią ten proces zrozumieć i w pewnym intelektualnym sensie powtórzyć. Wielu uczestników postrzega omawiany performance przez pryzmat powierzchownej formy, a jedynie dla nielicznych jest on czytelny w swojej treści. W przypadku *OR* mamy do czynienia z treścią będącą nośnikiem symbolu wymykającego się potocznemu, powierzchownemu rozumieniu.

[123] I. B. Singer, *Moc światła. Osiem opowieści chanukowych*, tłum. D. Bogutyn, Gdynia 1991.





V. Miasto świateł. O kulturowym i filozoficznym znaczeniu światła sztucznego w przestrzeni miejskiej

Zacznijmy od światła. Światłoczułość możemy rozumieć jako stopień reagowania na światło materiałów fotograficznych. Z perspektywy antropologicznej i kulturoznawczej możemy podejść do tego zagadnienia nieco inaczej. Światłoczułość to wrażliwość na światło? To zmysłowa wrażliwość na światło? Dlaczego więc nie powiedzieć: „światłoczuły człowiek"? Światłoczułość jest tu co najmniej dwuznaczna, bowiem nie chodzi wyłącznie o naszą zmysłową wrażliwość na światło fizykalne, ale również o duchową i umysłową wrażliwość na światło prawdy, o którym często traktuje filozofia. Choć mówimy tu o przestrzeni miejskiej, nie zapominamy, że pojęcie światłoczułości u człowieka może być rozumiane bardzo różnie: może to być światło fizykalne (na przykład światło ulicznych latarni), ale też metaforyczne. Dlaczego o nim piszemy?

Obydwa rodzaje światła łączą się z oglądaniem swoistego rodzaju piękna, ujawniają jego obecność w przedmiotach i relacjach między nimi. Światło fizykalne pozwala rozkoszować się widokiem piękna zmysłowego, zaś światło duchowe (nazywane przez filozofów *claritas*, czasem też *lux*, *fulgor*, *splendor*…) odsłania piękno porządku świata i istotę rzeczy, czyli jej esencję. Przywołajmy słowa filozofa. Choć Umberto Eco twierdzi, że współczesny odbiorca sztuki zatracił (może bezpowrotnie?) umiejętność widzenia piękna metafizycznego – co miało być zdolnością na przykład

odbiorców średniowiecznych[124] – i sztukę współczesną ocenia wyłącznie na podstawie estetycznych (czyli czysto zmysłowych) wartości, to jednak jego zakorzenienie w kulturze europejskiej musiało pozostawić jakiś ślad na sposobie postrzegania świata. Ciągłość europejskiej kultury nadal umożliwia dotarcie do przynajmniej niektórych treści metafizycznych epoki dawnej i kształtuje – może zbyt optymistyczne – przekonanie o możliwości intuicyjnego odczytania wielu z nich.

O jakich wartościach metafizycznych przypomina dzisiaj światło? O migotliwym blasku złotych mozaik bizantyjskich, o których Karol Estreicher pisał, że „operowały uduchowionymi formami, jakby urzeczywistniając neoplatońskie idee"[125]? O ikonie, której wewnętrzne światło ujawnia Prawdę przewyższającą wszelki byt, tworząc uobecnienie raju na ziemi? A może o gotyckim witrażu, w którego ciemności Chrystus zjawia się wierzącym jako *sol invictus* (słońce niezwyciężone)?

Przedzierając się przez karty historii w poszukiwaniu przejawów fascynacji światłem, dotrzemy do wspomnianych dzieł sztuki średniowiecznej: bizantyjskich mozaik, gotyckich witraży i ikon, które do dziś zachowały mocny związek z filozofią światła, a także do prac teoretycznych takich myślicieli, jak Pseudo-Dionizy Areopagita, Jan Szkot Eriugena i inni, inspirujący się na przykład prologiem do Ewangelii św. Jana, w którym czytamy: „była światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka, gdy na świat przychodzi" (J 1,9).

---

[124] Tezy takiej nie da się uzasadnić. Nie ma sposobu na sprawdzenie, jak ludzie żyjący w średniowieczu przeżywali piękno metafizyczne i zmysłowe. Te sprawy – bierzemy tezę Eco dosłownie – są dla nas bezpowrotnie zamknięte.

[125] K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982, s. 202.

Twórczość spod znaku metafizyki światła spajana jest średniowiecznym platonizmem i mistyczną koncepcją doświadczenia estetycznego, którego celem jest oglądanie światła *claritas*. Jest to więc koncepcja sztuki odnosząca nas niemal wyłącznie do piękna metafizycznego, a zatem rozumianego inaczej niż dzisiaj.

Paradoksalnie również sama filozofia stoi za zmianą, jaka zaszła w naszym widzeniu sztuki i piękna, o czym mówi Eco. Artyści średniowieczni tworzyli w cieniu wielkiej Tajemnicy, która dziś uległa zapomnieniu. Współcześnie perspektywa życia wyraźnie się zmieniła – tajemnica istnienia nie spędza już snu z powiek.

Czy odeszliśmy od naszych rozważań na temat światła w mieście zbyt daleko? Nie, jeśli zwrócimy uwagę na ścisłe połączenie światła z pięknem i konieczność wystąpienia kontrastującej z nim ciemności. Jeśli Eco ma rację, twierdząc, że współczesny człowiek zatracił możliwość oglądania piękna metafizycznego (warto poszukać przyczyn takiego stanu rzeczy w antropologii kulturowej), to założenie o bliskości światła duchowego i fizycznego (pod wspólnym hasłem „światłoczułości człowieka") może pokazać sposób oddziaływania na nas świata z nowej perspektywy i powiedzieć coś o jego konsekwencjach. Nie wiemy, dlaczego człowiek współczesny zatracił możliwość oglądania piękna metafizycznego. Być może stało się tak dlatego, że w obręb jego codziennego świata przedostawało się coraz więcej przedmiotów, które upowszechniały i desakralizowały przestrzeń religijną. Jest to zachwianie granicy między tym, co codzienne, a tym, co odświętne. Podobnie może się dziać ze światłem fizykalnym. Przełamanie odwiecznej granicy między porą dnia i nocy narusza tajemnicę świata zasłoniętego mrokiem i odsłanianego w chwili jutrzenki. Czy naruszenie, o którym tu mowa, wpływa na nasze postrzeganie piękna świata?

MIASTO I NIEGASNĄCE ŚWIATŁA

Zastanówmy się najpierw, w jakiej rzeczywistości funkcjonuje współczesny człowiek. Możliwe, że na co dzień mamy do czynienia z nadmiarem światła sztucznego, które powoduje w naszym życiu wiele zakłóceń nastroju, emocji i naturalnego trybu dnia. Pojawiają się bezsenność i zmęczenie, bóle głowy i ogólna dezorientacja. Obecność światła sztucznego leży u podstaw rozwoju chorób cywilizacyjnych: powszechne są nerwice, a brak porządku w ramach cyklu nocy i dnia osłabia siły życiowe, zabiera punkt odniesienia i narusza grunt pod stopami. *Light pollution* sprawia, że z roku na rok obniża się jakość naszego życia. Z tej też przyczyny przestajemy dostrzegać piękno otaczającego nas świata.

Bez wątpienia człowiek XXI wieku żyje w świecie zanieczyszczonym. Wokół zasypują nas nie tylko odpady, ale też niepotrzebne przedmioty przerostu konsumpcyjnego stylu życia. W świecie tym wszystkiego jest zbyt wiele – rzeczy, gadżetów, które mogłyby nie powstać, bo niczemu nie służą... za dużo jest również światła. Sztuczny blask stał się produktem (oczy zmuszane są do jego konsumowania), a świat zanieczyszczony jego obecnością odwraca się ze zdziwieniem i tęsknotą ku czasom przeszłym. Wielkie pragnienie światła przemieniło się w przesyt i zmęczenie.

Istnieją wszelako wyrazy naszej tęsknoty za czystym środowiskiem światła. W takim sensie, w jakim pragniemy spacerować czystymi ulicami lub polną ścieżką, napełniać płuca świeżym powietrzem, spoglądać na błękitne niebo i zieloną trawę, tak też z melancholią spoglądamy w stronę nieprzemysłowych i niemal niezamieszkałych miejsc. Tymczasem otacza nas jednakowe światło dnia i nocy, niechciane billboardy przy drogach i mieszkaniach, na które nikt nigdy się na zgadzał, przydrożne neonowe reklamy barów, hoteli i stacji benzynowych – to zanieczyszczenia i śmietnik naszego świata.

Light pollution jest produktem ubocznym kultury pragnącej światła, które do tej pory rozświetlało mroki nocy, tajemnicy i niewiedzy. Co bardziej nas drażni? Sama obecność światła sztucznego, czy może po prostu świadomość, że nie możemy go wyłączyć? O czym myślimy, gdy spoglądamy nocą przez okno, w stronę ulicznej latarni i jej zbyt silnego, drażniącego oczy blasku? Jak się przed nim ukryć? Gdzie ukoić oczy i umysł?

Sztuczne światło pozbawia nasze życie naturalnego piękna. Noce nie są już usłane morzem gwiazd (których nie mamy szansy dostrzec) ani romantycznie ciche i senne. Nigdzie nie jesteśmy sami i „u siebie", poza światem, schowani. Zawsze pada na nas jakieś światło, niczym więzienny reflektor, kamera Big Brothera lub po prostu rejestrator miejskiego monitoringu. Światło sztuczne jest jednak także wielkim ułatwieniem i cudownym wynalazkiem, zaś współcześni projektanci przestrzeni publicznej i naukowcy dokładają starań, by było ono dla nas jak najbardziej przyjazne i zdrowe. Przykładem działań zmierzających do udoskonalenia parametrów światła w przestrzeni publicznej jest projekt „Inteligentne oświetlenie dla Krakowa"[126] realizowany na Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, we współpracy z Narodowym Funduszem Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej oraz Gminą Miejską Kraków, pod kierownictwem doktora Sebastiana Ernsta. W ramach projektu do końca 2016 roku udało się wymienić 3768 opraw sodowych na oprawy LED, znacznie podnieść efektywność energetyczną oświetlenia (71% redukcji zużycia energii elektrycznej), a także wprowadzić dynamiczne sterowanie oświetleniem ulicznym. Poza bardzo ważnymi korzyściami ekonomicznymi i ekologicznymi pojawia się tu także kontekst estetyczny i socjologiczny. Światło

[126] Por. film promocyjny *Inteligentne oświetlenie dla Krakowa*, [online] https://www.youtube.com/watch?v=Zx6NgR_MQbE [dostęp: 22.04.2017] oraz stronę internetową projektu: http://www.oswietlenie.krakow.pl/ [dostęp: 22.04.2017].

przyczynia się w znakomitym stopniu do podniesienia estetyki przestrzeni miejskiej (w Krakowie na przykład poprzez oświetlenie Wawelu i wzmocnienie jego symbolicznego znaczenia), w której ludzie czują się bezpiecznie nawet po zmroku. Warto dodać, że projekt „Inteligentne oświetlenie dla Krakowa" jest innowacyjny w skali światowej.

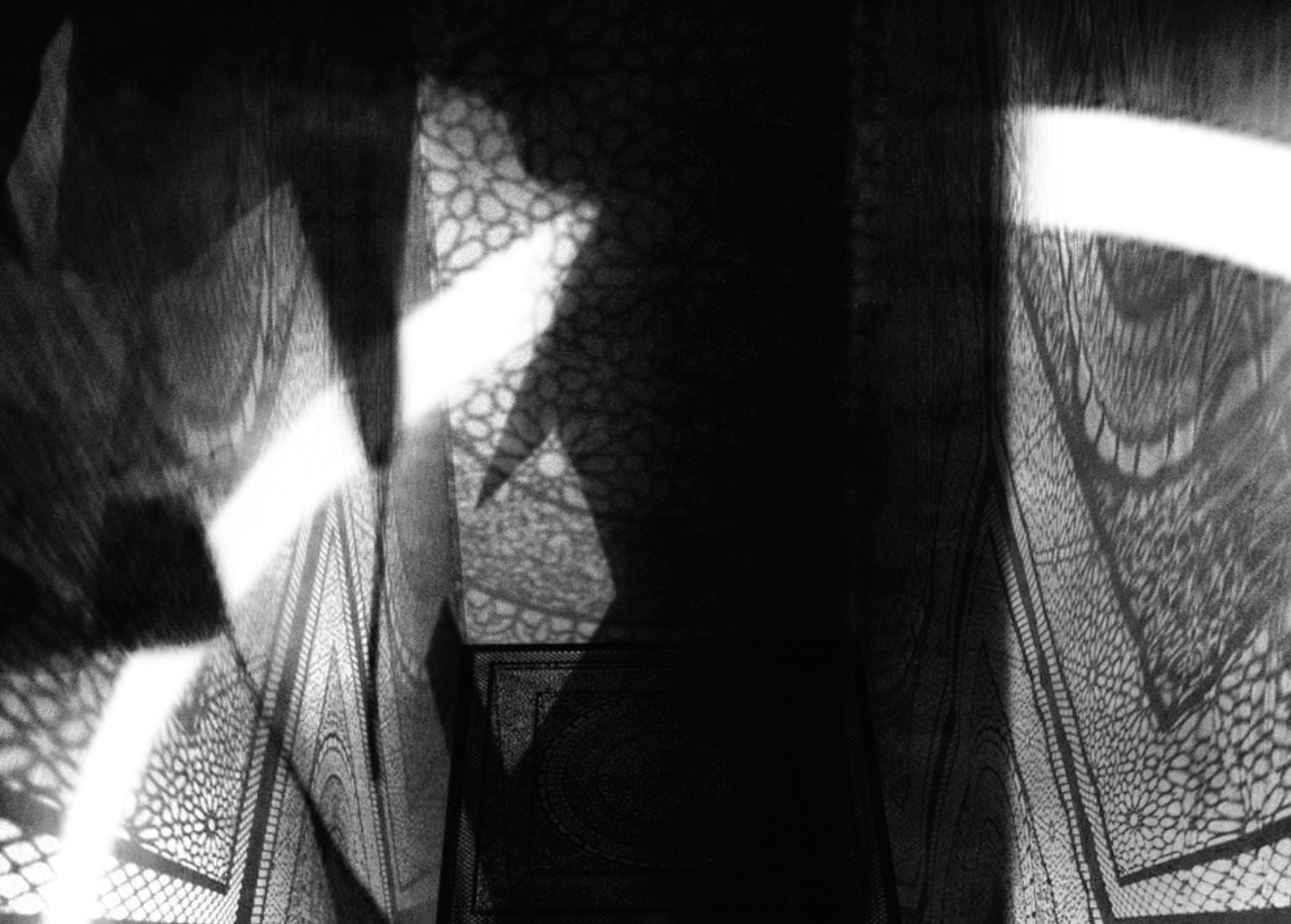
Z czasów starożytnych tylko światło zostało nam jako znak tajemnicy i *sacrum*. Dlatego jest ono dla nas tak bardzo interesujące i piękne. Często wykorzystujemy je w metaforach religijnych jako uobecnienie łaski i substancjalnej obecności Boga. Chcemy je poznać albo przynajmniej być bliżej niego, rozkoszować się jego blaskiem – niczym oglądaniem źródła łaski. Dlatego trudno nam myśleć o świetle w kategoriach negatywnych. Bez wątpienia człowiek to istota światłoczuła zarówno w swym wymiarze duchowym, jak i cielesnym. Czy światło nadal jest dla nas dobrem i wybawieniem z mroków nocy?

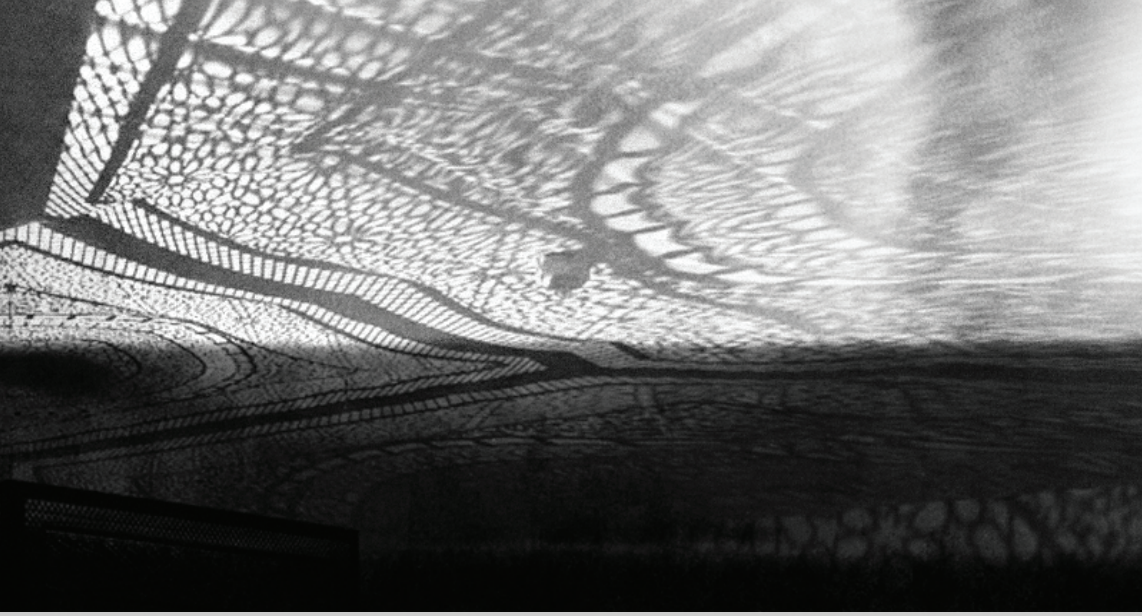
To proste (tradycyjne, a nawet nieświadome) symboliczne odczytywanie wartości światła, identyfikowanie go z samą wartością, nie jest jedyną drogą rozumienia jego roli w naszym życiu. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że myślenie o świetle w kategoriach *sacrum* odnosi się właściwie wyłącznie do jego naturalnego źródła. Zwróćmy uwagę, że sfera religijna zawsze była przedstawiana za pomocą metafor światła naturalnego, czyli ognia, blasku słońca czy księżyca. Zupełnie inaczej reagujemy na sztuczne światło elektryczne.

XX wiek zatryumfował nad ciemnością nocy. Nowego znaczenia nabierają w tym czasie słowa „niech stanie się światłość" – a może jest to hasło naszych czasów? Nie brzmi już ono jak religijny slogan czy metafizyczny nakaz Przedwiecznego Słowa. To charakterystyka świata zmysłowego. Ciemność rozproszyła się na wieki i nigdy już jej nie będzie, spełniły się więc marzenia XIX-wiecznych naukowców.

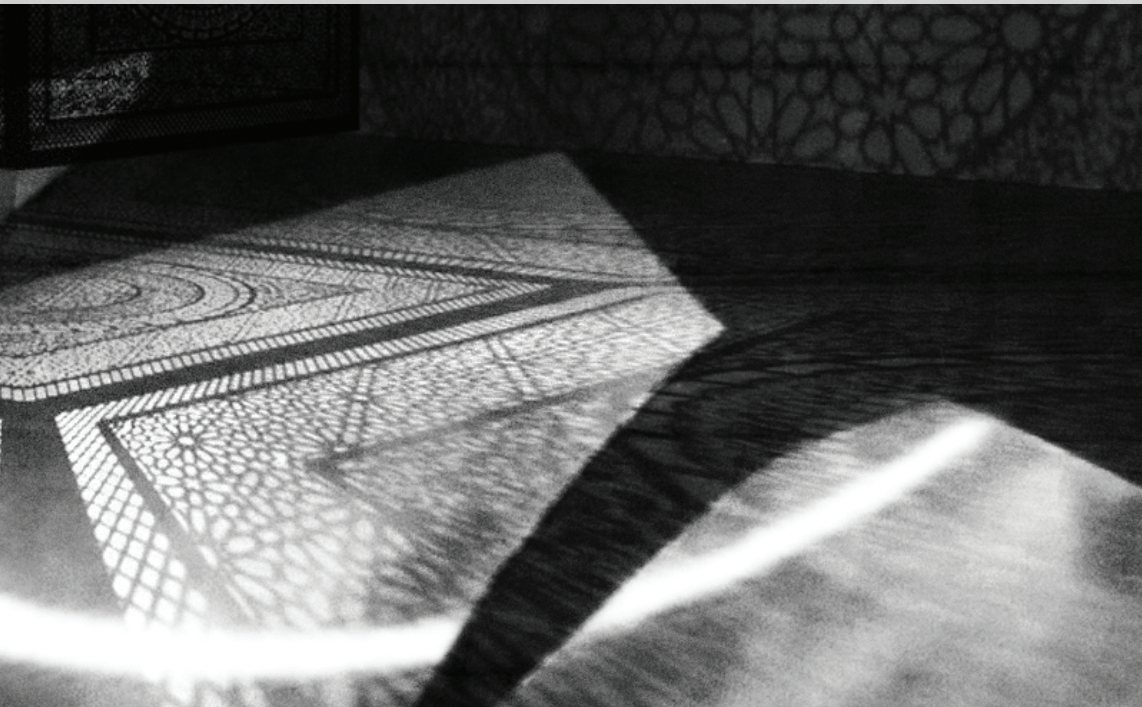
> […] tym, co pobudza człowieka i zapewnia mu spełnienie, nie jest już samo istnienie w świetle i widzenie, lecz dążenie do wejrzenia do wnętrza samego światła i pozwolenie, by wszystko, co w ogóle widzialne, w nim się rozpłynęło[127].

[127] H. Blumenberg, *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*, „Kronos. Metafizyka. Kultura. Religia" 2013, nr 2, s. 36 [za:] A. Pogoda-Kołodziejak, *Światło jako metafora prawdy i objawienia na przykładzie Ołtarza z Isenheim*, [w:] *Światło i ciemność w literaturze, kulturze i sztuce. Od antyku do współczesności*, red. D. Szymonik et al., Siedlce 2015, s. 179–180.





VI. O relacjach między pojęciem formy i treści w sztuce. Słowo o obiektywizmie we współczesnej filozofii sztuki



W polskiej literaturze filozoficznej z łatwością znajdziemy kilka ważnych pozycji dotyczących pojęcia formy w sztuce (i nie tylko). Bez wątpienia należy do nich książka Władysława Tatarkiewicza pt. *Dzieje sześciu pojęć*[128]. Wyjdziemy od niej, analizując relację między formą i treścią w sztuce.

Podkreślmy znaczenie wybranych przez nas pojęć w powiązaniu z dziedzinami sztuki, o których będzie mowa. W języku potocznym, w codziennej komunikacji zamiennie używa się terminów, których wybór znacząco zmienia kontekst i sens wypowiedzi filozoficznej. Istnieje więc ryzyko, że ich pomieszanie wpłynie na jasność wszelkich konkluzji. A zatem ważne jest – o czym będzie jeszcze mowa – by odróżnić od siebie pojęcia przedstawienia, obrazu (używamy go zamiennie z malowidłem) oraz samej sztuki jako dziedziny. Jest to istotne szczególnie w rozważaniach dotyczących ontologii oraz wszędzie tam, gdzie pojawia się zagadnienie istoty.

Rozpocznijmy od skrótowego przypomnienia i systematyzacji pojęcia. Tatarkiewicz zwraca przede wszystkim uwagę na to, że ustalenie znaczenia pojęcia „forma" wpływa na pojmowanie sztuki i sensu naszego komunikatu. Ponadto, pozwala sobie uświadomić, z jak starym, a w konsekwencji wielopoziomowym problemem językowo-filozoficznym mamy do czynienia. Znaczące różnice

[128] Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.

w rozumieniu formy spotykamy już na początku dziejów europejskiej filozofii: w V wieku p.n.e. potocznie pod tym terminem rozumiało się niejako zewnętrzny obrys rzeczy widzialnej, a Platon (za pitagorejczykami) dodał tu jeszcze pojęcie formy wewnętrznej, która stanowiła cechę myślną rzeczy i odnosiła się do jej wewnętrznego porządku. Po Platonie refleksję nad pojęciem formy kontynuował Arystoteles, znacząco ją zmieniając i rozwijając.

Tatarkiewicz wyróżnił w swojej książce formy A, B, C, D i E, czyli pięć różnych zakresów znaczeniowych tego słowa. Żadne z nich nie odnosi się wyłącznie do przedmiotów sztuki – stanowią one językowe narzędzia opisu całej rzeczywistości oraz procesów poznawczych. Niemniej jednak każde z nich może posłużyć do formalnej bądź estetycznej analizy dzieła. Może się okazać, że tylko jedna z tych form dotyczy samej istoty sztuki w jej metafizycznym aspekcie, a więc jej wybór uznamy za słuszny, jeśli naszym celem będzie konstruktywna dyskusja o naturze sztuki i jej wartościach. Pamiętajmy też, że w obszarze sztuki nie istnieje treść bez formy (jakkolwiek byłaby ona ograniczona) oraz że za wyróżnieniem form A, B, C, D i E nie idzie wyróżnienie odpowiednich typów treści: A, B, C, D i E. Zanim jednak przejdziemy do tego zagadnienia, przedstawmy to, co o formie napisał Tatarkiewicz, wzbogacając jego słowa ważnymi dla nas uwagami i spostrzeżeniami.

Forma A – innymi słowy „układ części". Forma tego rodzaju jest bliska znaczeniowo potocznemu użyciu pojęcia, dotyczy bowiem dosłownego rozumienia struktury i porządku części. Formą A określić można na przykład elementy architektoniczne stanowiące kompozycję fasady budynku, zestawienie plam barwnych na obrazie, podobnie w przypadku muzyki: formalny opis na przykład akordów. Prostota takiego rozumienia omawianego terminu przekuła się na jego trwałość i doniosłość, ponieważ legł on u podstaw Wielkiej Teorii Piękna (tradycja pitagorejska) i pewnych jej pozostałości, które oddziałują czasem także w sztuce

współczesnej, w świadomości odbiorców i twórców. Posługując się pojęciem formy w pierwszym znaczeniu, postulujemy obiektywność relacji i sądów estetycznych (weryfikowanych na podstawie zgodności z przyjętą teorią), które wynikają z kanonu oraz harmonii. Jeśli mielibyśmy ją odnieść do sztuki światła, to właśnie ze względu na to ostatnie pojęcie – harmonię. Uważamy jednak, że z uwagi na plastyczną i niejednorodną naturę światła pojęcie harmonii musielibyśmy tu stosować niedosłownie.

Pakistańska artystka Anila Quayyum Agha prezentuje instalację (ryc. 18), która bardzo dobrze wkomponowuje się w zasadę harmonii i porządku. Często będziemy mieli do czynienia z takimi pracami, w których idealny porządek misternej konstrukcji złamany zostaje przenikającym wszystko światłem (wprowadza ono taki element, ponieważ charakteryzuje się swobodnym rozpraszaniem, łamaniem, rozszczepianiem, które dodaje element przypadkowości).

Forma A dominowała w europejskim myśleniu o sztuce do końca XIX wieku, mimo że podważona została bardzo wcześnie przez filozofa nurtu platońskiego – Plotyna, który był zwolennikiem piękna rozumianego jako jedność. Plotyn swoją teorią otworzył drzwi „estetyce światła". U niego mogłaby rozwinąć się koncepcja „formy wewnętrznej" rzeczy, czyli *claritas*.

Za pomocą formy A można dziś opisywać abstrakcjonizm, kubizm, fowizm, jednak samo to pojęcie nie wyczerpuje jeszcze sensu i istoty pracy malarskiej lub instalacji. Jak pisaliśmy wcześniej, odnosi się ono do formalnych cech kompozycyjnych dzieła (nie opisuje cech jakościowych)[129]. Innymi słowy, należałoby pozostawić je wyłącznie do opisu sztuki dawnej, na przykład kolumn i budowli antycznych, ponieważ funkcjonuje w niej pojęcie kanonu. W kubizmie, fowizmie oraz innych nurtach sztuki nowoczesnej

[129] Por. J. E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Warszawa 1991, s. 203, 485.

i współczesnej, także w obszarze sztuki światła, użycie formy w rozumieniu pierwszym nie umożliwia wyprowadzenia wniosków o wartości lub jakkolwiek rozumianej obiektywnej poprawności dzieła. Inaczej mówiąc, forma w rozumieniu A opiera się na sensie, którym nie dysponują przedmioty sztuki najnowszej.

Mówiąc o formie A, nie musimy odnosić się do żadnej treści, gdyż ona sama jest często treścią dzieła. Tak naprawdę można się jej doszukiwać w każdym dziele sztuki, o ile przyjmiemy intuicje, które podpowiedzą nam, że pitagorejczykom chodziło o coś więcej niż kanon w rozumieniu Witruwiusza. Rozstrzygnięcia pitagorejczyków są niejednoznaczne, a ich nauka nie jest zamknięta, o czym świadczy choćby ich koncepcja muzyki, w której podstawą są podziały na interwały itd. Po pogromie pitagorejczyków ich nauka skostniała i zyskała ramy jednoznacznych reguł, tymczasem pojęcie harmonii można rozumieć znacznie szerzej. Reguły harmonii i porządku sprawdziły się bardzo dobrze w architekturze, która takich ram potrzebowała, o czym mówi Janina Kraupe:

> Architektura wyraża sobą zasady obiektywne, jest zawsze pomnikiem epoki, i osobowość architekta ukrywa się daleko poza całym szeregiem rozumowań, prowadzących w końcu do stworzenia formy, działającej swymi matematycznymi zasadami i proporcjami. Zrozumienie zasad architektury jest równoznaczne z możliwością wniknięcia w matematyczny porządek świata i ten abstrakcyjny element tkwiący w architekturze odczuwamy zawsze jako pewną bezwzględność, surowość, narzucenie określonego porządku, którego oczywistość i logika zmuszają do zapomnienia o czasie, zmieniają nasze własne tempo wewnętrzne i wciągają w stan kontemplacji, w której odczuwamy zasady rytmu i proporcji leżące u podstaw dzieła architektonicznego[130].

[130] Fragment wywiadu z Janiną Kraupe w: P. Taranczewski, *A-Akademia. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. L. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 72.

To jednak nie wypełnia jeszcze spectrum naszego doświadczenia. Nie zawsze, gdy czujemy wewnętrzne przekonanie o obecności piękna formy A, potrafimy wykazać jej obecność. Niech za przykład posłużą nam zagadki matematyczne i tak zwana spirala Ulama (ryc. 19 i 20)[131], w której doświadczany jest zmysłowo porządek i struktura, mimo że nie udało się jej do dnia dzisiejszego dowieść. Istnieje powszechne przekonanie, że schemat tej spirali posiada istotną wartość estetyczną. Jest to piękno odnoszące się wprost do ontologii świata, a więc także do metafizyki (światła?), a poprzez matematyczną formę do tradycji pitagorejskich.

Ponadto, dyskutując o istocie sztuki oraz zasadzie jej tworzenia, trudno podtrzymywać dziś twierdzenie, że polega ona na powielaniu greckich form i relacji, nie odnosząc się w ogóle do postępu kultury i technologii, w których nie tyle zachodzi porzucenie obiektywnych zasad sztuki, ile raczej ich komplikowanie, strukturowanie i niekiedy nieprzewidziane urzeczywistnianie.

Mówiąc o formie A, będziemy się często odwoływać do konwencji i tradycji, w której umiejscowione jest dzieło sztuki, gdy na przykład wpasowuje się w jakiś kanon. Wszak forma A jest kanonem. A więc interpretując dzieło na tle danego kanonu, w domyśle stosujemy formę A. W historii sztuki raz po raz pokazywała ona słabość awangardy, zwłaszcza w tych momentach, gdy zauważamy jej ciągły powrót do konwencji, tradycji, porządku i zasady.

Dla estetyków opierających swe sądy na danych doświadczenia zmysłowego ważny jest problem „przygotowania" oczu, uszu… do sprawnego przetwarzania danych, które umysł będzie w stanie uchwycić jako harmonijne. Pamiętajmy jednak, że forma A ma charakter czysto filozoficzny (teoretyczny) i nie wywodzi się jej

[131] *Prime Spiral*, [online] http://mathworld.wolfram.com/PrimeSpiral.html [dostęp: 10.02.2017]; *Introduction. A Visual Analysis of Prime Number Distribution*, [online] http://ulamspiral.com/ [dostęp: 1.02.2017].

z danych zmysłowych. Gdyby możliwe było udowodnienie harmonii świata z wyliczenia danych zmysłowych, forma A mogłaby być uznana w dziedzinie estetyki za ostateczną i rozstrzygającą. Przed podobnym zagadnieniem stajemy, rozważając domniemane harmonijne relacje między liczbami pierwszymi rozłożonymi na tak zwanej spirali Ulama. Doświadczenie (wzrok) podpowiada nam, że zachodzi pomiędzy nimi jakaś harmonia.Wzrok sugeruje, że między poszczególnymi kropkami (liczbami pierwszymi) zachodzi jakaś stała zależność. Takie graficzne wyszczególnienie liczb pierwszych zaproponował w 1963 roku polski matematyk Stanisław Ulam[132]. Później zauważono, że gromadzenie się liczb pierwszych na przekątnych występuje także wówczas, gdy początkowy punkt spirali (środek) wyznacza inna liczba niż 1. W tym przypadku estetyka rysunku i kompozycja punktów podpowiadają nam, że zawarta jest w nim prawidłowość matematyczna, a więc pewien chaos zostaje ujęty i opanowany przez zasadę estetyczną. Dla estetyki i teorii formy A spirala Ulama ma istotne znaczenie, bowiem gdyby udało się opisać matematycznie zasadę rozmieszczenia liczb pierwszych, mogłoby to rozpocząć prawdziwy renesans pitagoreizmu w sztuce. Mamy tu na myśli formy złożone, ale wciąż jeszcze analizujemy pitagorejczyków. Gdyby udało się rozwinąć tę myśl, estetyka mogłaby wiele zyskać w kontekście zobiektywizowanych badań nad pięknem.

Formy mogą być proste jak u Fibonacciego albo też bardzo skomplikowane jak u Ulama. Obraz w sposób estetyczny, a nie matematyczny (odwrotnie niż u pitagorejczyków), informuje nas o jakimś porządku. Sam Ulam stworzył swoją spiralę właśnie na drodze estetyki (rysując), a nie matematyki.

---

[132] Por. S. M. Ulam, M. L. Stein, M. B. Wells, *A Visual Display of Some Properties of the Distribution of Primes*, "American Mathematical Monthly" 1964, No. 71, s. 516–520.

Następnie Tatarkiewicz pisze o formie B, którą określa jako to, co bezpośrednio zmysłom dane – wygląd rzeczy. Takie ujęcie analizowanego pojęcia bliskie jest fenomenologii i estetyce *Gestalt*. Koncentrujemy się na tym, co dociera do nas w możliwie bezpośrednim i pierwszym doświadczeniu (jako niezinterpretowane). Mają to być możliwie czyste dane wrażeniowe, które nie muszą posiadać wcześniej nadanych lub później odkrytych relacji lub harmonii, koncepcja ta nie jest więc powiązana z żadnym kanonem.

Wbrew pozorom forma B znalazła szerokie rozwinięcie w różnych koncepcjach filozoficznych i estetycznych między innymi dlatego, że skonfrontowano ją z pojęciem treści dzieła sztuki. W odrodzeniu utrzymywano, że treścią dzieła jest zawarty w nim pomysł (*inventio*), myśl (*sententiae*), a formą – sposób wysławiania się. Zdanie to brzmi prosto i jest dla nas przekonujące, jednak nie ujawnia niektórych ważnych konsekwencji, o których będzie mowa poniżej.

W odniesieniu do sztuki światła forma B jest ważna także dlatego, że podkreśla momentalność jej doświadczenia, a przez to momentalność doświadczenia samego dzieła. Ważne jest więc to, że daną formę postrzegamy tu i teraz, że jest ona dana chwilowo i może przeobrazić się lub zaniknąć.

Podkreśla się tu także moment procesualności, do którego przejdziemy poniżej. Historia takiego rozumienia formy pokazuje, że jej pierwotna potencjalność jest dla filozofii wyjątkowo płodna. I to właśnie należy szczególnie podkreślić: badając sztukę z filozoficznego punktu widzenia, musimy poszukiwać takiego rozumienia formy, za pomocą którego uda się wyjaśnić sensowność, a co ważniejsze – obiektywną istotowość sztuki.

Forma B w znacznie większym stopniu dotyczy twórcy niż odbiorcy dzieła. Można tu przywołać znane słowa Michała Anioła, który wybierając bryłę marmuru, powiedział ponoć: „Widzę

rzeźbę, teraz muszę tylko odrzucić to, co zbędne”[133]. Odbiorca nigdy nie uzyska tego rodzaju doświadczenia, w którym istota aktualizuje się w akcie tworzenia. Nie tworzy on także, a więc nie uczestniczy w wydobywaniu formy z materii w celu urzeczywistnienia i aktualizacji istoty (w tym przypadku Dawida).

Hipotetycznie forma B dotyczy przedmiotów, których doświadczamy na podstawie pierwszej, afektywnej relacji. Stan ten trudno utrzymać, byłby bowiem niejako czystym doświadczeniem zmysłowym. Istnieją jednak przykłady sztuki współczesnej, w której „efekciarstwem” (tu źródłosłów wydaje się bardzo trafny) próbuje się taki stan osiągnąć.

Forma C to wedle Tatarkiewicza kontur, kształt przedmiotu. Przez włoskiego malarza Federica Zuccaro jest ona nazywana formą bez substancji, przez nas może być określona jako foremka. Odnosi się do przedmiotu jakkolwiek utrwalonego (albo w myśli, albo na papierze) w postaci szkicu. Nie jest on wypełniony kolorem. To jedynie obrys rzeczy, zarys, naszkicowanie. W sformułowaniu tym wyraża się wstępność analizy podejmowanej za pomocą formy C – jest to przygotowanie, preludium, studium, plan lub część dzieła całościowego. Historia sztuki pokazuje te momenty w dziejach, w których idea rysunku (formy C) konfrontowana była z malunkiem. Artyści i teoretycy raz po raz podnosili zagadnienie, czy dla sztuki ważniejszy jest rysunek, czy malarstwo. Forma ta niestety w niewielkim stopniu sprawdza się przy opisie przedmiotów sztuki światła. Jest ono rozlewającą się barwą: żółcią, bielą, złotem, tym, od czego zostanie odbite. Nie tworzy szkicu i nie posiada z natury dostrzegalnych przez nas ram. Jego zasadą jest swobodne rozlewanie się i poszerzanie, co zauważyli i wykorzystali średniowieczni emanacjoniści.

[133] Por. *Olbrzym. „Dawid” Michała Anioła*, [online] http://www.planeteplus.pl/dokument-olbrzym-dawid-michala-aniola_34511 [dostęp: 10.02.2017].

Współczesna technika daje jednak możliwość przynajmniej częściowego opanowania natury światła, które pozwala na „rysowanie" nim (na przykład neony lub światłowody).

Do dyspozycji mamy jeszcze f o r m ę D, którą Tatarkiewicz rozumie jako f o r m ę s u b s t a n c j a l n ą i istotę danej rzeczy. Ma ona znaczenie wyłącznie filozoficzne i nie musi być (choć w historii sztuki wielokrotnie tak się działo!) odnoszona do twórczości artystycznej. Należy zwrócić uwagę, że dotyczy ona często „uchwycenia" istoty. W naszym przypadku będziemy mówić o formie D jako formie rzeczy utrwalonych w przedstawieniu. Jest to niejako istota rzeczy w arystotelesowskim rozumieniu, choć czasem może się zbliżać do idei platońskiej, jednak nie jako osobny, niezależny byt, lecz jako coś nadającego kształt i postać materii – tworzywu. Tak rozumiana forma dotyczy porządku wewnętrznego. Bez wątpienia posiada ją również sztuka, gdyż podtrzymujemy przekonanie, że ma ona swoją istotę. Mimo wszystko czym innym jest stawianie pytania o istotę sztuki w ogóle, a czym innym mowa o urzeczywistnionych artefaktach, w których forma występuje przede wszystkim „na zewnątrz". W kontekście sztuki światła, zarówno w jej tradycyjnym, jak i nowoczesnym znaczeniu, konkretne dzieło powinno odpowiadać na pytanie o istotę: w pierwszym przypadku – *claritas*, a w drugim – światła fizykalnego.

Wedle Arystotelesa i tomistów formę substancjalną posiada każda rzecz. Pytając o formę w rozumieniu substancjalnym, pytamy tak naprawdę o istotę danej rzeczy. Co sprawia, że jest ona sobą? Co warunkuje jej tożsamość? Co sprawia, że światło jest światłem?

W obszarze sztuki światła znajdujemy zarówno „fizykalne", jak i metafizyczne odpowiedzi na to pytanie. Nie należy sądzić, że wykładnia fizykalna jest odpowiedzią „współczesną", „nowoczesną" czy bardziej „naukową", a metafizyczna – „tradycyjną" bądź „religijną". Podać można kilka argumentów. Po pierwsze, fizykalną

naturę światła dobrze znali filozofowie arabscy, a także Witelon, a zatem fenomen ten w naukowym aspekcie w żadnym razie nie jest odkryciem nowoczesności. Po drugie, zadając ogólne pytanie o istotę czegoś w rozumieniu metafizycznym, nie umiemy także współcześnie udzielić odpowiedzi, która nie odnosiłaby się do jakiejś idei. Pytając o ideę człowieka, powiemy: „człowieczeństwo", pytając o barwę żółtą, wskażemy na „żółtość" itd. Są to odpowiedzi o charakterze metafizycznym, bowiem zakładamy, że owo człowieczeństwo, owa żółtość posiadają jakąś treść, coś znaczą, a zatem ich pojęcia nie są puste.

Ta uwaga odciąga nas na chwilę od stereotypowego myślenia o metafizyce, do którego musimy jednak wrócić. Mówiąc o świetle w metafizycznym sensie, nie sposób pominąć *claritas*, światła rozumianego jako jaśnienie duchowego, boskiego blasku od przedmiotów, a także ludzi, w których przejawia się piękno, prawda i dobro. *Claritas* ma silny związek z istotą rzeczy, ponieważ owo piękno jest zbliżaniem się bytu do jego potencji (idei). Można je także odnieść wprost do Boga. Może być ono przedmiotem sztuki światła, która mówi o istocie najwyższej.

Należy podkreślić, że o obecności *claritas* nie świadczy wcale piękno zmysłowe. Właściwym sposobem poszukiwania jest tu egzegeza Starego i Nowego Testamentu, Tory i innych pism natchnionych, a także hermeneutyka symboliki religijnej. Dodajmy, że symbolika ta musi być stosowana jako zobiektywizowana, a zatem nie może być dowolna. Nie jest ona metaforą, alegorią ani znakiem, lecz skodyfikowanym systemem znaczeń narzuconych przez kulturę (o czym szerzej piszemy w innym miejscu tej książki).

Claritas nie dotyczy naszego doświadczenia zmysłowego. Wyraża się ono w nadzmysłowym, abstrakcyjnym porządku świata i w boskiej naturze rzeczywistości, w literze prawa boskiego, hierarchii świata i pojęciach absolutnych. Symbol światła jako

claritas odczytujemy podobnie jak słowa i całe zdania. Przypomina obraz, ale w gruncie rzeczy pozostaje narracją o zasadzie świata.

Forma D jako spełnienie czegoś w rozumieniu kulturowym odnosi się także do etosu, ideału lub archetypu (na przykład w znaczeniu jungowskim).

W analizie sztuki ostatecznie możemy się posłużyć także formą E, czyli formą aprioryczną. Tatarkiewicz słusznie zwraca uwagę, że umysł człowieka poznaje rzeczy we właściwy dla siebie sposób, a więc nadając im apriorycznie konkretne formy. Ma to również znaczenie dla sztuki. Zdaniem Immanuela Kanta do form takich należą czas i przestrzeń, w których (wyłącznie) poznajemy rzeczy. Możemy dodawać do nich postawy/nastawienia oraz przed-sądy (prze-sądy), czyli wszystko to, co sprawia, że nie są dla nas dostępne bezpośrednie dane zmysłowe, lecz dane zawsze już opracowane i zinterpretowane. Forma E umożliwia poznanie, a przeto określa tak naprawdę granice umysłu ludzkiego (nawet operacja na pojęciach odbywa się w czasie). Jest nazywana formą aprioryczną, ponieważ tkwi w umyśle niezależnie od aktu postrzegania (niejako przed nim).

Poprzez formę E nadajemy sens danej rzeczy i doświadczamy apriorycznego przygotowania naszego umysłu do zmysłowego odbioru świata. Nie istnieje tu czyste doświadczenie zmysłowe. Uwagi o formie E mogą nas doprowadzić do jeszcze innych spostrzeżeń. Światło jest w pewnym sensie apriorycznym warunkiem widzenia. Nie istnieją dla oczu ani barwy, ani kształty, ani odległości i relacje bez tego czynnika poprzedzającego każde widzenie świata zmysłowego. Bez światła w obszarze widzenia rzeczy pozostają bez własności!

Tab. 1. Relacje między formą i treścią dzieła sztuki

Rodzaje formy	Rozumienie treści
Forma A	W znaczącej mierze wyczerpuje pojęcie sztuki, wprowadzając w nie pryncypialność terminów „kanon" i „porządek". Treścią sztuki jest w tym wypadku intelektualna czynność zmierzająca do powielenia kanonu, który został już kiedyś zrealizowany. Z filozoficznego punktu widzenia obszar takiego kanonu jest bardzo szeroki, ale określony i zamknięty. Przedmioty dzielą się na te, które są zgodne z kanonem, i te, które są z nim niezgodne. Materiał filozoficzny umożliwiający analizę tych dzieł powiązany jest z materiałem historycznym – Wielka Teoria Piękna doczekała się ogromnej ilości realizacji, co nie zmienia faktu, że sama zasada jest ścisła, określona i prosta.
Forma B	Jest ona dla nas najważniejsza, a dla samej sztuki istotna dlatego, że wymusza zbudowanie komplementarnej koncepcji treści. Forma B wymaga, by ją wypełnić. Wskazuje na to jej nieokreśloność. Gdy widzimy formę B, nasuwa się przede wszystkim pytanie: „czego ona dotyczy?". Forma ta akcentuje stronę zewnętrzną i zmysłową każdej rzeczy, zaś filozofia każdorazowo będzie szukała jej istoty (treści), wewnętrznej zasady. W tym ujęciu sztuka jako procesualna czynność twórcza składa się zarówno z treści, jak i formy. Obydwa elementy budują sztukę w równej mierze: jest ona tym, co odbieramy (słyszymy, widzimy), a także tym, co ona dla nas znaczy.
Forma C	Jeśli forma jest szkicem lub obrysem, to treścią będzie to, co wypełnia ten obrys. Może to być barwa, faktura, a także „konkret" – formę piłki (koło) wypełnić można konkretną piłką, formę domu konkretnym domem itd. Forma C nie dotyczy istoty sztuki, w związku z czym dokomponowana do niej treść też nie będzie się do niej odnosiła. Zarówno forma, jak i treść w rozumieniu C wyczerpują się na poziomie zmysłowym.

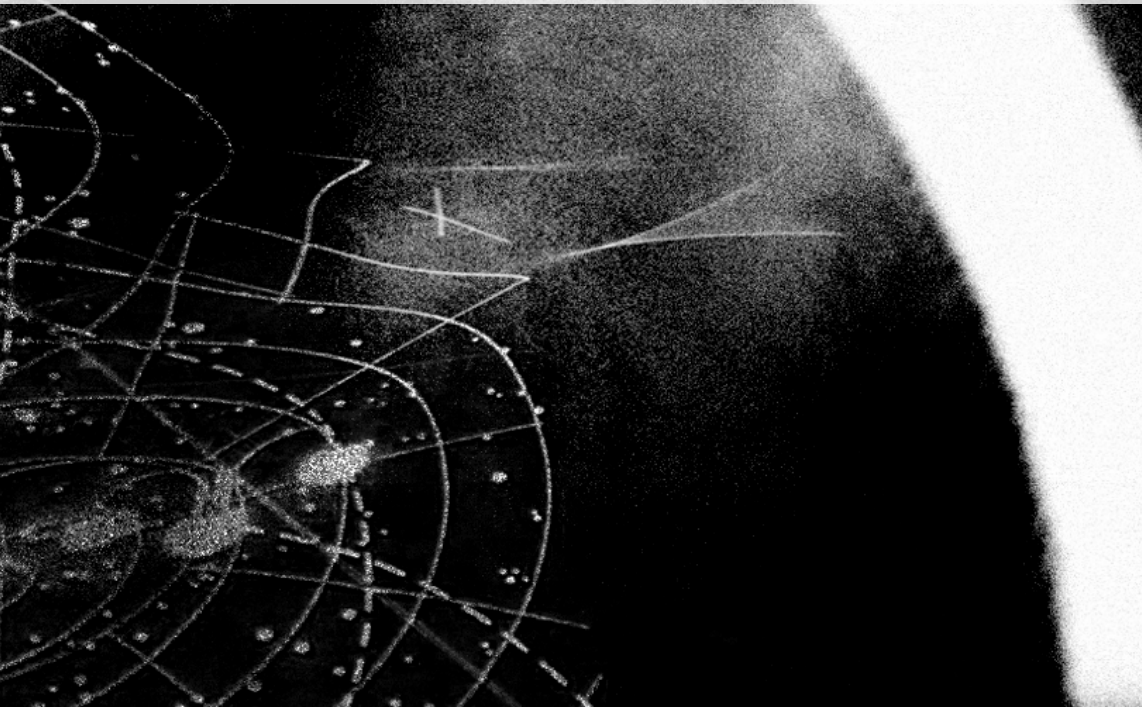
Rodzaje formy	Rozumienie treści
Forma D	Forma D nie wymaga treści i nie oczekuje kompatybilnego pojęcia uzupełniającego. Jako taka nie musi być urzeczywistniona. Można ją analizować wyłącznie na poziomie abstrakcyjnym, pojęciowym, gdyż jest czysto filozoficzna. Co więcej, nie jest w ogóle potrzebna, by rozmawiać o sztuce.
Forma E	Treść jest tym, co wypełnia formę. Są to dane zmysłowe spływające do naszego umysłu.

Źródło: opracowanie własne.

Wybór narzędzi do analizy sztuki uzależniony jest od przedmiotu badań. Jak wskazaliśmy wcześniej, filozoficzny charakter naszych poszukiwań, uwzględniający szereg założeń ontologicznych, wymaga przyjęcia obiektywistycznych narzędzi poznania, szczególnie w obszarze sztuki inspirowanej filozofią tradycyjną. Nie chodzi tu jednak o metodę, która z góry zagwarantuje nam pozytywny wynik badań i potwierdzi nasze tezy, ale raczej o koherencyjność metody i przedmiotu badań, co wydaje się merytorycznie uzasadnione i konieczne. W ramach filozofii sztuki stosuje się także definiowanie projektujące, ponieważ nie ma jednej powszechnie przyjętej wykładni. To, co prezentujemy w kolejnym rozdziale, nie jest pełną definicją sztuki, lecz zbiorem podstawowych założeń, które ogólnie charakteryzują obszar jej występowania. Dla celów analizy przyjmijmy więc, że sztuką jest działalność ludzka zmierzająca do urzeczywistnienia (w postaci przedmiotu, aktu, procesu) idei, myśli, wartości lub zasad za pomocą specyficznego, zwykle hermetycznego języka i hermetycznej metody, która nie ma z góry ustalonego celu użytkowego. Taką definicję, dzięki jej obiektywności, z powodzeniem można stosować do opisu sztuki światła oraz obecności w niej *claritas*.



VII. Metodologia filozofii sztuki w perspektywie transkulturowej, czyli jak porównywać sztukę wielu kręgów kulturowych



Większość osób (w tym często filozofów) mówiących o sztuce współczesnej nie stosuje żadnej metody poza relacjonowaniem stanów rzeczy oraz częstym cytowaniem artystów i autorytetów. Przekłada się to na ogólny charakter relacji kształtowanych w ramach współczesnego świata sztuki. Zwraca na to uwagę Franciszek Chmielowski w artykule *Sztuka i doświadczenie. Fragment wykładu inauguracyjnego na Wydziale Rzeźby*[134], pisząc o powszechnych zjawiskach we współczesnym rozumieniu sztuki. Chmielowski pokazuje, w jak wielkim stopniu dzisiejsza kultura i świat sztuki uprzedmiotawiają samo dzieło.

> […] kurator to wszakże osoba, której zadaniem jest sprawowanie dozoru i opieki nad kimś pozbawionym wolności oraz samostanowienia, zaś komisarz to stały lub wyznaczony czasowo przedstawiciel władzy, mający do spełniania określoną misję. Sami artyści odgrywają w tych procesach przemian rolę drugorzędną i z reguły przedmiotową, utracili dawną autonomię i wyróżnioną pozycję twórczych podmiotów na rzecz podporządkowania arbitralnym decyzjom i koniunkturalnej pragmatyce „urzędników sztuki"[135].

Przywołując te słowa, chcielibyśmy uwydatnić przedmiotowe i instrumentalne traktowanie sztuki. Ani kurator, ani komisarz wystawy (jak słusznie zauważa Chmielowski) nie są osobami, które wchodzą

---

[134] Por. F. Chmielowski, *Sztuka i doświadczenie. Fragment wykładu inauguracyjnego na Wydziale Rzeźby*, „Wiadomości ASP", grudzień 2010, nr 52, s. 12–15.

[135] Ibidem, s. 13.

w otwarty, dialogiczny i personalny kontakt ze sztuką. Wywyższając rolę kuratora i absolutyzując wolę artysty, zapominamy, co jest prawdziwym celem sztuki, bliskiej z natury sferze sakralnej. Warto pozostać jeszcze na chwilę przy tekście Chmielowskiego, ponieważ uzupełnia on ten komentarz o kolejne negatywne i destrukcyjne zjawiska, wskazując, że:

a) „Twórcza postawa artysty przestała oznaczać studiowanie prawidłowości procesów i form natury, ewokację duchowych bądź psychicznych treści albo konstruowanie misternych i niespotykanych w naturze kształtów”[136];

b) „Przedmioty artystyczne zostały pozbawione jakościowo wartościowego uposażenia i wielopoziomowego ustrukturowania, została także mocno zredukowana ich bogata polisemia”[137];

c) „Artystyczne przesłanie […] zyskało charakter ilustracji wcześniej obmyślonej treści”[138];

d) „Uległa także zmianie sytuacja odbiorcy, który został pozbawiony możliwości zajęcia postawy receptywnej i kontemplacyjnej, jako odpowiedzi na wartość obecną w artystycznych strukturach”[139];

e) „Animatorzy nowych form aktywności skupiają się raczej na organizowaniu napięć, spięć i konfliktów między autorem artystycznego projektu a jego odbiorcami”[140].

Obecny stan rzeczy bez wątpienia ma związek z wycofaniem się prawdziwej filozofii z aktywnego kształtowania gustów i oczekiwań odbiorców sztuki. Przestrzeń talentu, geniuszu i wiedzy zastąpiła

[136] Ibidem, s. 14.

[137] Ibidem. Warto zwrócić uwagę na głębokie znaczenie tej uwagi. W naszym przekonaniu można iść jeszcze dalej i dodać, że choć sztukę współczesną nazywa się intelektualnie zaangażowaną, nie stosuje się do niej żadnej klasycznej hermeneutyki filozoficznej w rozumieniu Ernsta Gombricha, Pawła Taranczewskiego czy Marii Poprzęckiej. Sztuka współczesna nie podlega tego rodzaju filozoficznej analizie.

[138] Ibidem.

[139] Ibidem.

[140] Ibidem, s. 15.

sztuka „demokratyczna", co nie powoduje nawet znaczącego i trwałego spustoszenia (rzeczy można po prostu wyrzucać), jest jednak przyczyną ogromnego zaniedbania w umiejętności myślenia o sztuce, wywołując chaos pojęciowy, relatywizację i pustosłowie. Tych braków w przyuczeniu do życia w kulturze nie da się nadrobić.

W epoce postheglowskiej, szczególnie teraz, gdy sztuka nieprzedstawieniowa pokazała już wiele form i znacząco się rozwinęła, pytanie o sens filozofii sztuki wydaje się nabierać zupełnie nowego znaczenia. Nie chodzi tu rzecz jasna o ogólne pytanie, czym jest dla nas dzisiaj filozofia sztuki, lecz o szczegółowe kwestie, uwzględniające najważniejsze reguły, którymi owa dyscyplina powinna się kierować. Oto te pytania: Jak mówić językiem filozofii (nie krytyki!) o sztuce współczesnej, szczególnie transkulturowej? Która metoda opisu jest filozoficzna, a która nie? Jakiej metody filozoficznej wymaga środowisko transkulturowe? Co wyróżnia metodę filozoficzną? Do jakich koncepcji możemy sięgać, by rozwijać współczesną filozofię sztuki?

Początkowo pytania te podejmujemy z perspektywy heglowskiej koncepcji „końca sztuki", ponieważ jednak istnieje konieczność jej odniesienia do realiów współczesności, inspirujemy się również teorią Arthura C. Danto, który postawił między innymi pytanie o to, czy współczesna filozofia sztuki jest możliwa jedynie jako swoja własna krytyka. To pytanie jest dla nas ważne. Sądzimy też, że trzeba na nie odpowiedzieć przecząco.

Faktycznie filozofię zastępuje się dzisiaj krytyką sztuki. Granice między filozofią a krytyką, ich językami i systemami wartości, rozmywają się. Dzieje się to z wielką stratą dla filozofii sztuki, gdyż ulega ona uproszczeniu, nawet trywializacji, i sprowadza się do efektownych haseł i pozorowanych rozważań. To istotny problem współczesnej filozofii sztuki, który domaga się namysłu.

Zależy nam na wyraźnym oddzieleniu narzędzi opisu, którymi posługuje się krytyka, od narzędzi, które są właściwe jedynie dla filozofii sztuki. Można powiedzieć więcej: chodzi o odcięcie się od

krytyki. Uważamy, że współcześnie w rozważaniach nad sztuką zbyt często języki te mieszają się ze sobą, dając w efekcie coś w rodzaju efektownej krytyki. W tekstach o sztuce znajdujemy przywołania niemal samych nazwisk bądź haseł (*Deleuze*, *kłącze!*), które dodawane są przez krytyków w celu wywołania wrażenia intelektualnego zaangażowania (niezależnie od tego, czy sztuka faktycznie taka jest), zdystansowania odbiorcy (który nie zabiera głosu, bo czuje się niekompetentny), hermetycznego i obcego świata. To działanie niesłuszne i szkodliwe. Sztukę trzeba jakoś sprzedać, a większość przedmiotów, które wystawia się dziś w galeriach, nie jest warta ani artystycznie, ani koncepcyjnie swojej ceny. Tymczasem sztuka powinna być tworzona z uwzględnieniem odbiorcy (uczestniczy on wszak w obszarze symboli i znaczeń), ale rzecz jasna nie pod jego dyktando, oraz sprecyzowanych, choć właściwie dowolnych wartości.

Gdyby nie elementy zapożyczone z filozofii (owe nazwiska i hasła), krytyka sprowadzałaby się chyba wyłącznie do opisu i sprawozdawczości przedmiotu i jego twórcy. Być może zabieg upraszczania filozofii miałby uzasadnienie przy próbie dostosowania opisu dzieł sztuki do potrzeb statystycznego odbiorcy, ale nie należy się łudzić, że takie intencje przyświecają komuś w galerii. Zresztą podobne czynności (mianowicie „upraszczanie filozofii") są zupełnie zbędne. To działania jedynie pozorowane. Znacznie łatwiej przyswoić wybraną koncepcję filozoficzną, która oparta jest na czystym wywodzie, obiektywności i otwartości, niż przypadkową i niejasną wypowiedź krytyka o zapędach postmodernistycznych. Tej pierwszej po prostu można się nauczyć, gdyż pozostajemy na gruncie intersubiektywności.

Choć mieszanie języka filozoficznego z wpływami krytyki jest inspirujące, praktyczne i ciekawe, prowadzi często do zbyt swobodnego traktowania metodologii i istotnych uproszczeń. Filozofię sztuki w jej ścisłym znaczeniu uprawia się dzisiaj bardzo rzadko.

KWESTIA TAK ZWANEJ SZTUKI ZAANGAŻOWANEJ INTELEKTUALNIE

Pojęcie sztuki intelektualnie zaangażowanej właściwie nieprzerwanie od lat sześćdziesiątych czy – w Polsce – dziewięćdziesiątych XX wieku pozostaje bardzo modne. To trend w sztuce, czy raczej w mówieniu o niej, który ma uzasadniać znaczącą nadbudowę treści językowych (zwerbalizowanego komunikatu, tekstu krytyka) nad materialną warstwą dzieła. Sztuka intelektualnie zaangażowana ma jeden mankament: praktycznie zamyka widza w ramach prezentowanej interpretacji dzieła, nie pozwalając na własną pracę odbiorczą, która byłaby dla niego rozwijająca i dałaby w efekcie nowe stanowisko.

Estetyka transkulturowa nie jest intelektualnie zaangażowana w takim znaczeniu, w jakim pojęcie to stosuje współczesny świat sztuki. Filozofia sztuki, nawet tej transkulturowej, nie dąży do mnożenia możliwych sposobów rozumienia dzieła, ale do zbliżenia się do obiektywnej prawdy o danym przedmiocie i rozwijania interpretacji niejako w głąb jego istoty.

SYTUACJA ODBIORCY

Potrzeba zastosowania współczesnej teorii sztuki wiąże się z sytuacją odbiorcy. Sztuka stanowi dziś wielkie wyzwanie dla otwartości światopoglądowej i intelektualnej człowieka. Odbiorca ma oczywiście wolność w interpretowaniu zjawisk artystycznych (filozofia takiej wolności nie daje), ale podkreślmy wyraźnie: jakże rzadko z niej korzysta (nawet w obrębie samej krytyki)! Nie potrafi budować opinii i sądów o sztuce, dyskutować na jej temat, bronić własnych poglądów. W rozumieniu sztuki zdaje się raczej na werdykt krytyka lub kuratora wystawy. Dotyczy to również adeptów

filozofii, także tych zaangażowanych w kwestie filozofii sztuki i estetyki, których powinno się zachęcać do krytycyzmu i porzucenia postawy widza biernego wobec przemian świata sztuki.

Powszechnie mówi się, że doświadczenie sztuki współczesnej jest intelektualne, analityczne i nie odnosi się do jednolitego i narzuconego systemu znaczeń i sensów. Widz ma świadomość wielości potencjalnych odczytań dzieła, nie ma jednak świadomości, że to on powinien tę alternatywę dla sztuki generować.

Krytyka artystyczna nie ujmuje sztuki tak, jak powinna to czynić filozofia. Rozwijanie filozoficznych narzędzi opisu sztuki i odpowiednia edukacja są zatem potrzebne. Aby filozofia mogła oddziaływać i spełniać krytyczną rolę, musi być używana w dyskusjach nad przedmiotami świata sztuki, a komunikowanie wartości artystycznych i estetycznych powinno przebiegać na mocy argumentów weryfikowalnych i obiektywnych. Takie właśnie argumenty powinny być w zasięgu odbiorców sztuki.

CZYM RÓŻNIĄ SIĘ TE JĘZYKI?

Tab. 2. Język filozofii sztuki i język krytyki

Filozofia	Krytyka
domaga się konkluzji (filozof powinien wyciągać wnioski ze swojej refleksji, jego wypowiedź nie może ograniczać się do opisu dzieła sztuki)	poprzestaje na opisie, czasem w momencie wyjścia poza opis wdaje się w pozorowane filozofowanie
obiektywny	subiektywny, ale domagający się uznania i przyjęcia
poddawany weryfikacji i ocenie	indywidualny, niechętny do weryfikowania tez (opiniotwórczy)

Filozofia	Krytyka
możliwie ścisły, definiowalny, posługujący się metodą ograniczoną do jednej teorii sztuki lub teorii korespondujących	niejednoznaczny (ale niekoniecznie wieloznaczny – pomieszany)
wartościujący (pewien przedmiot lepiej lub gorzej realizuje wybraną przez nas teorię)	niewartościujący (obojętny aksjologicznie)

Źródło: opracowanie własne.

W sztuce międzynarodowej bez wątpienia dochodzi do wymiany treści: przenoszone są symbole i style przedstawień oraz wypowiedzi artystycznych. Nie ulega wątpliwości, że zjawisko to ma miejsce, pojawia się jednak ważne pytanie, czy można je ująć z punktu widzenia filozoficznego, czyli niekrytycznego i nie wyłącznie opisowego.

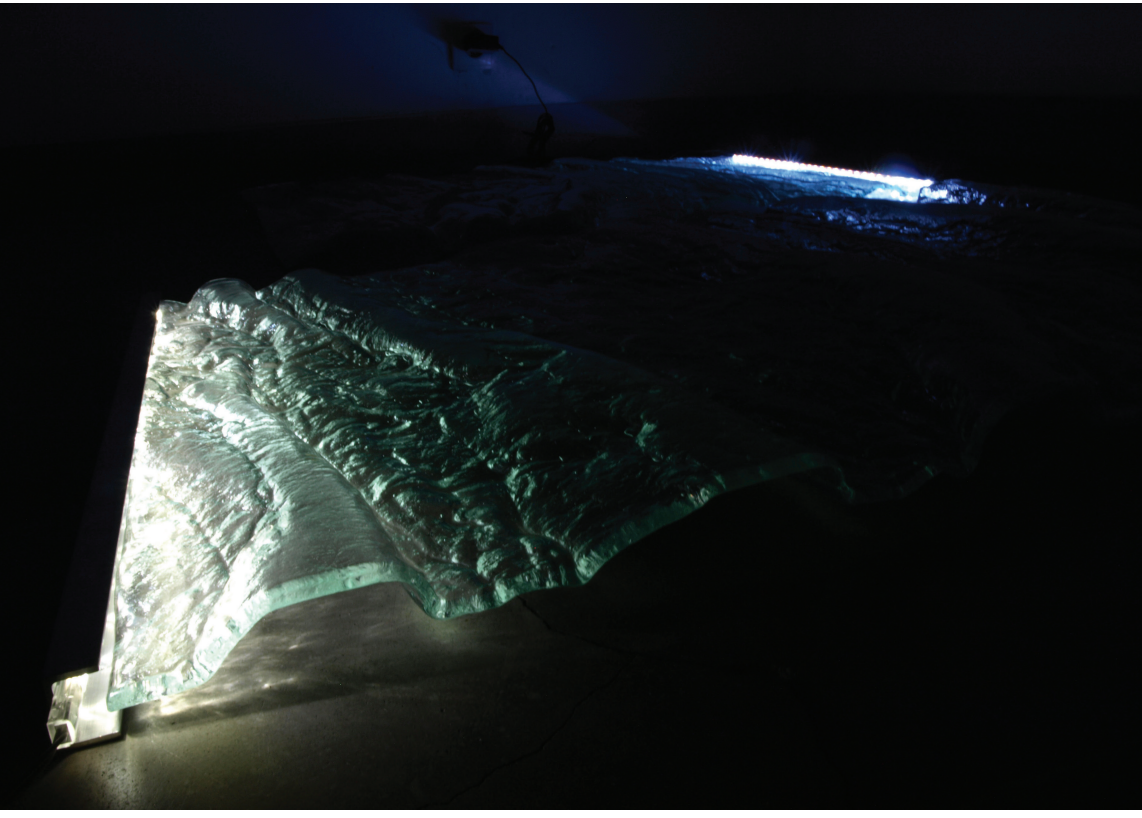
Zjawisko mieszania się sztuk jest wyraźnie widoczne w świecie globalnym. Nie ma żadnego kłopotu, by uprawiać nad nim krytykę sztuki, tworząc niezliczone „refleksje" o tym, co i gdzie się przeniosło, co się przyjęło, co przejawiło. Trudniejszą sprawą, która wydaje się nieraz przeszkodą nie do przebycia, jest filozoficzne spostrzeżenie na temat nieprzekładalności treści obcych kultur na „naszą", zachodnią tradycję. Brakuje więc metody opisu tego zjawiska, czyli metodologii filozoficznej.

Można temu zaradzić na wiele sposobów. Potrzebny nam jest grunt, z którego możliwe będzie porównanie wybranych (docelowo: dowolnych) przedmiotów twórczości artystycznej. Krytyk mógłby nam zarzucić dwie rzeczy: 1) próbujemy dostosować wielość zjawisk do jednego języka filozoficznego, a przez to dostosowujemy rzeczywistość do teorii, 2) dokonujemy lub próbujemy dokonać waloryzacji dzieł sztuki ze względu na realizację wybranej przez

nas teorii. W sprawie pierwszego zarzutu trzeba powiedzieć, że faktycznie tak robimy – filozofia jest nauką teoretyczną, która musi przestrzegać precyzji twierdzeń i sądów. Jednak gdy przypominamy o trudnościach z wypowiedzeniem treści i wartości sztuki „obcej", uświadamiamy sobie, że krytyk nie realizuje w najmniejszym stopniu postulatu, którego niedopełnienie wytyka filozofii. Opis dzieła sztuki, ograniczający się do zreferowania jego cech zewnętrznych, historii powstania, twórcy, jest jałowy sam w sobie i w równej mierze dostępny krytyce oraz filozofii sztuki. W przypadku drugiego zarzutu również należy odpowiedzieć twierdząco – filozofia pozwala sobie na waloryzację badanych przedmiotów i jest to konsekwencja, z którą należy się chyba wreszcie pogodzić.



Ryc. 13. A. Panasiewicz, *Kałuże Pseudo-Dionizego*



Ryc. 14. A. Panasiewicz, *Kałuża św. Tomasza*



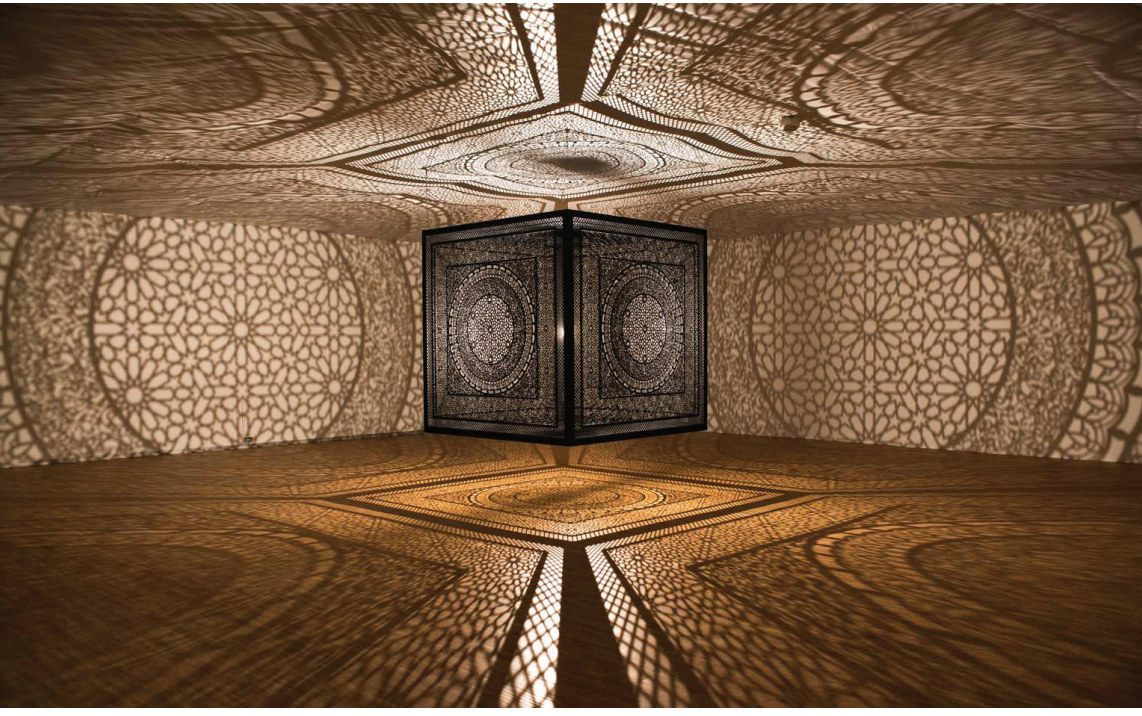
Ryc. 15. N. Issa, *Dreidel* (2015)



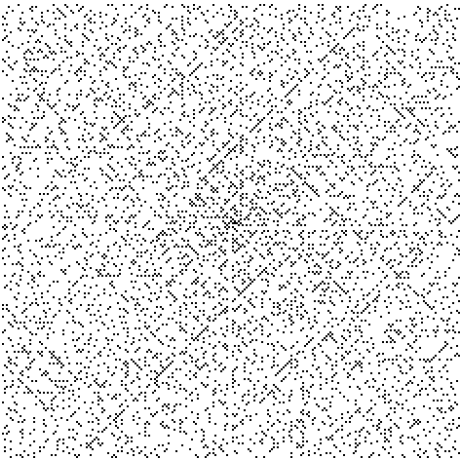
Ryc. 16. W. Szymański, *OR – Światło* (2015), performance multimedialny pod Pomnikiem Bohaterów Getta Warszawskiego – Festiwal Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera”



Ryc. 17. W. Szymański, *OR – Światło* (2015), performance multimedialny pod Pomnikiem Bohaterów Getta Warszawskiego – Festiwal Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera”



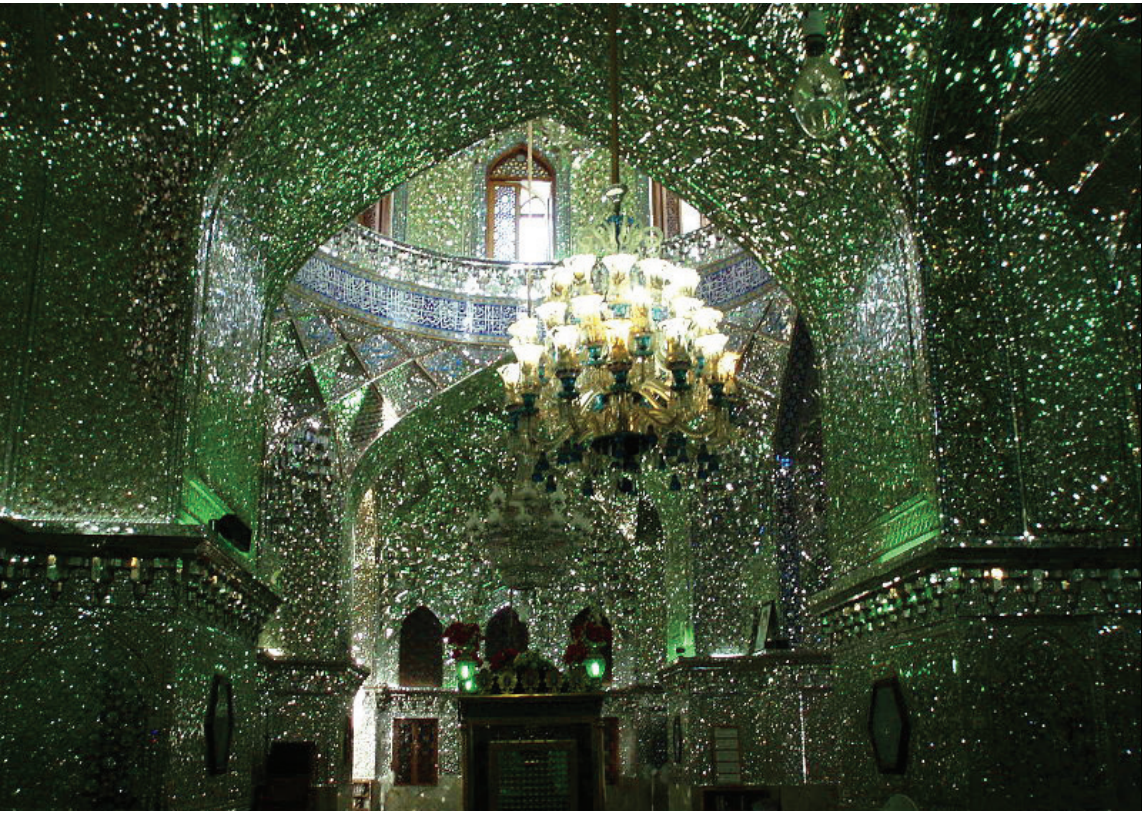
Ryc. 18. Anila Quayyum Agha, *Intersections*, instalacja świetlna.
Zdjęcie z zasobów serwisu „Wallpaper" (www.wallpaper.com)



Ryc. 19. Spirala Ulama (200 × 200 pól).
Zdjęcie z zasobów serwisu „Wikipedia” (https://pl.wikipedia.org)

```
37—36—35—34—33—32—31
 |                   |
38  17—16—15—14—13  30
 |   |           |   |
39  18   5—  4—  3  12  29
 |   |   |       |   |   |
40  19   6   1—  2  11  28
 |   |   |           |   |
41  20   7—  8—  9—10  27
 |   |                   |
42  21—22—23—24—25—26
 |
43—44—45—46—47—48—49...
```

Ryc. 20. Spirala Ulama.
Zdjęcie z zasobów serwisu „Wikipedia” (https://pl.wikipedia.org)



Ryc. 21. Wnętrze Shah Cheragh w Iranie, mozaika.
Zdjęcie z zasobów serwisu „Wikipedia" (https://pl.wikipedia.org)



Ryc. 22. Włodzimierz Szymański, *Tablice VI* (2016), obiekt szklany,
Muzeum Mazowieckie w Płocku, fot. N. Issa



Ryc. 23. Włodzimierz Szymański, *Tablice* (2015), obiekt szklany,
Muzeum Mazowieckie w Płocku, fot. N. Issa

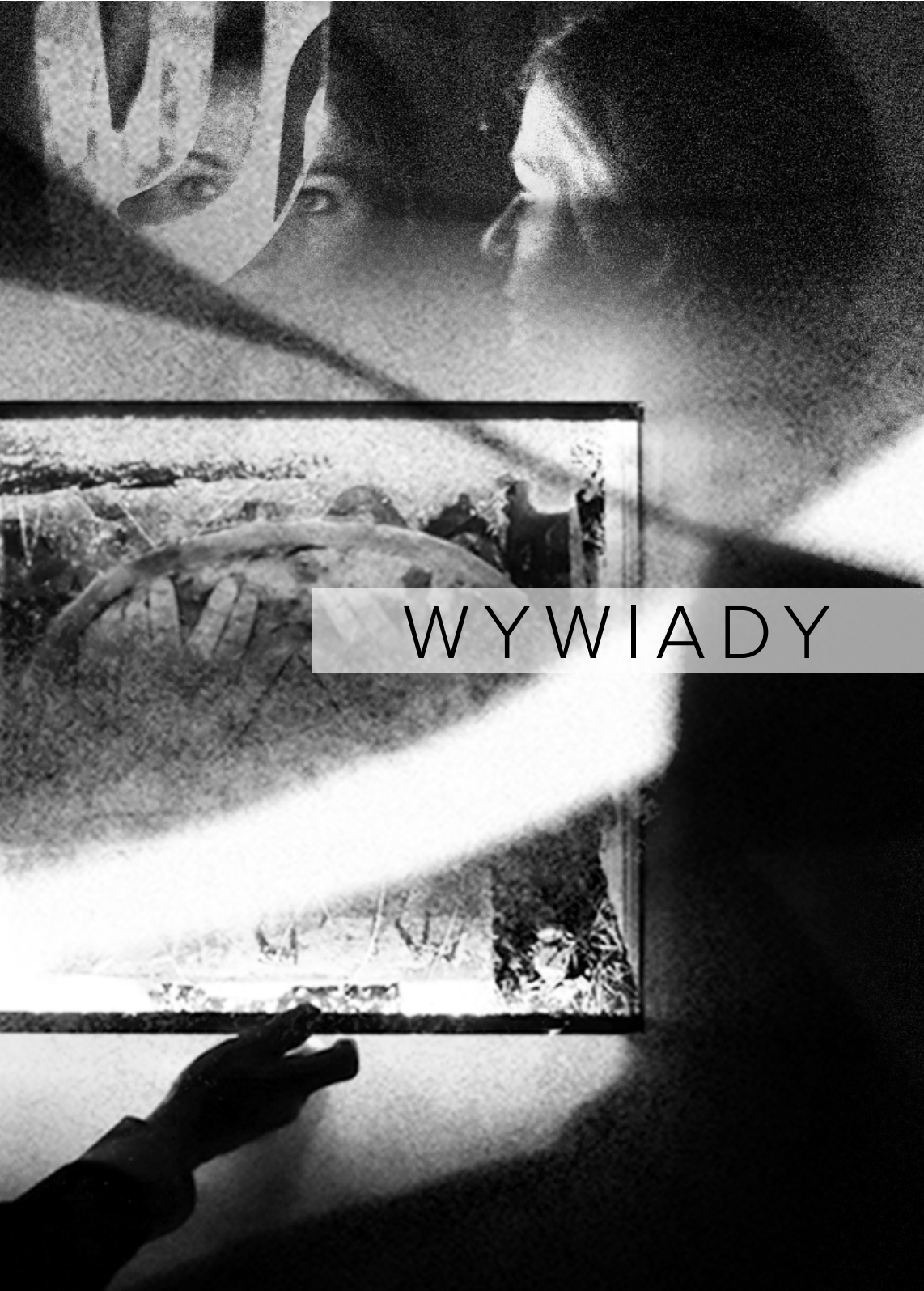


Ryc. 24. Włodzimierz Szymański, *Tablice* (2015), obiekt szklany,
Muzeum Mazowieckie w Płocku, fot. N. Issa



Ryc. 25. Waldemar Świerzy, *Miles Davis* (1990s),
plakat z serii „Wielcy Ludzie Jazzu” (www.galeriaplakatu.com.pl)




WYWIADY



Jakie są Twoje pierwsze skojarzenia dotyczące światła?

Moje pierwsze skojarzenie, gdy usłyszałam słowo „światło", było związane z fotografią. Zawsze fascynował mnie moment, gdy zanurzając białą kartkę w wywoływaczu, pojawia się na niej obraz srebrowy. Ten proces był dla mnie dużym przeżyciem. Interesuje mnie zjawisko światła utajonego, które zostaje zachowane na negatywie, a następnie przeniesione na papier za pomocą powiększalnika fotograficznego. Jest to światło, które znajduje się pod powierzchnią obrazu, jak mówi Susan Sontag. Owo światło jest dla mnie przekroczeniem fizycznego, materialnego zjawiska. Ma ono charakter dwoisty – może stworzyć fotografię, ale też może ją zniszczyć. Takie rozumienia światła jako czynnika, który może wzbogacić dzieło sztuki albo je unicestwić, jest bardzo bliskie mojemu pojmowaniu jego roli w twórczości artystycznej. Uważam, że światło łatwo zbanalizować, zapominając o jego wielkim potencjale. Paradoksalnie perfekcyjna w operowaniu jego ładunkiem emocjonalnym i nastrojowym oraz temperaturą jest reklama. Ogromny potencjał inspiracji artystycznych

co do sposobu operowania światłocieniem, temperaturą, nasyceniem światła dostrzegam w twórczości filmowej, do której zawsze miałam wielką słabość. Zaryzykuję stwierdzenie, że w obszarze sztuki światło jest dla mnie praprzyczyną środków wyrazu artystycznego. Ma też głębokie znaczenie mistyczno-religijne. Zdanie z Księgi Rodzaju, wedle której światło zostaje stworzone zaraz po Ziemi i Niebie: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niech stanie się światłość!» I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą" (Rz 1, 1-1,5), jest dowodem ważności tego zjawiska jako praprzyczyny ziemskich istnień. Można też zaryzykować stwierdzenie, że światło jest sposobem objawiania się Absolutu na ziemi, przenosząc tym samym nasze doświadczanie tego zjawiska w sferę inną niż codzienność. Interesujący jest też aspekt światłości i ciemności jako dwóch wartości przeciwstawnych.

Czy od początku swej pracy artystycznej zajmujesz się instalacjami świetlnymi? Jeśli nie, to jakiego typu sztukę tworzyłaś wcześniej? Czy instalacje wzięły się z rzeźby (z przestrzenności), z malarstwa (z koloru), z fotografii, czy może z inspiracji symbolicznych, literackich?

Od czasów liceum, kiedy równocześnie uczęszczałam na zajęcia w Warszawskiej Szkole Fotografii, do trzeciego roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zajmowałam się fotografią oraz krótkimi formami filmowymi. Światło było dla mnie zatem najważniejszym, kluczowym środkiem wyrazu artystycznego. Od twórczości fotograficznej i filmowej, w której skupiałam się na człowieku oraz jego codziennej aktywności, przeszłam do tworzenia instalacji

przestrzennych. Duży wpływ na moje postrzeganie sztuki wywarło spotkanie, a następnie współpraca z profesorem Włodzimierzem Szymańskim. Zrozumiałam wtedy, że moje dotychczasowe działania skupiały się na poszukiwaniu tożsamości, co było nierozerwalnie związane z wychowywaniem się na pograniczu dwóch kultur (europejskiej i Bliskiego Wschodu) – zawieszenie pomiędzy dwoma światami. Zjawisko wielokulturowości stało się dla mnie pretekstem do poszukiwania mojej własnej drogi i tożsamości artystycznej. Stało się też głównym tematem mojej magisterskiej pracy dyplomowej pt. *Ruah*, w której dokonałam próby przejścia w stronę refleksji symbolicznej, poszukując pewnych archetypów występujących w trzech religiach Świętej Księgi (chrześcijaństwie, islamie, judaizmie). W swoich pracach (instalacjach przestrzennych i ruchomych fotografiach „cinematograph") odwoływałam się do terminu *hierofania* stworzonego przez Mirceę Eliadego.

Jak oceniłabyś estetyczną i artystyczną wartość światła? Interesuje nas na przykład różnica między światłem sztucznym i naturalnym. Czy są to jakości ważne? Wiemy, że zajmujesz się także fotografią. Tam również udaje się wydobyć potencjał artystyczny światła – czy chodzi tu o światło naturalne?

Jak wspomniałam wcześniej, światło jest dla mnie praprzyczyną środków wyrazu artystycznego, nośnikiem emocji, a także treści mistycznych. Wielki potencjał tkwi w sposobie, w jaki możemy wykorzystywać jego temperaturę barwową. Co może oczywiste, ale dla mnie bardzo ciekawe, sposób padania światła jest specyficzny dla każdego obszaru kulturowego, zależny od szerokości geograficznej. Dlatego też w trakcie realizacji dyplomu licencjackiego pt. *Heden* zauważyłam, że światło tuż przed zachodem słońca (*Magic Hour*) pada tam bardzo nisko, tworząc niezwykłą ekspresję blasku i cienia, niespotykaną na innej szerokości

geograficznej. Pracę nad *Heden* rozpoczęłam zimą. Wtedy miałam do dyspozycji jedynie światło sztuczne. Promienie słoneczne potrafiły pojawić się na 30 minut albo nie było ich wcale. Owo zjawisko wyrażało idealnie stan, w jakim znajdowali się bohaterowie moich fotografii – zagubieni w obcej kulturze, wyrwani z wojny w Syrii, bez nadziei na przyszłość. Ciemność miała wtedy konotacje negatywne. Była mrokiem niewiedzy i zagubienia. Stopniowo jednak dni stawały się dłuższe, a moi bohaterowie zaczęli coraz lepiej odnajdywać się w obcej kulturze. Ja sama bardzo się do nich zbliżyłam i zaczęłam patrzeć na ich sytuację w sposób symboliczny. „I stała się światłość" – rozumiana jako fizyczne zjawisko, jak i na poziomie symbolicznym. Ewolucja sposobów operowania światłem na tych zdjęciach stała się metaforą stanu umysłu, ono samo było zaś wartością pozytywną. Myślę, że sposób wykorzystania światła przez artystę jest odzwierciedleniem jego stanu emocjonalnego.

Czy utkwiły Ci w pamięci jakieś prace innych artystów związane ze światłem? Kto jest dla Ciebie inspiracją?

Bardzo cenię twórczość Profesora Włodzimierza Szymańskiego. Lubię pracę Jamesa Turella pt. *Roden Crater*. Doceniam to, że pozostaje ona w zgodzie z naturą i człowiekiem, wykorzystując wielki potencjał światła naturalnego. W tym kontekście ważna jest dla mnie również praca pakistańskiej artystki Anili Quayyum Aghy. Używa ona ładunku światłocieniowego w celu transformacji galerii w miejsce nawiązujące metaforycznie do przestrzeni sakralnej.

W jakim stopniu koncentrujesz się na symbolice religijnej? Pytamy o to, ponieważ może ona służyć wydobyciu aspektu zmysłowego, zaskoczeniu i oczarowaniu. Nie musi być istotą dzieła sztuki. Ta kwestia interesuje nas w kontekście pracy Dreidel *(2015).*

W trakcie realizacji pracy dyplomowej pt. *Ruah* symbolika religijna stała się dla mnie słowem kluczem. Najważniejszym źródłem inspiracji wizualnych były nośniki mistycznych oraz symbolicznych treści zawarte w religiach Świętej Księgi (chrześcijaństwie, islamie, judaizmie). Mistyka trzech religii stała się pretekstem do poszukiwań treści istotowych oraz archetypicznych, należących do sfery naszej nieświadomości. W płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana[141], w której następuje dekonstrukcja znaczeń, wierzeń oraz zmienność ich interpretacji, pragnę odnaleźć wartości ponadczasowe, umożliwiając być może wytworzenie wspólnego obszaru doświadczeń symbolicznych. Mistycyzm religii Świętej Księgi staje się dla mnie obszarem pogłębionej refleksji w sferze pojęć, mitów, symboli i archetypów. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że trzy autorskie obiekty tworzą trzy monolity. Kluczową inspiracją na poziomie filozoficzno-ideowym stał się dla mnie termin *hierofania* Mircei Eliadego. W trakcie realizacji *Klepsydry*, *Bakhoora* czy *Dreidla* chciałam „wyrwać" te przedmioty ze sfery *profanum*, w której funkcjonują na co dzień. Dzięki zmianie skali oraz podkreśleniu ich nośnika symbolicznego za pomocą dodatkowych elementów (ruch obrotowy, ruch wokół własnej osi, światło) mogłam przemienić je w przedmioty sfery *sacrum*, rozumianej tutaj jako obszar sprzyjający doświadczeniom symboliczno-mistycznym. Warto podkreślić, że wybrane przeze mnie przedmioty w realnym świecie również oscylują pomiędzy *sacrum* i *profanum*, co początkowo jest trudne do zauważenia, ponieważ zwykliśmy te dwie sfery od siebie oddzielać.

Jednym z kluczowych środków wyrazu artystycznego jest dla mnie światło rozumiane jako nośnik mistycznej treści. Tworząc obiekty w przestrzeni 3D, dopuszczam aktywny udział i interakcję

[141] Zob. Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000 (wyd. polskie: *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006).

z odbiorcą w celu intensyfikacji doznań w obszarze percepcji duchowej i zmysłowej. Drugim ważnym środkiem wyrazu, podobnie jak w aneksie do dyplomu *Ruah – portrety multimedialne*, jest odwołanie się do koncepcji czasu kolistego (świętego).

Powiedzmy kilka słów o powstaniu tej pracy.

To instalacja przestrzenna, przeskalowany *dreidel* (heb. דריידל) – czteroboczny bączek z pojedynczą literą hebrajską po każdej stronie, który jest rekwizytem tradycyjnej żydowskiej gry związanej ze świętem Chanuka[142]. Dreidel o wymiarach 70 x 50 cm, w którym każda elewacja bryły pokryta jest złotą formą lustrzaną, odwołuje się skojarzeniowo do tej tradycyjnej, rozpoznawalnej formy. Umieszczenie obiektu na platformie stwarza możliwość ciągłego obracania go oraz pozwala na czasoprzestrzenną interaktywność instalacji. Wycięcie w formie Dreidla liter *nun* (נ), *gimel* (ג), *he* (ה) i *pe* (פ), oprócz dodatkowych walorów symboliczno-znaczeniowych, które omówię poniżej, stwarza możliwość rzutowania świateł i cieni na przestrzeń, w której obiekt jest eksponowany. Ważny jest także czas. Dzieci zwykle bawią się Dreidlem podczas święta Chanuka, zwanego Świętem Świateł. W tym kontekście światło odgrywa kluczową rolę. Staje się czymś wyjątkowym, oczekiwanym, niezastąpionym. Nie jest to zjawisko interpretowane w kategorii doczesnej (jako zbiór wiązki

[142] Chanuka (hebr. חנוכה) – święto żydowskie trwające osiem dni, począwszy od 25. dnia miesiąca kislew. Upamiętnia ono cudowne wydarzenie, do jakiego doszło podczas powstania Machabeuszów pod wodzą Judy Machabeusza. Wydarzeniem tym było palenie się światła w Świątyni Jerozolimskiej przez 8 dni, mimo niewielkiej ilości oliwy. Chanuka jest też nazywana Świętem Świateł, bowiem upamiętnia cud światła, które nigdy nie gaśnie – światła wiecznego. Zob. *Chanuka: historia/tradycja*, [online] http://www.the614thcs.com/index.php?id=26,68,0,0,1,0 [dostęp: 25.05.2016].

fotonów), lecz w sensie „metafizycznym" – jako obecność Boga. *Nun* (נ), *gimel* (ג), *he* (ה) i *pe* (פ) oznaczają: „Wielki Cud stał się TU". Taki napis znajdziemy na każdym Dreidlu. Cudem jest tutaj światło. Szukając znaczenia wyżej wymienionych liter w *Księdze liter* Lawrence'a Kushnera[143], chciałam skupić szczególną uwagę na dwóch z nich: *nun* (נ) i *gimel* (ג), które stanowiły dla mnie inspirację do stworzenia formy przestrzennej.

„Nun (נ) – Nun jest tym, co w człowieku święte. NER TAMID – wieczne światło, jakie płynie w świątyni nawet w mroku niewiary. Nun błyszczy w każdym z nas jak iskra (NICOC). Nun nie ujrzycie otwartymi oczami"[144]. W mojej instalacji kluczową rolę odgrywa światło. Użycie luster daje możliwość tworzenia odblasków, oświetlania pojedynczych fragmentów przestrzeni. Dodatkowo ruch Dreidla wokół własnej osi powoduje, że światło jest ruchome. Momentami oślepia odbiorcę, innym razem pozwala mu ujrzeć w formie swoje odbicie czy też otaczającą go rzeczywistość. „Gimel (ג) – Gimel brzmi jak odgłos fali, która przetacza się przez świat. Gimel to sam akt rozpoczynania. Gimel toczy się i okręca, raz za razem. Taki stan nazywamy GILGUL – toczeniem się"[145]. Litera, która się okręca, była dla mnie inspiracją do tego, by Dreidel obracał się wokół własnej osi. Przypadkowość momentu, w którym się on zatrzyma, jest nawiązaniem do Praw Boskich, nad którymi nie mamy kontroli. Cykliczność jego ruchu odnosi się do „mistyki żydowskiej, która zatacza koło wokół problematycznej triady: człowieka, Boga i czasu"[146]. Złoty kolor Dreidla jest z kolei nawiązaniem do symboliki koloru w judaizmie – złota barwa jest

[143] L. Kushner, op. cit.

[144] Ibidem, s. 64.

[145] Ibidem, s. 34.

[146] E. Goldman, *Pogranicza*, rozprawa doktorska, Wydział Rzeźby, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, promotor: prof. J. Rudnicka, recenzent pomocniczy: dr J. Guzek, Gdańsk 2013, s. 25.

tu znakiem „Wiecznego Światła" (hebr. *nur tamid*). Skojarzeniowo odnosi się też do *Hanukkah gelt* – złotych czekoladowych pieniążków, które towarzyszą zabawie dreidlem podczas Chanuki.

Przyglądasz się twórcom międzynarodowym? Jaka jest dziś sztuka? W którą stronę zmierza? Bez wątpienia udało jej się bardzo rozwinąć – przedmioty i wykonania są spektakularne. Jeśli zaś chodzi o Twoją drogę twórczą: w którą stronę skierujesz teraz swoje poszukiwania?

Myślę, że działalność artystyczna powinna się dziś skupić na refleksji ponadczasowej. Sens mimetycznych przedstawień stanął pod znakiem zapytania już w momencie wynalezienia fotografii. Do sztuki performance, która staje się bardzo popularna, mam mieszane uczucia. Może się to wydać kontrowersyjne i niezgodne z obowiązującym nurtem, ale moim zdaniem działania performatywne powinny być jednym z komponentów osobowości artysty, a nie samodzielną dziedziną pracy twórczej. Idąc dalej tym tropem, można powiedzieć, że wybitny poeta Arthur Rimbaud był wielkim performerem, gdyż już w XIX wieku stanął na stole i publicznie „obsikał" wiersze innego poety. Nie pochwalam takiego działania, ponieważ uważam, że w dzisiejszych czasach trudno odbiorcę czymkolwiek zszokować. Zresztą działania kontrowersyjne, godzące w normy społeczne, nigdy nie były obszarem moich zainteresowań. W twórczości artystycznej poszukuję istoty własnych odniesień oraz doświadczeń indywidualnych i zbiorowych. Równocześnie bardzo ważne jest dla mnie zachowanie czystego spojrzenia, ciekawości dziecka. Cenię Barthes'owskie pojęcie *punctum* i uważam je za wartość pożądaną w sztuce. Interesuje mnie zjawisko archetypu jako doświadczenia stojącego ponad wszelkimi podziałami, komunikatu rozumianego na każdej szerokości geograficznej, oczywiście na poziomie podświadomości.

Ważne jest też dla mnie dostrzeganie mistycyzmu w każdym aspekcie życia ludzkiego – współistnienie sfery sacrum i profanum. Dalej penetruję obszary mistyki religii, wspólnoty doświadczeń. Interesuje mnie szukanie form o nośniku symbolicznym, ponadczasowym, które mogę zinterpretować przez pryzmat własnych doświadczeń zarówno życiowych, jak i artystycznych, przetwarzać je, reinterpretować, zmieniać kontekst, skalę, tworząc tym samym autorskie obiekty. Obecnie podjęłam studia doktoranckie na Wydziale Grafiki, gdzie uczę się projektowania graficznego pod okiem wybitnego projektanta książek Profesora Macieja Buszewicza. Jest to dla mnie zupełnie nowe doświadczenie, nauka operowania ważnymi środkami wyrazu artystycznego, takimi jak słowo, litera, relacja między słowem pisanym a elementami wizualnymi projektu. Uważam, że takie doświadczenie może mnie nauczyć dużej dyscypliny, pozwoli uporządkować myśli, być może „sprowadzi mnie czasem na ziemię", ponieważ projektowanie graficzne ma zawsze funkcję użytkową, co oczywiście nie oznacza, że nie może znaleźć się w „Panteonie" sztuki.

Moją wielką pasją były zawsze sztuki plastyczne, a nie projektowe. Miałam ogromne szczęście, ponieważ moim opiekunem artystycznym zgodził się zostać wybitny malarz, teoretyk, projektant przestrzeni publicznych Profesor Mirosław Duchowski. Jego filozofia, która zakłada, że sztuka powinna zostać odebrana i na pewnym poziomie zrozumiana przez przeciętnego odbiorcę, jest zgodna z moim postrzeganiem dzieła sztuki. Uważam, że w życiu nie ma przypadków, i jestem bardzo entuzjastycznie nastawiona do pracy z Profesorem.

Najważniejsze jest jednak dla mnie spełnienie się jednego z moich marzeń – pracuję na macierzystym Wydziale (Wydział Sztuki Mediów) z wybitnym artystą malarzem, Profesorem Włodzimierzem Szymańskim. Codzienny kontakt z wieloma ciekawymi postawami twórczymi studentów/młodych artystów jest dla mnie

wyzwaniem, które wymusza permanentny rozwój, zdobywanie nowej wiedzy i doświadczeń artystycznych, a ponadto jest okazją do konfrontacji, dyskusji, określenia własnej tożsamości. Bardzo się z tego cieszę, ponieważ od pierwszego roku studiów Akademia była moim drugim domem i nigdy nie wyobrażałam sobie, że po skończeniu edukacji mogłoby być inaczej. Staram się pozostać otwarta na to, co przyniesie przyszłość, czerpać inspiracje z otaczającej mnie rzeczywistości i co najważniejsze, nie traktować życia i sztuki tak bardzo poważnie, bo wtedy można zgubić dystans, który dla artysty jest bardzo istotny.



Ryc. 26. Nadia Issa, fotografia z cyklu „Heden" (2014),
odbitka srebrowa (2/25), 25 × 38 cm



Ryc. 27. Nadia Issa, fotografia z cyklu „Heden” (2014),
odbitka srebrowa (2/25), 31,5 × 48 cm



Ryc. 28. Nadia Issa, fotografia z cyklu „Heden” (2014),
odbitka srebrowa (2/25), 25 × 38 cm



Ryc. 29. Nadia Issa, fotografia z cyklu „Heden", 2014,
odbitka srebrowa (2/25), 25 × 38 cm

ROZMOWA Z WŁODZIMIERZEM SZYMAŃSKIM



Profesorze, jakie obrazy i skojarzenia pojawiają się w Pana głowie, gdy słyszy Pan słowo „światło”?

Pierwsze skojarzenia i obrazy związane są z miejscem mojego dzieciństwa – wielkim białym domem. Szczególnie zapamiętałem moment, gdy ciepłe światło oświetlało ogromny drewniany stół, pocięty kiedyś szablą. Stół ten pięknie odbijał światło. Sposób, w jaki przemieniało ono prozaiczną przestrzeń w obszar magiczny, był wówczas dla mnie zagadką, pobudzał moją dziecięcą wyobraźnię. Co ciekawe, miejsce, w którym spędziłem dzieciństwo, świetlisty, biały pokój z ogromnymi oknami, zawsze otwartymi na światło, był nazywany „Świetlicą”. Owa „Świetlica” w trakcie wojny pełniła rolę stołówki dla Niemców, następnie powstał tam szpital rosyjski. Były tam również wyświetlane filmy propagandowe. W miejscu przesyconym historią, zniszczonym przez dwie wojny, nieopodal sklepu spożywczego, szkoły podstawowej i karczmy, gdzie po wojnie nastąpiła parcelacja, znajdował się mój dziecięcy pokój. Ta przestrzeń stała się dla mnie początkiem świadomości istnienia kierunku światła, temperatury, nasycenia, jasności,

transparentności. Nigdy nie zgadzałem się z umownością iluzji, która jest zawarta w płaskim obrazie. Już w trakcie studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zacząłem się interesować sztuką zen, która przewartościowała mój pogląd na tradycyjne, mimetyczne malarstwo. Zdałem sobie sprawę z tego, że w sztuce chciałbym unikać iluzji, mimetyzmu, dlatego też na dyplomie przed moimi obrazami zawiesiłem zaledwie dotknięte pędzlem szklane tafle. Ten gest był związany z nową świadomością przestrzeni oraz relacji przestrzennych, a także z konsekwencją określania przestrzeni własnej. W moim dyplomie transparentność tafli szkła była ujawnieniem pewnego procesu i decyzji artystycznych co do koloru, światła, formy. W odwołaniu do sztuki zen stała się ona namiastką istoty, którą należy „wypełnić" i dzięki której możemy odkryć formę (pustkę). Innymi słowy, stała się akceptacją prawdy o istocie rzeczy. W kontekście moich dalszych poszukiwań artystycznych ważna okazuje się „Świetlica", w której przebywałem w dzieciństwie. Obcowałem w tym domu z perfekcyjną skalą, proporcją, rytmem. Konstrukcja architektoniczna domu uwydatniała funkcję światła i powodowała, że mogłem obserwować rytm jego przemian, nasycenia i temperatury w ciągu dnia. Myślę, że takie doświadczenia w nas zostają. Obserwując takie relacje od dzieciństwa, w dorosłym życiu łatwiej nam określić swoje miejsce.

Od lat zajmuje się Pan sztuką światła. Czy mógłby Pan porównać prace dzisiejsze, szczególnie Tablice *(2015), z teatrem* Moshe Szafir*,* Płonącymi ołtarzami *i* Szklanościanami*? Zagadnienie to powinno znaleźć odzwierciedlenie w osobnej książce lub przynajmniej w artykule, ale może da się coś zwięźle na ten temat powiedzieć?*

Moim zdaniem światło jako podstawowy środek wyrazu artystycznego i wartość nadrzędna w dziele sztuki nie traci z biegiem czasu na wartości. Cała moja twórczość stanowi kontynuację

pewnych działań, powtarzających się symboli, motywów, decyzji oraz konsekwentnej postawy artystycznej. Zarówno instalacje przestrzenne, jak i prace malarskie wzajemnie się dopełniają, tworząc nową jakość w przekazie treści symbolicznych oraz – mam nadzieję – mistycznych. Interesuje mnie symbol oraz znak, który traci swoją treść znaczeniową na rzecz powstałej formy, mającej charakter „nadrealny". Zmuszam tym samym odbiorcę do nowego percypowania dzieła w moim *Mistycznym ogrodzie*. Odnalezione przedmioty, wartości, symbole sprowadzam do mianownika pewnej umownej przestrzeni – ogrodu, charakteryzującej się wielowarstwowością i wielosferowością znaczeń. Odbiorca dzięki swojej obecności staje się cząstką mojego ogrodu. Nie musi czytać sumy warstw. Może wybrać swoją ścieżkę interpretacji – morfologiczną, archetypiczną, symboliczną. Może też zaaprobować lub zanegować przedstawione przeze mnie rozwiązania i wartości. Ponieważ wkracza do ogrodu, dzielę się z nim pewną wytworzoną energią. Przestrzeń otwarta na cztery strony świata mistycznego ogrodu jest mi bardzo bliska. To także otwartość na światło. Pustka, mająca tutaj konotacje pozytywne (odniesienie do sztuki zen), tworzy główną oś ogrodu przez zawartość potencjału do wypełnienia. Dzięki niej możemy odkryć istotę formy oraz zbliżyć się do stanu kontemplacji. Patrząc na moją twórczość w ten sposób, odnosząc ją do mianownika wspólnej przestrzeni, możemy dostrzec, że zapalenie świec (*Menora*) i świecenie w strukturę szkła (*Szklanościany*) ma z sobą wiele wspólnego. Bardzo ważne jest dla mnie wywołanie interakcji, poddawanie widza próbie, nawiązanie relacji w kontekście światła, a także odwoływanie się do symboli i archetypów. *Płonący ołtarz* ma związek z archetypem ołtarza. Ogień ujawnia to, co się na nim znajduje. Podobnie jak w *Menorze*, posiada on właściwości katartyczne, moc oczyszczającą, związaną z przemianą energii i aurą miejsca. Zarówno podczas zapalania ołtarzy, jak i odpalania menory odbiorcom towarzyszy

cisza. Ogień jako żywioł w obu przypadkach zostaje przeciwstawiony pustce przestrzeni. *Tablice* stanowią dla mnie *praobiekt* (podobnie jak *Menora* i *Płonące ołtarze*), zaświadczający o czymś i otwierający sferę pamięci. *Tablice* to rodzaj świadectwa. Stają się one niemym świadkiem minionych wydarzeń. Są metaforycznie zbudowane ze światła, a więc, odwołując się do żydowskiej kabały, niemożliwe do zniszczenia.

Jak oceniłby Pan estetyczną i artystyczną wartość światła? Czym jest praca ze światłem?

W mojej twórczości bardzo ważny jest kolor czerwony. Jest on nieodłącznie związany z recepcją światła i jego temperatury, a także z symbolem słońca w sztuce japońskiej (czerwone koło). Owa czerwona kula symbolizująca słońce jest dla mnie praarchetypem światła związanym ze zjawiskiem cykliczności. Jest ona istotą rytualności (słońce codziennie wchodzi i zachodzi). Już w trakcie tworzenia *Szklanościanów* interesowało mnie zjawisko powidoków, rozświetlenia i rozczepienia światła. Ciekawi mnie również relacja pomiędzy obszarem mroku i cienia a świetlistością. Z mrocznego Arepo (performance pt. *Kwarta Cienia*) można przejść w stronę czegoś, co jest jasne. Relacje między światłem i cieniem oraz wartości symboliczne tych zjawisk interesowały mnie w trakcie tworzenia spektaklu *Moshe Szafir*. Światło jest tutaj tożsame z pamięcią, będącą wielką wartością w tradycji judaizmu, natomiast mrok pozostaje wyrazem grzechu niepamięci/niewiedzy i ma konotacje negatywne. Mrok (w tym wypadku brak światła) nawiązuje do zjawiska w pamięci zbiorowej, które określiłem terminem *czarna dziura* – coś, co nigdy nie może zostać zasypane, wypełnione, rodzaj próżni. Zjawisko to wytworzyło się po tragicznych wydarzeniach II wojny światowej. Menora była podpalana z myślą o tym, że trzeba żyć dalej, że światło wciąż posiada moc

rozświetlającą ów mrok niepamięci. Uważam, że możliwość wytworzenia nowej refleksji symbolicznej na temat światła poszerza oddziaływanie na kolejne obszary związane z kulturowością. Wystarczy pretekst symboliczny, by stworzyć zupełnie nowe odniesienia oraz doświadczenia.

Chcielibyśmy zapytać Pana o inspiracje artystyczne. Kto był dla Pana ważny w latach wczesnych studiów, może nawet wcześniej, kto jest inspirujący dzisiaj?

Wspomniałem wcześniej, że przełomem w mojej twórczości było poznanie sztuki zen. W kontekście moich poszukiwań ważny jest też teatr cienia. Twórczość Józefa Szajny, Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i mojego mistrza Ryszarda Winiarskiego jest dla mnie nieodłącznym źródłem inspiracji symboliczno-estetyczno-filozoficznych. Bardzo ważna była dla mnie przyjaźń z wybitnymi filozofami: Stefanem Morawskim, Krystyną Wilkoszewską, Anną Zeidler.

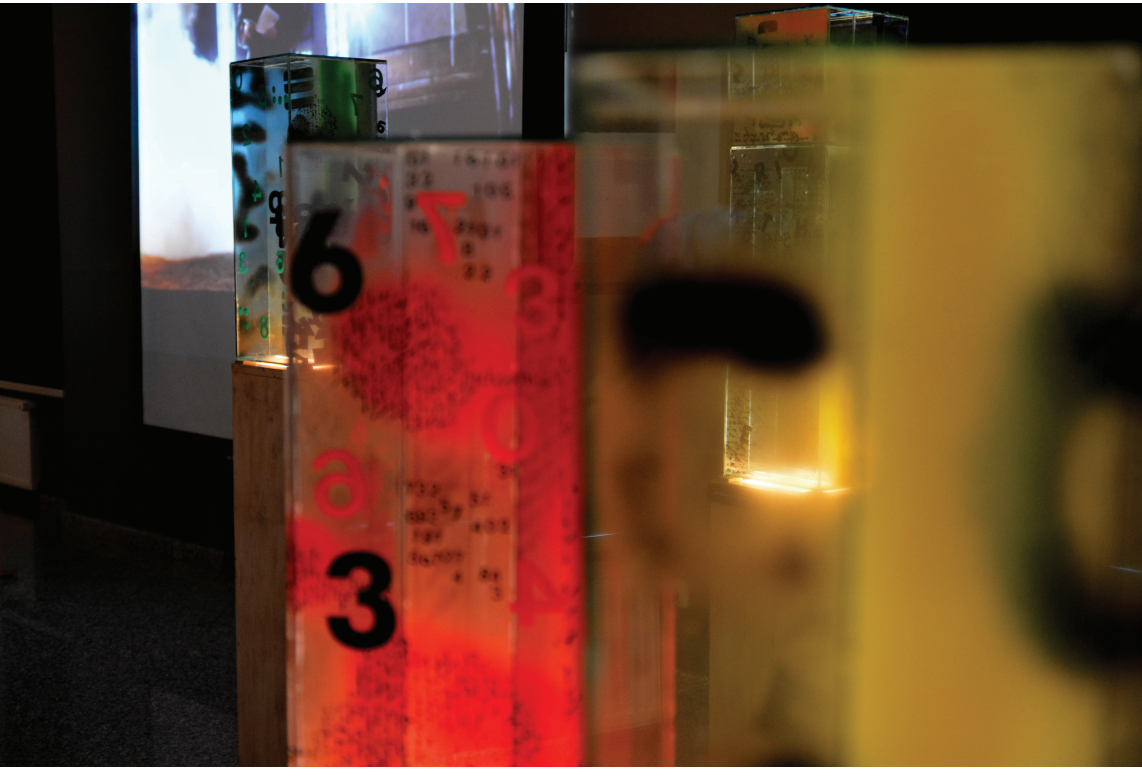
W jakim stopniu w swoich pracach koncentruje się Pan na religijnym wymiarze i sensie światła? Czy Tablice *są sztuką religijną?*

Rytualność, którą tworzę w trakcie moich działań artystycznych, powoduje nową refleksję, nową jakość symboliczną. Menora zwykle płonie milcząco, natomiast podczas *Or – Światło* została wytworzona zupełnie nowa sytuacja. Rytualność zwykle nie buduje nowej symboliki, natomiast w tym wypadku, zadawszy kluczowe pytanie, będące afirmacją życia: „Dzięki jakiemu błogosławieństwu żyję?", w miejscu, gdzie zginęło 56 tysięcy żydów, pod Pomnikiem Bohaterów Getta, stała się ona działaniem symbolicznym. Światło jest tutaj zarówno nieodłączną częścią rytuału, jak i elementem magicznym, nieracjonalnym, prapoczątkiem. Religijność staje się

udziałem jednostki, przeżyciem indywidualnym. Tak jak wcześniej powiedziałem, *Tablice* stanowią praobiekt, który zaświadcza o czymś. Rozumiejąc religijność jako kontemplację, szczególny stan umysłu, doświadczenie mistyczne zarówno dzieła, jak i czasu, który przemienia się z historycznego w cykliczny, każde dzieło artystyczne możemy nazwać sztuką religijną. Uważam jednak, że termin ten miewa w dzisiejszych czasach konotacje negatywne, ponieważ często wiąże się z dogmatem, który jest w sztuce niepożądany.

Cykl Tablice *nie został jeszcze zakończony, rozumiemy więc, że powstaną kolejne? Czy równocześnie pracuje Pan nad czymś innym? W którą stronę idą Pana poszukiwania?*

Powracam do motywów z przeszłości. Poszukuję odniesień. Próbuję zrozumieć zjawisko czarnej dziury. Interesuje mnie nieustannie warstwowość dzieła, jego sferowość, odkryte symbole. Podejmuję próby iluminacji obiektów światłem wewnętrznym, które byłoby zgodne z formą i jej nośnikiem symbolicznym. W pracach malarskich odwołuję się do symboliki menory, numerologii, znaków zodiaku. Moje poszukiwania są nawiązaniem do kulturowości pogranicza, a w szczególności do mistyki światła. Nieustannie ważny jest dla mnie kolor czerwony. Zestawiam go z symbolem kabalistycznym, jakim jest gwiazda Dawida. Dokonuję zmian w skali, rytmie i jakości gwiazdy. Staje się ona nie tylko praarchetypem formy, ale także – przez użycie czerwieni – praarchetypem światła.



Ryc. 30. W. Szymański, *Szklanościany* (1997–2000),
obiekty przestrzenne ze szkła, Płock 2017



Ryc. 31. W. Szymański, *Płonące ołtarze* (2008), instalacja,
MCSW Elektrownia Radom



Ryc. 32. W. Szymański, *Wschód jest czerwony*, performance



Ryc. 33. W. Szymański, *OR – Światło* (2015), performance multimedialny pod Pomnikiem Bohaterów Getta Warszawskiego – Festiwal Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera”

ROZMOWA Z ALICJĄ PANASIEWICZ



Alicjo, jakie są Twoje pierwsze skojarzenia, gdy słyszysz słowo „światło"?

Światło to przyczyna widzenia. Bez niego nasze oczy są bezużyteczne. Ma ono naturę falowo-cząsteczkową o ogromnej prędkości. Pojęcie światła odsyła do fizyki, estetyki i metafizyki, choć samo słowo jest dość chropowate i nie oddaje subtelnej i tajemniczej natury tego zjawiska.

Czy od początku zajmujesz się instalacjami świetlnymi? Co robiłaś wcześniej? Czy instalacje wzięły się z rzeźby (przestrzenności), z malarstwa (koloru), czy może z fotografii?

Światło jako oświetlenie interesowało mnie od czasu studiów na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zaczęłam projektować oprawy oświetleniowe w ramach prac studenckich. Szybko jednak moje zainteresowanie rozszerzyło sie na samo zjawisko światła – nie tylko elektrycznego, ale również naturalnego, jak światło słoneczne, Księżyca, gwiazd oraz ognia. Stąd krótka droga do odkrycia, że ludzkość fascynowała się zjawiskiem

światła i efektów świetlnych od zarania dziejów, przypisując mu właściwości boskie, metafizyczne, a także uważając światło za nośnik idei. Droga od użytkowości, poprzez estetykę, do metafizyki.

Jak oceniłabyś estetyczną i artystyczną wartość światła? Interesuje nas na przykład różnica między światłem sztucznym i naturalnym. Z którym lubisz pracować? Które ma ciekawszy, bardziej wartościowy potencjał artystyczny?

Wartość światła… niemierzalna! Pracując z tą materią – immaterią szybko przekonałam się, że jej możliwości artystyczne są nieograniczone, także ze względu na możliwości nowych technologii. Ponad sto lat historii światła żarowego zakończyło się błyskawicznym rozwojem technologii świetlówkowej, neonowej, światłowodowej, LED-owej, a nowe, przełomowe wynalazki są dopiero przed nami. Istotne jest to, że współcześnie technika oświetleniowa stara się jak najbardziej odtworzyć światło naturalne, do którego przystosowała nas natura w długim procesie ewolucji. Dotyczy to nie tylko barwy i częstotliwości światła, ale także rytmu dobowego związanego z funkcjonowaniem ludzkiego organizmu (przykładem mogą być oprawy oświetleniowe zmieniające w sposób zaprogramowany barwę światła w zależności od pory dnia i aktywności człowieka). Naśladowanie światła naturalnego to także tendencja do ukrywania opraw oświetleniowych i poprzestawania na samych efektach świetlnych i optycznych.

Ostatnio naukowcy zwrócili uwagę na tak zwane *light pollution*, czyli zanieczyszczenie światłem. Obok skażenia powietrza, wód i świata roślinnego jest ono jednym z zagrożeń ekologicznych. To zaś oznacza, że powinno się kontrolować ilość emitowanego światła sztucznego.

Wartość estetyczną światła postrzegam jako wartość budującą wrażenie estetyczne (na przykład rzeźba i architektura jako gra

brył, światłocień w malarstwie, efekty światła odbitego od powierzchni matowych, półmatowych czy błyszczących, blask złota), złudzenie optyczne związane ze specyficzną budową ludzkiego oka (*camera obscura*) i możliwością odbioru wrażeń barwnych, a także specyficzną zdolność ludzkiego umysłu do przetwarzania zarejestrowanego obrazu czarno-białej rzeczywistości jako odbitej fali świetlnej w formie efemerycznych, migotliwych, ciągle zmiennych obrazów, wrażeń czy chwil.

Fascynuje mnie zjawisko światła naturalnego. Kwanty energii wysłane z gwiazdy, Słońce mknące z prędkością około 300 tysięcy kilometrów na sekundę przez czarny kosmos, aby odbić się i dotrzeć do oka. Optyczne zjawiska atmosferyczne, będące wynikiem przenikania światła przez dwa rodzaje brył lodu (ołówkowych i graniastosłupowych) zawieszonych w atmosferze ziemskiej. Moja twórczość to próba odwzorowania tych zjawisk przy użyciu światła elektrycznego i materii transparentnych, półprzezroczystych i prawie nieprzejrzystych. Lubię ciemne przestrzenie, łudzące wzrok i kuszące zmysły. Obecnie interesuję się polisensoryczną właściwością światła, swoistą synestezją w jego odbiorze. Zdecydowanie odchodzę od projektowania formy na rzecz projektowania wrażeń, złudzeń, taktylnych odczuć. Odbiorcą światła nie musi być oko. Mogą to być również inne zmysły, choćby zmysł przestrzenny.

Czy zachowałaś w pamięci jakieś prace innych artystów związane ze światłem? Kto jest dla Ciebie inspiracją?

Jest ogromna ilość artystów i wspaniałych, inspirujących dzieł, które mogłabym przytoczyć. Zdecydowanie najważniejszymi artystami są dla mnie: Amerykanin James Turrell, Duńczyk Olafur Eliasson, Japończyk Tokujin Yoshioka czy prekursor kinetycznego wykorzystania efektów światłocieniowych, Węgier László Moholy-Nagy.

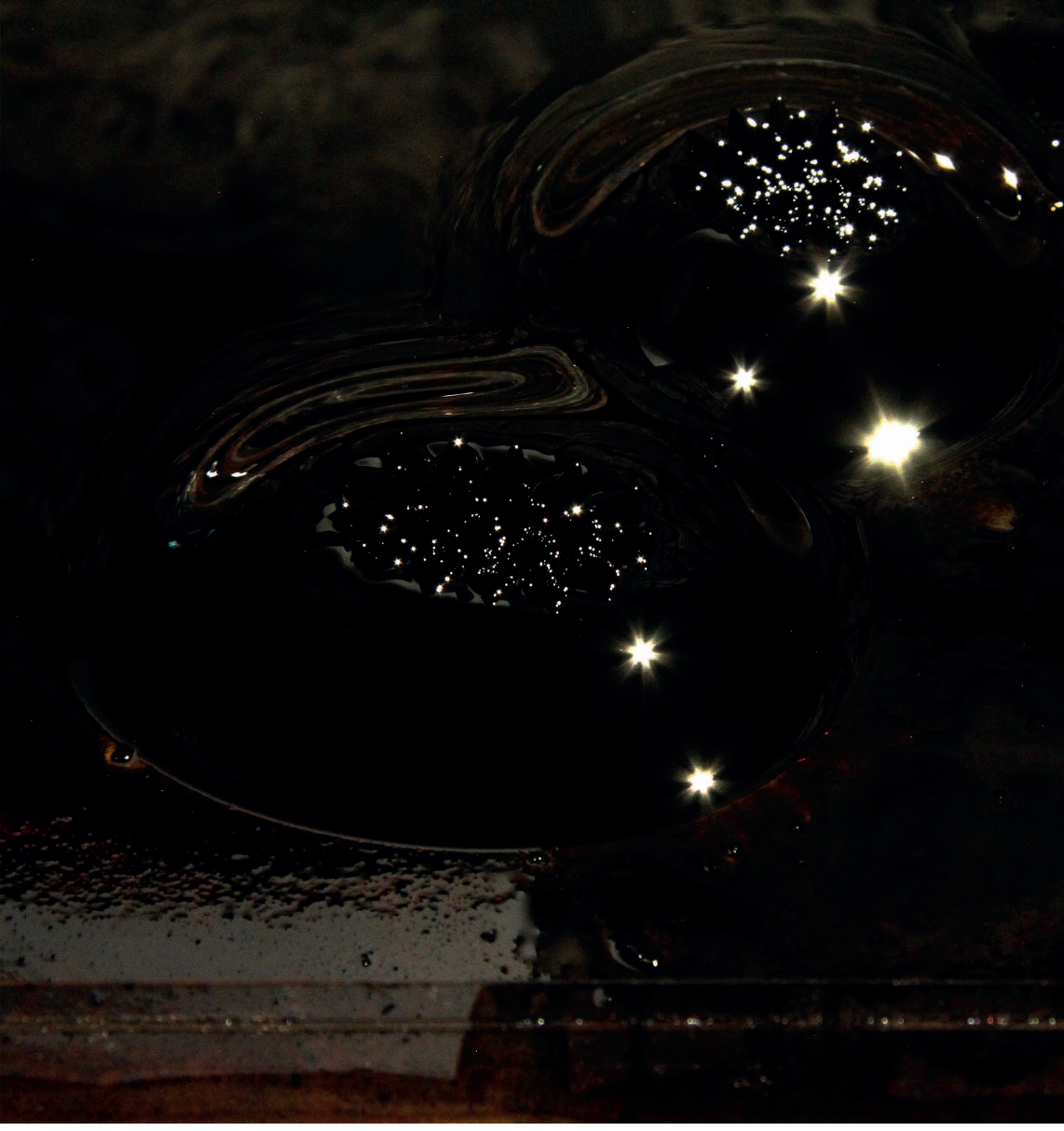
Ich dzieła były przełomowe pod względem podejścia do światła i przestrzeni oraz ukazywania prostego piękna otaczającego świata.

W swoich pracach koncentrujesz się na religijnej tradycji światła? Bierzesz ją w ogóle pod uwagę, czy może chodzi o to, by wydobyć jego aspekt zmysłowy, zaskoczyć i oczarować odbiorcę jego wizualnymi możliwościami?

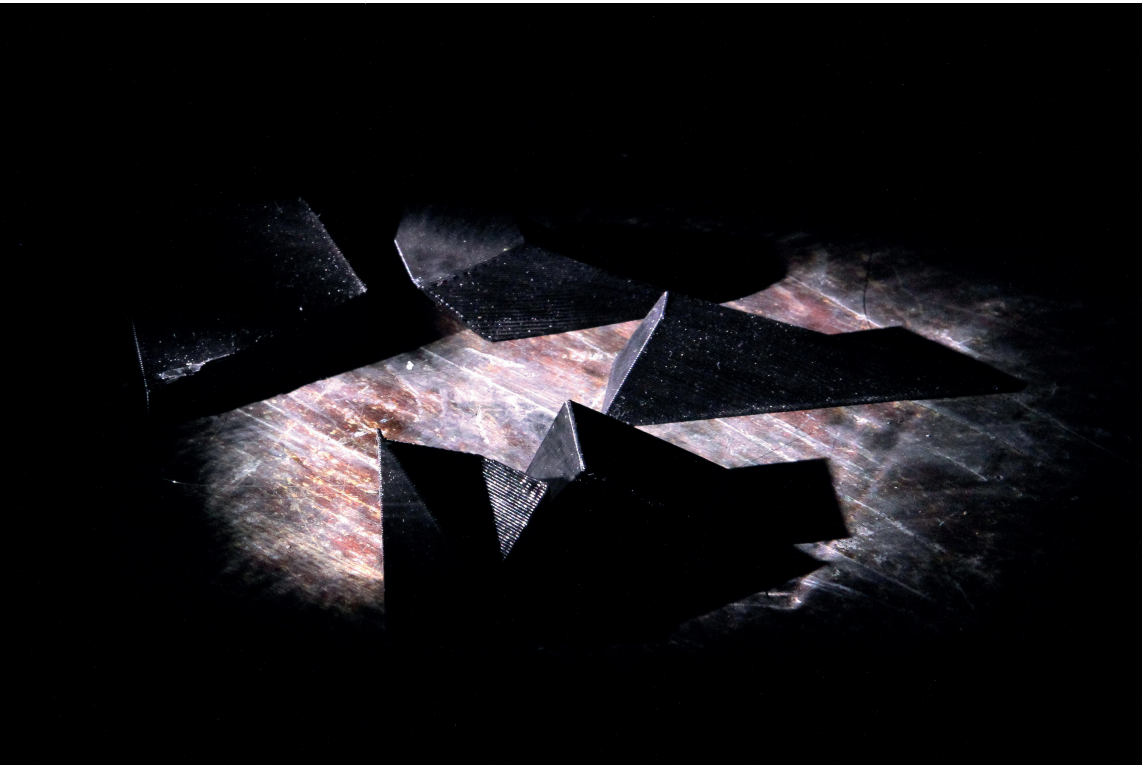
Boska natura światła czczona w religiach pierwotnych czy też jako nośnik boskich idei. Porównanie natury światła do natury Boga tkwi głęboko w naszych przekonaniach, wierzeniach, tradycji, kulturze, sztuce. Można sobie tego nie uświadamiać, ale nie da się temu zaprzeczyć. Dla mnie inspirujące są specyficzne tradycje religijne oraz to, w jaki sposób światło było „używane". Tradycja prawosławna to ikona na złotym tle, która jest „bramą" do poznania Boga; platońsko-chrześcijańska to przyrównanie atrybutów Boga i światła jako *consonantia et claritas*; religie starożytne to oddawanie czci Słońcu i Księżycowi. W warstwie estetycznej są to efekty optyczne wykorzystane w świątyniach i przedmiotach kultu, blask złota i przejrzystość kamieni szlachetnych, zjawiska atmosferyczne i budowanie nastroju światłem i cieniem. Odkrywam te tradycje i wykorzystuję w moich instalacjach. To jak teatr, w którym światło i cień grają efektami wizualnymi, by oczarować odbiorcę. Fascynująca jest zdolność światła do przekazywania treści metafizycznych i odsyłania do tego, co pozazmysłowe.

Przyglądasz się twórcom międzynarodowym? Japońskim, australijskim lub niemieckim artystom światła? Jaka jest dzisiaj ta sztuka? W którą stronę zmierza? Bez wątpienia udało jej się rozwinąć – przedmioty i wykonania są spektakularne. Mamy już także odmiany sztuki światła, jak choćby light painting…

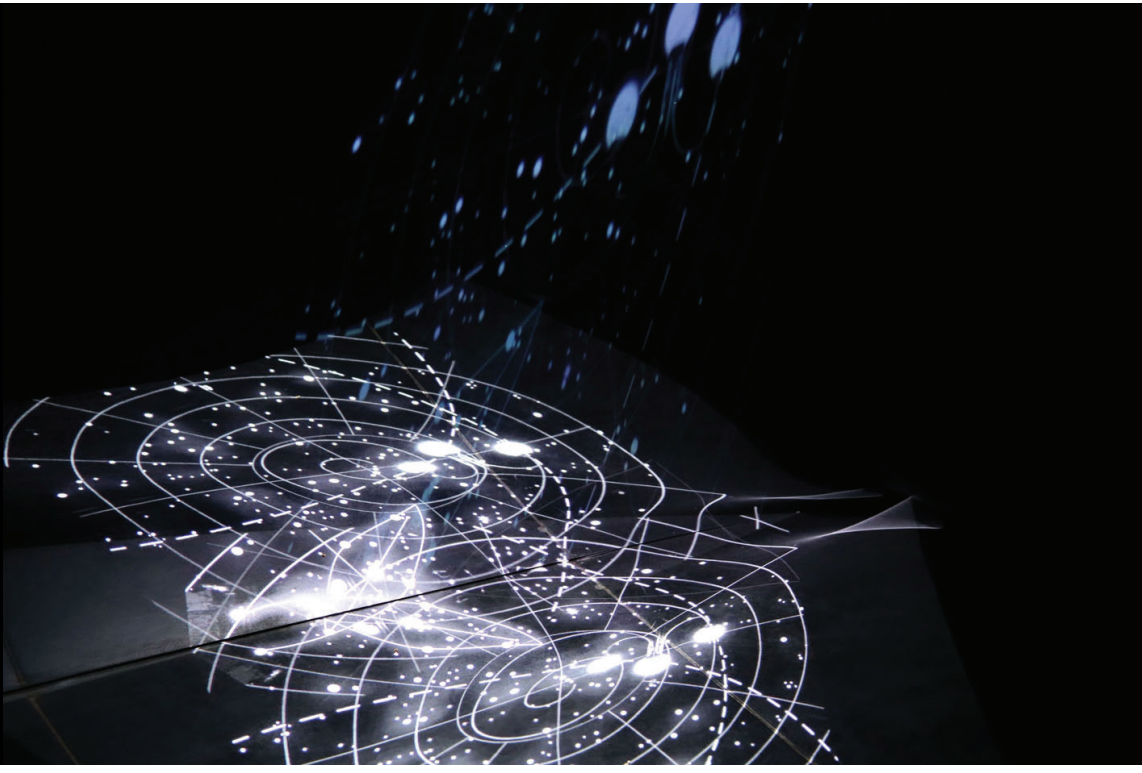
Współczesne działania ze światłem są wielopoziomowe i wieloaspektowe. Trudno znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich prac. Nie może to być przecież tylko świadome wykorzystanie światła, jak na przykład w fotografii czy w historycznych stylach malarskich (tenebryzm czy *chiaroscuro*). Za cezurę możemy przyjąć ruch Light and Space Art, który powstał w latach pięćdziesiątych XX wieku w Kalifornii. Później wyodrębniono wiele nurtów, które zostały uporządkowane przez Zentrum für Neue Kunst w Karlsruhe podczas organizacji przekrojowej wystawy pt. *Lichtkunst aus Kunstlicht* (*Light Art from Artificial Light*) w latach 2005–2006. Od tego czasu pojawiły się oczywiście nowe trendy, jak *light painting* czy *light graffiti* (rejestrowanie poruszającego się źródła światła na długim czasie naświetlania), eksperymenty paranaukowe z alternatywnymi źródłami świecenia, takimi jak lucyferyna (biologiczna substancja występująca w organizmach żywych), instalacje wykorzystujące chemiczne substancje samoświecące (na przykład świecący królik Eduarda Katza) i inne. Moim zdaniem sztuka światła będzie się polaryzować wokół wyszukanej formy i nowatorskich rozwiązań technologicznych albo skupiać na efemerycznych, wielozmysłowych efektach, których światło jest swoistym nośnikiem. Oczywiście nie można zapomnieć o rozrywkowym aspekcie światła: dyskoteki, mapping, lasery, projekcje multimedialne, spektakularne zmienne podświetlenie jako współczesna forma dekoracji. Oprócz tego szerokie pole designu i bardzo funkcjonalne podejście do oświetlenia, również proekologicznego. Być może wszystko to zostanie sprowadzone do sztuki światła.



Ryc. 34. A. Panasiewicz, *Skiaphobia* (2017)



Ryc. 35. A. Panasiewicz, *Skiaphobia* (2017), instalacja świetlna



Ryc. 36. A. Panasiewicz, instalacja świetlna
z cyklu „Light Pollution” (2015)



Ryc. 37. A. Panasiewicz, obiekt z cyklu „Light Pollution” (2015)

SUMMARY

In our reflections on the contemporary art of light and related philosophical and esthetic issues, we will take our inspiration from research initiated in 2009 and finalized in the publication of the book *From the Philosophy of Light to the Art of Light* (original Polish title: *Od filozofii światła do sztuki światła*). The new book is different in nature; its freer form has been adapted to the subject of research, namely, the contemporary art of light. However, in many places there will be references to the previous publication. The book constitutes a continuation of the study of the metaphysics of light, in the sense that its main aim is an attempt to answer the question of the potential for preserving, in contemporary art, the main idea and – it might be said – the ancient and medieval substance of the metaphysics of light.

In the book *From the Philosophy of Light to the Art of Light*, the history of the metaphysics of light was presented in its ontological and esthetic dimensions, enriched by the context of the philosophy of history and selected examples of painting, including only a small number of references to contemporary art. The Hegelian philosophy of history was to explain and make sense not so much of the subject of the metaphysics of light (which would be an irrational and absurd undertaking) as of the process of its development and

the history of the Christian philosophy of light. The choice of this perspective contributed a great deal to the research, enriching the traditional Platonic point of view, as well as helping to structure and organize two and a half centuries of this history. Although the Hegelian philosophy of history may seem from today's perspective an indoctrination in and distortion of history, it should be taken into consideration that as a philosopher Hegel had much in common with Plato, and we are faced with the truly serious problem of the metaphysics of light only in the context of contemporary art, especially if we wish to preserve any objective aspects, referring to ontology, theology, or axiology, of this metaphysics.

The allegation of "distortion" of the history of the metaphysics of light incorporates at least two errors. Firstly, it is difficult to speak in a strict sense about the distortion of something that exists precisely because it has been interpreted (because the world, facts, etc., have been "distorted.") All philosophical theories, cultural traditions, and cultural objects come into being in this way. Thus this is not distortion, but work in a single area, that of values, ideas, being. Secondly, the metaphysics of light cannot exist without an extensive ontological, theological, and axiological system, which lies at the root of Western civilization. It is impossible to speak about the metaphysics of light from the perspective of relativism or subjectivity. After all, while light is a symbol and a sign, what gives it sense and meaning is a philosophical system and a system of thinking. Light, ceasing to be merely a beautiful visual phenomenon, achieves significance as the subject of philosophy.

The inclusion of the development of the metaphysics and symbol of light within the wider history of culture and civilization (manifestations of the so-called spirit of history)[1] enabled the sub-

[1] Cf. G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów* [Lectures on the Philosophy of History], tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011.

ject to be linked to a wider, purposeful, valuable process. Taken alone, the history of the metaphysics of light suggests such a historical interpretation, implementing the symbolism of light successively in philosophy, theology, and, ultimately, in art. Dialectic comes into play here. Obviously, this process is not identical with the general philosophy of history, in which we first have to deal with art, then religion, and ultimately with philosophy. Such an objection is easily refuted, which was one of the results of the book *From the Philosophy of Light to the Art of Light*.

By choosing the Hegelian philosophy of history (although we should perhaps say "Hegel's philosophy of history," since we are ignoring the great number of interpretations and comments which have arisen up to the beginning of the twenty-first century on both the so-called Hegelian left and right)[2] we impose not only structure on our philosophical analyses (which helps to clarify and unify our research methodology), but also certain restrictions and conditions on ourselves with which we will sooner or later have to grapple. In our case these include the concept of "the end of art."

The book *From the Philosophy of Light to the Art of Light* is based *almost* exclusively on Hegel's texts. Exceptions include studies of the concept and phenomenon of the end of art, that is, a virtually unformulated idea of Hegel, who enjoyed his greatest philosophical and, above all, critical successes in the twentieth century. It should be realized that although this concept has created a furor in the literature on art, we should not be too hasty to associate it with Hegel himself. The overwhelming volume of information and interpretation of this concept derives not from Hegel himself, but from his twentieth-century interpreters, such as Arthur C. Danto,

[2] Cf. G. Lukács, *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią* [The Young Hegel. Studies in the Relations between Dialectics and Economics], tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.

Donald Kuspit (who, *notabene*, criticized the modern understanding of the end of art), or George Dickie – who, in our opinion, were often light years away from the intuitions of the German thinker, which, of course, is not meant to imply that they did not exert a constructive influence on thinking about twentieth-century art.

One more component concerning the nature of twentieth-century literature about art should be added here. It was a period of very strong development (though this word, suggesting improvement, is not quite accurate) and of fashions of art criticism. We emphasize repeatedly, and consistently maintain the position, that the philosophy of art is not identical with criticism. Many publications on art emerging in the twentieth century which proclaimed themselves philosophical texts were, from our perspective, simply critical pieces. The qualitative differences between them, and the consequences of confusing these concepts, will be analyzed further in the present book. Today we do not know exactly how to describe this boundary between the philosophy of art and art criticism; however, we do know that the languages of these two disciplines differ greatly from one another and that many discrepancies can be easily cited and described.

Let us return, however, to the concept of the end of art. Its application to a book about the metaphysics and art of light, and the subsequent adoption of its popular, widely-propagated interpretation, based on the relativization of values and concepts of art, the introduction of new extra-artistic and arbitrary determinants of art, and empty slogans of relativistic propaganda such as "the artist decides what art is," may well lead even the serious investigator astray.[3] One can easily be bewildered by slogans prophesying

[3] Such writing was justly criticized by Donald Kuspit, whose books are characterized by outstanding criticism but leave something to be desired in terms of construction. In other words, Kuspit did an excellent job of diagnosing not so much the art of the twentieth century but rather the false

the absolute freedom of art. One can easily agree with the general twentieth-century opinion that they are "correct."[4] But the truth is that there is no reason (apart from wishing to join the mainstream of art criticism) to accept the twentieth-century American interpretation of Hegel's esthetics. Today the end of art is spoken about much less often than it was six or seven years ago. Critics of an older generation, who in their own day fought for the freedom (as specifically understood) of art under the banner of the end of art, also evidently came to understood this, since the topic of the alleged end is systematically disappearing from the literature of art.

The forms primarily associated with the traditional metaphysics of light, as presented in *From the Philosophy of Light to the Art of Light*, are figurative painting, Gothic stained glass and Byzantine mosaics, and, somewhat later, icons. These almost completely embody the ideas of metaphysics of light – almost, because the story continues (contrary to the announcement of the end associated with Marcel Duchamp, Henri Matisse, or Jackson Pollock...), and it is likely that, if the metaphysics of light has been preserved, the forms of artistic expression it has inspired have also survived.

This departure from the modern interpretation of Hegelian philosophy can be developed further. In our current analyses, we completely forsake this research perspective in favor of the Platonic and objectivist approach, along with the search for the essence of art. Certain reservations should obviously be expressed concerning the understanding of these formulations. First, the Platonic method

---

reaction to it; however, his fight to disenchant the art world of the influence of criticism was not crowned with lasting success. Cf. D. Kuspit, *Koniec sztuki* [The End of Art], tłum. J. Borowski, Gdańsk 2005.

[4] We place this word in quotation marks, because the "truth" of the courts and the "truth" of the definition and understanding of objects of culture are two separate things.

will be based not on Plato's teaching on the subject of art but on the premise of its centuries-old civilizational contribution to the development of our culture, identity, and symbolism, of which it is an element. Let us note that Hegelianism can be compared and contrasted with Hegel himself, just as Platonism itself is no longer the "property" of Plato. It is an intellectual heritage and a common good; to cite a significant example, not only the Platonic renaissance of the so-called Florentine Academy or the medieval adherents of the Christianized Plato, but even his relatively close disciples interpreted the teaching of their master in an extremely creative fashion. The consequence of this accumulation of assorted, sometimes contradictory "Platonisms" is the necessity to choose which point of view we consider appropriate in relation to the art of light and to contemporary art. Basically, the main inspiration for the philosophy of art presented here is the ontology of Plato.

To define a method as "objective" is to denote something very specific: our point is that we must not subjectivize or interpret works of art from the perspective of personal or esthetic (i.e., emotional) experiences. Thus the basis of our analysis cannot be anyone's state or impressions, but what we consider to be objectively contained in a given work. And here we encounter another assumption, since one can ask what, exactly, is objectively included in a work of art. Certainly the material of the work, the form, the text; but a symbol can also be objectively included, and, as a result, the meaning of the work. A symbol is an exceptional cultural object which can be identified in different ways; its full exploitation or verbalization is not possible. At the same time, it is not arbitrary, but remains an area of objective, culturally fixed senses and meanings. Thus we assume that there are true and false interpretations of works of art, and that writings and treatises on the metaphysics of light and symbolism of light are the key to

understanding them. How does one determine the truth or falsity of an interpretation? We will attempt to deal with this question below. As it turns out, this book will be largely devoted to methodological issues.

Truth partakes of a cerebral nature; it does not exist sensually; it is a principle, and yet it is manifested in the sensory world and is visible within it. This is Platonism. In the acts of humankind, truth manifests itself as the good; in objects, as beauty. This ontological principle emphasizes the importance of beauty in sensory objects, while indicating the true purpose of art. If beauty is a way to manifest the truth, then even if it is desired and, in the sensual world, along with the good, of paramount importance, its ultimate goal is still the truth. For these two or even all three objects of philosophy (Truth, the Good, and Beauty) there is one suitable attitude and one proper relationship: thought, i.e., a reflective, thoughtful attitude. The correct approach to the good and beauty is thinking; the Platonic understanding of the esthetic experience is closely associated with philosophy. This, incidentally, does not change the fact that the effect of association with beauty, as well as with the good and truth, is delight. This is not a question of experience deriving from the sight of the object itself, but of the delight that we derive from what we see in the order and symbolic content of a work.

From these words emerges a particular way of perceiving art, culture, and their objects. Accordingly, they should be supplemented by several very important insights, formulated, for example, in Janusz Krupiński's *Metafizyczny punkt archimedesowy. Sztuka, czas, wieczność* [The metaphysical Archimedean point: art, time, eternity].[5] In this article, the author presents his comments

[5] Cf. J. Krupiński, "Metafizyczny punkt archimedesowy. Sztuka, czas, wieczność" [The metaphysical Archimedean point: Art, time, eternity], *Wiadomości ASP*, 2016, nr 75, pp. 24–35.

on the subject of thinking about values, culture, and art, as well as reflections on the method of their existence. In our book we will repeatedly encounter situations in which we attempt to deny – even in cases of important and famous works of art – symbolic value. In other words, we support the position of Krupiński, who writes about the magical function of great words and abstractions:

> Each of the words can become a curse, on the lips, in speech, in thought – most of all the momentous ones, spoken in the forum to which they are related. "Painting!" "Form!" "Artist!" When borrowed from the "big world," they become all the more powerful. They are "proof" of one's savvy, one's level. Incomprehensible? So what? […] Even if we are inclined to hold any of these words as sacred, profane, or funny, let us not succumb to self-enchantment. The magic of words and their associations... is a game of appearances. The seriousness, sublimity, or ritual with which words or figures are used does not signify participation in the greatness to which they are intended to refer.[6]

Similarly, in our book we clearly separate the sphere of superficial signs and metaphors of light from its true symbolism and metaphysics. We also warn against an overly free approach to art and a search for traces of symbolism in every painting depicting light; moreover, we emphasize the function of esthetic experience and knowledge of art, in order not to forget that the symbol serves not esthetic delight, but cognition: "The magical use of words, forms, and characters, such as 'spirit,' occurs without an attempt at understanding them, that is, the problems, the challenges undertaken through introducing them and thinking within their terms,"[7] adds Krupiński. With these words the author forms a coherent, objective, and restrictive understanding of the category of culture:

[6] Ibidem, p. 26.
[7] Ibidem.

> The concept of authentic culture corresponds only to the singular. Culture is one, just as eternity is one, whereas times vary. The category of culture in this sense is eternity. […] Cultural pluralism, "multi-culti" ideology, is based on denial, on the rejection of the idea that culture ends where barbarism begins.[8]

In our book as well we have employed an objective and restrictive concept of culture as a reservoir of spiritual and intellectual content whose proper means of cognition is not sublimation, sensual experience, or emotion, but thought and, sometimes, hermeneutic interpretation, within the limits of which the symbol is cognitively accessible. To this philosophical component it is necessary to add a religious element, which transforms symbols of the metaphysics of light into religious content. We can draw inspiration here from the words of Cyril E. M. Joad, who wrote that "a work of art is not a product: it is a realized memory of a revelation […] a revelation that turns out to be nothing other than the light of Platonic ideas."[9]

---

[8] Ibidem.

[9] C. E. M. Joad, *Matter, Life and Value*, London 1929, p. 305.

BIBLIOGRAFIA

Annas J., *Understanding and the Good: Sun, Line, and Cave*, [w:] *Plato's Republic. Critical Essays*, ed. R. Kraut, Oxford 1997.

Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. K. Pawłowski, Kraków 2008.

Bauman Z., *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

Berendt J. E., *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Warszawa 1991.

Blandzi S. i A., *Dobro światła – światło Dobra. Znaczenie światła w gnozeologii antycznej i w myśli wschodniego chrześcijaństwa*, „Przegląd Filozoficzny" 2005, nr 2.

Blumenberg H., *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*, „Kronos. Metafizyka. Kultura. Religia" 2013, nr 2.

Chanuka: historia/tradycja, [online] http://www.the614thcs.com/index.php?-id=26,68,0,0,1,0 [dostęp: 1.05.2016].

Chmielowski F., *Sztuka i doświadczenie. Fragment wykładu inauguracyjnego na Wydziale Rzeźby*, „Wiadomości ASP", grudzień 2010, nr 52.

Chrudzimski A., *Teoria intencjonalności Romana Ingardena*, „Edukacja Filozoficzna" 1992, nr 25.

„Dekret Świętego Oficjum, Post Obitum z dnia 14 XII 1887", paragraf 289, punkt 749, [w:] *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. I. Bokwa, T. Gacia, S. Laskowski, H. Wojtowicz, Poznań 2007, [online:] http://jednoczmysie.pl/wp-content/uploads/2013/02/breviarium_-fidei.pdf [dostęp: 29.04.2017].

Dembińska-Siury D., *Pomiędzy Platonem a Plotynem, czyli o praneoplatonizmie*, „Studia Filozoficzne" 1980, nr 9 (178).
Dziemidok B., *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980.
Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982.
Fotorelacja – „Czarny Kryształ" Jerzego Kaliny, [online] http://fbk.org.pl/new/blog/my_portfolio/czarny-krysztal-jerzego-kaliny/ [dostęp: 1.08.2016].
Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Kraków 2010.
Gage J., *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008.
Gilson É., *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 2003.
Goldman E., *Pogranicza*, rozprawa doktorska, Wydział Rzeźby, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, promotor: prof. J. Rudnicka, recenzent pomocniczy: dr J. Guzek, Gdańsk 2013.
Gołaszewska M., *Romana Ingardena filozofia wartości estetycznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1973, nr 310.
Hegel G. W. F., *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011.
Ingarden R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960.
Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961.
Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 3, Warszawa 1985.
Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
Introduction. A Visual Analysis of Prime Number Distribution, [online] http://ulamspiral.com/ [dostęp: 1.02.2017].
Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000.
Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, ks. 3, tłum. A. Kijewska, Kęty 2011.
Joad C. E. M., *Matter, Life and Value*, London 1929.
Jochlik A., *Czym dla Hegla jest pojęcie, pozorność i zjawisko?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica" 2012, nr 25.
Keats J., *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997.
Krauss S., *La Fete de Hanoucca*, "REJ" 1895, No. 30.
Krupiński J., *Metafizyczny punkt archimedesowy. Sztuka, czas, wieczność*, „Wiadomości ASP" 2016, nr 75.
Krupiński J., *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka" 2006, nr 11.
Kushner L., *Księga liter. Mistyczny alef-bet*, tłum. P. Paziński, Kraków–Budapeszt 2010.

Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006.
Liber M., *Hanoucca et Souccot*, "REJ" 1912, No. 125.
Loving Blanchard M., *Hanukkah Celebration*, "Bridges" 2001, Vol. 9, No. 1.
Lukács G., *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.
Makota J., *O najogólniejszych strukturach świata dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne" 1976, t. 7.
Manikowski M., *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy – jego filozofia*, Kraków 2006.
Olbrzym. „Dawid" Michała Anioła, [online] http://www.planeteplus.pl/dokument-olbrzym-dawid-michala-aniola_34511 [dostęp: 10.02.2017].
Papież Leon XIII, *O znaczeniu filozofii*, część „Filozofia przygotowaniem Ewangelii", paragraf 4, [online] http://www.nonpossumus.pl/encykliki/Leon_XIII/aeterni_patris/ap.php [dostęp: 29.04.2017].
Parramón J. M., *Światło i cień*, tłum. M. Mach, Łódź 2000.
Platon, *Faidros*, tłum. L. Regner, Warszawa 1993.
Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987.
Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
Platon, *Timajos*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1985.
Plotyn, *Enneady*, t. 1, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959.
Pogoda-Kołodziejak A., *Światło jako metafora prawdy i objawienia na przykładzie Ołtarza z Isenheim*, [w:] *Światło i ciemność w literaturze, kulturze i sztuce. Od antyku do współczesności*, red. D. Szymonik et al., Siedlce 2015.
Popczyk M., *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
Półtawski A., *O istnieniu intencjonalnym*, [w:] *Szkice filozoficzne – Romanowi Ingardenowi w darze*, red. Z. Żernecka, Warszawa 1963.
Prime Spiral, [online] http://mathworld.wolfram.com/PrimeSpiral.html [dostęp: 10.02.2017].
Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002.
Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] idem, *Pisma teologiczne. Imiona boskie. Teologia mistyczna. Listy*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2007.
Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997.
Rubiś W., *Big Bang i filozofia emanacyjna*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 39.
Rubiś W., *On Cultural Memory Preserved in Religious Symbols, as Exemplified in the Work of Nadia Issa*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy" 2016, nr 32.

Rubiś W., Tendera P., *Global-Trans-Multi? Contemporary Art in The Lecture Room*, "International Journal of Teaching and Education" 2015, Vol. 3, No. 1.
Singer I. B., *Moc światła. Osiem opowieści chanukowych*, tłum. D. Bogutyn, Gdynia 1991.
Stróżewski W., *Claritas: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka" 1961, r. 2.
Stróżewski W., *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 1, Wrocław 1961.
Stróżewski W., *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, „Roczniki Filozoficzne KUL" 1958, t. 1.
Stróżewski W., *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL" IV (1961), nr 3 (15).
Stróżewski W., Taranczewski P., *Wykłady lubelskie o estetyce*, red. P. Tendera, Kraków 2016.
Sweeney L., *Idealism in the Terminology of Thomas Aquinas*, "Spectrum" 1958, Vol. 33, No. 4.
Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
Szymański W., Issa N., *Obszar pamięci*, Warszawa 2016.
Szymborska W., *Tutaj*, Kraków 2009.
Taranczewski P., *A-Akademia. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. L. Ząbkowski, Kraków 1994.
Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
Tatarkiewicz W., *Roman Ingarden*, „Ruch Filozoficzny" 1972, t. 3, nr 1.
Tendera P., *Cultural Phenomena Seen from the Perspective of Language Issues (Globalisation, Multiculturalism, Interculturalism and Transculturalism): Preliminary Reflections for Cultural Studies*, "The Polish Journal of The Arts and Culture" 2015, No. 16.
Tendera P., *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny" 2010, nr 11.
Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2013.
Tendera P., Rubiś W., *Artistic Thinking – Thinking of the Essence (the Self-portraits of Rembrandt van Rijn)*, "The Polish Journal of Aesthetics" 2014, Vol. 34.
Tendera P., Rubiś W., *Przedmioty świata materialnego na tle wybranych interpretacji Platońskiej metafory jaskini*, „Kwartalnik Filozoficzny" 2016, t. XLIV, z. 1.

Tendera P., Rubiś W., *Understanding Processuality in Music*, "New Music Concepts" 2015, Vol. 1.

Tendera P., Rubiś W., *World Music: a transcultural phenomenon*, "New Music Concepts" 2016, Vol. 2.

św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Drogi poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2006.

Térézis Ch., Polychronopoulou K., *The Sense of Beauty (κάλλος) in Proclus the Neoplatonist*, [za:] P. Quinn, *The Experience of Beauty in Plotinus and Aquinas: Some Similarities and Differences*, [w:] A. Alexandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002.

św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, 75, 5, ad. 1 i 2, tłum. o. Pius Bełch, O.P., [online] http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/Suma%206.pdf [dostęp: 24.05.2017].

Turrell J., *Geometry of Light*, Hatje Cranz 2009.

Ulam S. M., Stein M. L., Wells M. B., *A Visual Display of Some Properties of the Distribution of Primes*, "American Mathematical Monthly" 1964, No. 71.

Verdenius J., *Parmenidesa koncepcja światła*, „Przegląd Filozoficzny" 2005, nr 2.

Weibel P., Jansen G., *Light Art from Artificial Light*, Hatje Cantz Publishers, Bilingual Edition 2006.

Zdeněk Pešánek. 1896–1965, red. J. Zemánek, Prague 1999.

Zeitlin S., *Hanukkah: Its Origin and Its Significance*, "The Jewish Quarterly Review, New Series" 1938, Vol. 29, No. 1.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.