



IWONA LORENC

Fenomenologia obrazu malarskiego Sławomira Marca

Sławomir Marzec jest artystą – teoretykiem, świadomym filozoficznych przesłanek własnej twórczości artystycznej. Są od siebie nieoddzielne i raz jeszcze poświadczają słuszność tezy o wzajemnym przenikaniu się teorii i sztuki w dzisiejszej praktyce kulturowej.

Książka Marca *Moje wszystko* powinna być obowiązkową lekturą dla wszystkich, którzy pozostając pod wrażeniem tej sztuki, odczytują ją jako zachętę do współmyślenia z artystą, oraz tych, którzy podejmują się zadania jej interpretacji. Ja zaś stawiam sobie ambitne (może zbyt ambitne) zadanie wydobywania jednej z ważniejszych filozoficznych linii unerwienia jego artystyczno-teoretycznej twórczości, która jest dla mnie ważna również z powodu moich własnych, fenomenologicznych inklinacji. Otóż dostrzegam w twórczości Sławomira Marca fenomenologiczny potencjał.

Jego praktykę artystyczną, w szczególności malarską, postrzegam jako rodzaj malarskiej refleksji dialogującej z fenomenologią na temat mechanizmów percepcji wzrokowej, widzialności i wizualności, późnonowoczesnej

wrażliwości odbiorczej (*aisthesis* w czasach postmedialnych) czy wreszcie – już na polu fenomenologii transcendentalnej – warunków obrazowania w dobie nowej, odbiorczej wrażliwości (motywy metamalarskie). Oczywiście, w tym skromnym szkicu nie odniosę się do całej twórczości artysty i do wszystkich jego wypowiedzi teoretycznych. Dla przejrzystości ograniczę zakres egzemplifikacji do malarstwa, a i w tym zakresie skieruję spojrzenie na kilka zaledwie przykładów.



Na wstępie wspomnianej książki Marzec jako (jak sam siebie określa) *artysta postmedialny* pisze o *ponowoczesnej paradoksalności*, w obrębie której, *nierealna i niemożliwa całość „dopełniana” jest nieostatecznością wszelkiego konkretnego*. *Ani całość, ani fragment nie są już rozwiązaniem, lecz [jest nim, jak deklaruje – I.L.] maksymalizacja przytomnej oscylacji*

między ich nie/możliwościami.¹ Zacytowane sformułowanie to rodzaj artystycznej deklaracji i deklaracja o kapitalnym znaczeniu.

Świadomość postmedialna artysty zostaje przez niego samego wpisana w kontekst namysłu nad (po)nowoczesnym (sama używam raczej określenia „późnonowoczesnym”) doświadczeniem. Jego twórczość – oczywiście otwarta na wiele innych interpretacji – przede mną zostanie tutaj potraktowana jak zapis stanu dzisiejszego doświadczenia *aisthetycznego*, zapis nowej, zmysłowopercypcyjnej wrażliwości cechującej późną nowoczesność. Anna Zeidler-Janiszewska, skądinąd z uznaniem pisząca o twórczości Sławomira Marca, w jednej ze swych książek rysuje obraz późnonowoczesnej wrażliwości – rozdartej między tęsknotą za utraconą pełnią i źródłowością kontaktu z rzeczą samą a grą z ulotnością, migotliwością znaczeń współczesnej kultury, między melancholią a żałobą. Niemożność rekonstrukcji całości doświadczenia w warunkach późnej nowoczesności (melancholia) przepracowywana jest – niczym żałoba – jako pogodzenie się z ulotnością, przemijalnością, fragmentarycznością doświadczenia późnonowoczesnego podmiotu, któremu towarzyszy pewien rodzaj sceptycznego dystansu wobec metafizycznych tego doświadczenia umocowań. Praca żałoby jako przepracowanie owej niemożności oznacza nieustanne oscylowanie między tęsknotą za całością, za solidnością doświadczenia konkretnego i akceptacją stanu, w którym – jak to określa Marshall Berman: *wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu*.

Malarstwo Marca prowadzi grę między integracją i rozproszeniem – dwiema tendencjami trzymającymi w antynomicznym napięciu owo przeobrażające się doświadczenie. Artysta wymienia trzy odmiany tej strategii:

Jestem, jak się modnie powiada, artystą postmedialnym w trzech dominujących w mojej sztuce cyklach. W pierwszym (Obrazy i nie-obrazy) punkt wyjścia dla dalszych zabiegów stanowiła synteza, zmieszanie wszystkich kolorów i form; zunifikowana totalność. Następny cykl (Obrazy tytułowane) przeciwnie – nie nadorganizacja, lecz atomizacja, gdy wszystkie kolory i formy są rozproszone, tworząc drgającą drobinami powierzchnię. Kolejny cykl, a raczej cała ich seria (grafiki, jak Siedem Dni, Wszystko-Bricolage, oraz większość filmów) za materiał wyjściową biorą wszystkie formy i kolory dane symultanicznie, jako przenikające się nawarstwienia; jako jednoczesna różnorodność.²

O ile cykl pierwszy wpisuje się w melancholijną tęsknotę za nieosiągalną całością i jednością doświadczenia, a seria składająca się na trzeci cykl urzeczywistnia niemożliwą do urzeczywistnienia utopię „sprawiedliwego”, choć wewnętrznie zantagonizowanego współistnienia elementów, o tyle *Obrazy tytułowane* Marca demonstrują atomistyczny, rozproszony charakter naszej percepcji wzrokowej. Czynią to w sposób aktualny i zarazem uniwersalny. Mówią wiele o doświadczeniu percypcyjnym, które ma charakter rozproszony w dobie multimedialnych zapośredniczeń, ale też są malarzką, ogólną, fenomenologiczną refleksją nad doświadczeniem percepcji wzrokowej. O tym cyklu obrazów będzie tu przede wszystkim mowa, tutaj będę szukała egzemplifikacji.

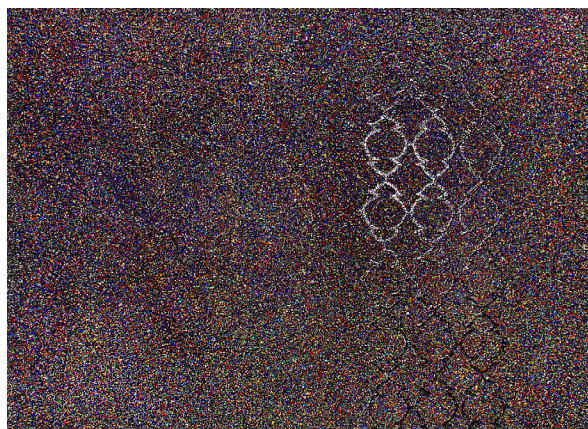
Wybrałam dwa obrazy ze wspomnianego cyklu. Pierwszy to *Pejzaż z horyzontem nr 8*. Subtelne, migotliwe, fakturowe i walorowe kropkowanie ujęte jest tu w przekorną, „wypaczoną” ramę. Zagina ona przestrzeń oczekiwanego przedstawienia i deformuje obraz-przedmiot, wynosząc percepcję obrazu na poziom metamalarskiej refleksji nad kulturowym statusem regularnej geometrycznej, zwyczajowej formy obramowania obrazu-prostokąta, w którym tytułowy horyzont

1 S. Marzec, *Moje wszystko. Autokomentarz*, Wydawnictwo Olesiejuk, Warszawa 2018, s. 15.

2 Ibidem, s. 14.



♣ PEJZAŻ Z HORYZONTEM NR 8, AKRYL, PŁÓTNO,
160×220 CM, 2002



♣ AWERROES UCZĄCY EUROPE ZERA, AKRYL,
ORNAMENT WERNIKSEM, PŁÓTNO, 150×200 CM, 1999

wyznaczałby miejsce centralizacji mechanizmów widzenia. Deformacja wprowadza moment dezorientacji w ruchu oka poszukującego „dobrych form” w polimorficznej, wykropkowanej przestrzeni (zgodnie zresztą z sugestią tytułu), szukającego linii horyzontu i gubiącego się w nieoczywistości tej formy.

Podobna gra z okiem widza wobec nieoczywistości konstituowania się widzialnego na wykropkowanej płaszczyźnie obrazu jest prowadzona w pracy *Awerroes uczący Europę zera* z tego samego cyklu. Tytuł, sam obraz zresztą też, podsuwa sugestie widzenia tematycznego. Są one jednak tak niejednoznaczne, że oznaczają pułapkę dla oka, które w poszukiwaniu znaczeniowej pewności zostaje skazane na przygodę przegranej. Zyskiem z tej gry jest wyniesienie poziomu odbioru obrazu na poziom refleksji nad błędem wpisanym w mechanizmy percepcji wzrokowej, która jest zawsze narażonym na ryzyko błędu „widzeniem jako”.

Są to przykłady obrazów Marca, które stawiają opór naiwnemu widzeniu, nieuzbrojonemu w kulturowe narzędzia odbioru.

W nieokreślonej nadwyżce tego „czegoś”, co wykracza poza ewidencję widzenia, kryje się pewien budzący niepokój imperatyw znalezienia punktu stabilizującego naszą potrzebę rozumienia. Obraz – jako ewidentnie niefiguracywny – kieruje uwagę widza nie tyle ku znaczeniu, ile ku samemu sobie, jako przedmiotowi percepcji wzrokowej: stajemy wobec dynamizmu, wielości i rozproszenia elementów, z jakich składa się jego malarska materia, wobec niemożności ustabilizowania naszego oka w określonym, zespalającym miejscu. Mimo to wciąż zmusza on nasze oko, przywykłe do widzenia „jako”, do szukania miejsc zespalających, do błędzenia w otwartym polu potencjalności form, z których żadna nie zdążyła utrwalić się pod naszym spojrzeniem. Tak jakby w swej potencjalnej migotliwości trwały one w napięciu między „jeszcze nie” i „już nie” – narodzinami i zanikiem. W tak widzianym obrazie w sposób nienazwany, ale praktykowany przez oko widza, tkwi pewien zamysł, pewien rodzaj malarskiej nadrefleksji.



↑ NR LXXV, 150×200 CM, OLEJ, PŁÓTNO,
LINIA WĘGLEM NA ŚCIANIE, 1996

→ Z CYKLU *SIEDEM DNI, NIEDZIELA*,
2.03.2014, WYDRUK 100×70 CM



ite bei Angriff auf Gericht in Islamabad

Z CYRILU "SIEDEM DNI" NIEDZIELA 2 03 2014

SEAWOMIR MARZEC

Skomentujmy ten malarski zamysł w duchu Merleau-Ponty'ego, bowiem pod wieloma względami obraz Marca i głos filozofa zaskakująco rezonują: obaj „wypowiadają się” na temat fragmentarycznego charakteru odbioru świata, co związane jest z jego przestrzennością, wielowymiarowością i dynamizmem. Dostępność świata zmysłowego jest zawsze fragmentaryczna i zawiera konieczny margines błędu, ponieważ świat ten jest czasoprzestrzenny, a „poczucie rzeczywistości” daje nam – paradoksalnie i wbrew naiwnej oczywistości doświadczenia zmysłowego – właśnie fakt, że wykraczamy poza to, co zmysły ofiarowują nam bezpośrednio.

Dlatego Merleau-Ponty może powiedzieć, że *widzialne rzeczy są (...) ześrodkowane wokół ich nieobecnego rdzenia*,³ który jest niewidzialny, a niewidzialne (np. głębia) nie jest jakimś innym światem, lecz jest „tu”, pośród rzeczy, których jawienie się w naszej percepcji ona umożliwia. To, co niewidzialne, nie jest jakąś czekającą na zapleczu naszego postrzegania świata potencjalnością. Nie jest ukrytym za horyzontem i wiecznie wymykającym się naszemu postrzeżeniu światem, który zakłada np. perspektywa renesansowa. Należy do naszego cielesnego bycia w świecie jako jego warunek. Jest ono transcendencją w immanencji, tak jak nasze postrzeganie świata, które należy do świata, jest immanencją w transcendencji. Niewidzialne splata się z widzialnym. W polu postrzeżenia i cielesności fundują się one nawzajem.

Marzec ukazuje jednak to pole nie tyle jako miejsce krystalizowania się widzialności wokół „nieobecnego rdzenia”, nie tyle jako miejsce genezy widzialnych form, jak to widział w odniesieniu do Cézanne’a Merleau-Ponty, ile jako migotliwą, niestabilną polimorfii. Odwołam się do własnych sformułowań artysty: *Od stabilności i wyrazistości form czy*

*gestów wolę rodzaj metamorficzności, czyli sytuację, gdy widzenie tyleż ogarnia i kształtuje świat, co stara się zmanifestować własne istnienie. Obraz nie danego stanu, lecz transformujących modalności, wydarzającej się plastyczności, zwrotności wizualnego świata i narzmiewających polimorfii. To jest dzisiejsza sztuka malarska!*⁴

Nie tyle – podkreślę – o genezę widzialnego tu chodzi, ile o grę widzialnego i niewidzialnego w polu wizualności. Obrazy tytułowane Marca uruchamiają i uwalniają oko, zdają sprawę z dynamizmu percepcji świata i z wpisanej w ten dynamizm fragmentaryczności (błędu) postrzegania. Sam artysta pisze o tym w swojej książce: *Podejmuję grę z samą widzialnością, widzeniem, problematyzuję je na wszelkie sposoby, poszukując momentów granicznych, ale i osobliwych. Jestem głęboko przekonany, że generują one specyficzne stany i wymiary naszej przytomności.*⁵

Pod tym względem, z fenomenologicznego punktu widzenia, mimo iż obrazy te są jak najdalsze od figuratywności naturalnego postrzegania świata, można je potraktować jak malarskie studium mechanizmów naturalnej percepcji. Tej, która stoi u podstaw codziennej praktyki naszego bytowania.

Praxis naszej codzienności wymaga wprowadzić, abyśmy „wiedzieli”, z jakim przedmiotem mamy do czynienia, jaki przedmiot się nam ukazuje. Ale wymaga też bezustannego wykraczania poza świadomość „naiwną”, zadowalającą się każdorazowo danymi wyglądami. Słowem, nie moglibyśmy żyć, gdybyśmy nie konstytuowali postrzeganych przedmiotów w ich jedności przez „migotanie” ich rozmaitych, często mylnych wyglądów, w przestrzeni „pomiędzy” naturalnym i transcendentalnym nastawieniem. Ludzka *praxis* jest sferą kooperacji obu nastawień, jest sferą „pomiędzy”.

3 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 229.

4 S. Marzec, op.cit., s. 130.

5 Ibidem, s. 15.

Merleau-Ponty podkreśla *absolutny prymat ruchu* [pojmowanego jako – I.L.] *niestabilność wprowadzona przez sam organizm, jako przezeń organizowana, a więc i jemu podporządkowana fluktuacja. Moja mobilność jest sposobem kompensowania mobilności rzeczy, a więc jej zrozumienia i ogarnięcia. To dlatego wszelka percepcja z zasady jest ruchem.*⁶ Marzec jest świadom w swych deklaracjach teoretycznych kulturotwórczej mocy owego dynamizmu przysługującego percepcji: *Obraz istotny powinien podejmować moim zdaniem moment transformacji bezkształtnej żywiłowej wizualności w kulturowo (i jednostkowo) uwarunkowaną widzialność (...)* *Dzisiaj forma (i obraz) są niestabilne. W tej niestabilności, wieloznaczności, szkicowości zawiera się dynamika i energia przyszłych przemian, jak też złożoność przeszłości.*⁷

Żywa cielesność nie jest elementem statycznym. Sztuka – taka jak malarstwo Marca – wtajemnicza nas w sekret kreacji będącej *creatio continua*, łączy nas w jej wewnętrzny dynamizm. To dynamizm ruchu; doświadczenie ruchu jest – jak trafnie zauważa Patočka⁸ – nierozróżnialnością tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne; jeśli można mówić o subiektywnej jego stronie, to tylko w znaczeniu pola cielesnej wrażliwości wykraczającej ku temu, co wobec tego pola zewnętrzne. Samoodczuwanie polega tu na cielesnym odczuwaniu zewnątrz – dzięki wyjściu z siebie, dzięki ekscesowi cielesności. Ruch pojmowany jako doświadczenie subiektywności jest zatem takim wyjściem ku temu, co zewnętrzne, które nie oznacza zatracenia się w nim. Percepcja ruchu ma dwa konieczne momenty: „odzyskuje” przedmiot, lecz nie zatrzymuje się na nim, nie stapia z nim; ruch ku przedmiotowi ma swoją drugą stronę – jest

nią odwrót od przedmiotu. Patočka – idąc tropem Husserla – podkreśla motoryczny charakter wszelkiego doświadczenia percepcyjnego. Jego źródłem jest dynamizm samego życia.

Marc Richir podejmuje i radykalizuje ów wątek. Píše o dziedzinie fenomenologicznej (o polu fenomenów) w kategoriach „płynności”, nieskończonego mnożenia się fenomenów. Sposobem bycia fenomenu, będącego żywym, dynamicznym składnikiem tego pola, nie jest ani obecność, ani nieobecność. Francuski fenomenolog mówi o ich *pewnym sensie bycia, którego nie da się zredukować ani do obecności, ani do nieobecności, ani do wejścia-w-obecność (An-wesen), ani do wyjścia z obecności (Ab-wesen).*⁹ Ukazywanie się nam świata jest „migotaniem” jego obecności, jest jego nieuchwytnością, rytmem.

Świat jest nieustannie konstytuowany przez podwójny ruch fenomenalizacji. Jest w trakcie konstytucji, bez ściśle określonego początku i końca, nieograniczenie migocze między zjednoczeniem (skupianiem, ześrodkowaniem, utrwalaniem, zwinięciem) i rozpraszaniem (rozsiewaniem, odśrodkowywaniem, płynnością, rozwinięciem). Ów podwójny ruch fenomenalizacji – mówi Richir – ma charakter rytmicznego doświadczenia zanikających i pojawiających się obecności oraz płynnych tożsamości fenomenów.

Sztuka Sławomira Marca, która ów ruch demonstruje i która sama jest jego częścią, wymyka się tradycyjnym kategoriom piękna i wzniosłości, choć kusi, aby w tych kategoriach ją interpretować. Doświadczenie „migotania fenomenu” obejmuje bowiem zarówno przyjemność doświadczenia tego, co uformowane i obecne, jak i „oszołomienie” związane z doświadczeniem tego, co nieuformowane,

6 M. Merleau-Ponty, op.cit., s. 230.

7 S. Marzec, op.cit., s. 21.

8 Por.: J. Patočka, *Phénoménologie et métaphysique du mouvement* [w:] *L'espace-à-moi-même*, „Epokhe” nr 4, Grenoble, Millon, 1994.

9 M. Richir, *Horyzont fenomenologii transcendentalnej i tradycja fenomenologiczna* [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2006, s. 520.

nieuchwytnie, nieobecne. Doświadczenie estetyczne udostępniane przez jego obrazy staje się w opisanej optyce doświadczeniem fenomenu *par excellence*, gdyż w *samym fenomenie ujętym w jego fenomenalności granica czy forma nigdy nie pozwalają się ściśle odróżnić od „nie-granicy” czy tego, co nieuformowane*.¹⁰ Stąd ważność w wielu jego obrazach tematu granicy (horyzontu, ramy, obramowania, granicy między obrazem i ścianą, tym, co na wierzchu obrazu i pod spodem, zagięcia, szczeliny etc.) jako nie-granicy – jak gdyby to, co ograniczone, zapadało się w bezgraniczne, to zaś – z kolei – wyrzucało z siebie granicę – czasem niejednoznaczna, czasem celebrowana (jak w obrazach o lśniących krawędziach; tak jakby granica była sposobem konstytuowania i świętowania obrazu).

Ta nieodróżnialność i zarazem współistnienie granicy i nie-granicy jest wyznacznikiem szczególnej kondycji człowieka, który w swych praktycznych, kulturowych, naukowych próbach ujęcia świata i otaczających go rzeczy, w swych wysiłkach określenia oraz ujęcia w formę ich tożsamości i obecności zderza się nieustannie z „anarchią i nieoswojoną ateologią” pola fenomenologicznego. Marc Richir doda, że cały ten spektakl odbywa się na skrzyżowaniu „przyrody” i „kultury”, między dzikim mnożeniem się fenomenów a ustanowieniem porządków symbolicznych, w miejscu, gdzie człowiek *demiurg (artysta) usytuowany jest mitycznie w punkcie porządkowania chaosu, ustanawiania świata w Heideggerowskim sensie tego słowa*.¹¹

Podmiotowość, a następnie międzypodmiotowa cyrkulacja znaczeń jest swego rodzaju „zagięciem” lub „fałdem” żywej cielesności świata, dzięki którym dochodzi do poszerzenia jego sensu. „Wspólna tkanka”: moja, innych ludzi i świata, może być interpretowana jako splatanie się znaczeń, które

nie zostały jeszcze ujęte w pojęcia, może być rozumiana jako przedpojęciowa uniwersalność. Uniwersalny logos linii, kolorów i mas, z którego zdaje sprawę malarstwo, jak czytamy w *Oku i umyśle* Merleau-Ponty’ego, odsyła do konstytuowania się przestrzeni przedpojęciowej komunikacji między wyłaniającymi się podmiotami. Marzec odsyła nas do stanu jeszcze wcześniejszego niż owa przedpojęciowa uniwersalność pożądana przez francuskiego filozofa. Odsyła nas mianowicie do stanu czystej na nią gotowości, która jest zarazem stanem jej czystej niemożności.

Odwracalność tego, co widzialne, i tego, co niewidzialne, przysługująca żywej cielesności, która u Marca jest ruchem zatrzymanym w pół drogi, czyni obraz malarski swym immanentnym momentem i zarazem środkiem wyrazu. Właśnie przez sztukę owa struktura odwracalności widzialnego i niewidzialnego nie tylko się urzeczywistnia na piętrze kulturowych znaczeń, ale i doznaje samoprezentacji. W malarstwie Marca odnajduję ją w świadomym dotykaniu granic tego, co widzialne: *rzeczywistość – pisze artysta – w zasadzie decyduje się i rozstrzyga na poziomie stawania się widzialnym. Pochodną tej intuicji jest fakt, że obraz (i każde dzieło – instalacje, film etc.) jest graniem granicami widzialności*.¹²

To malarstwo (tak jak w ujęciu Merleau-Ponty’ego) nie jest w istocie ani figuratywne, ani abstrakcyjne, lecz „autofiguratywne” – fundamentalnie narcystyczne. Nie tyle naśladuje rzeczywistość czy wydobywa jej istotę, ile demonstruje i urzeczywistnia, a zarazem kwestionuje proces stawania się świata widzialnym. Zarysowując pracę widzenia, czyni tematem własną siłę sprawczą i własną rzeczywistość.

Sztuka czyni widocznym nie tylko wspólny grunt estetycznej partycypacji, czyli procesy stawania się świata widzialnym i obecnym. Ona uzmysławia granice uniwersalności owej

10 Ibidem, s. 523.

11 Ibidem.

12 S. Marzec, op.cit., s. 21.

fenomenalizacji. Demonstruje to, co wymyka się świadomości, jej własną „ślepą plamkę”: *to, czego ona nie widzi, jest tym, co powoduje, że ona widzi i jest to jej więź z Bytem, jej cielesność, są to egzystencjalia, przez które świat staje się widzialny, jest to żywa tkanka cielesności [chair], w której powstaje przedmiot.*¹³

Paul Klee w *Voies diverses* zauważa, że między odbiorcą i artystą wytwarza się pewien rodzaj rezonansu, który ma moc transcendowania wszelkich relacji optycznych. Jest to – używając języka Merleau-Ponty’ego – moc transcendowania tego, co widzialne, ku temu, co niewidzialne i co może być wypowiedziane tylko negatywnie: co jest już albo jeszcze nieobecne jako fenomen i co jest wspólnym obszarem różnicy wypełnianym przez indywidualne akty odbiorczej wyobraźni. Malarstwo Marca nie pozwala temu ruchowi na osiągnięcie stanu tematycznego, znaczeniowego zwieńczenia (jeśli je proponuje, to tylko jako niejednoznaczną sugestię tego, co może się przed naszymi oczyma wyłonić). Zatrzymuje ów ruch na granicy oscylacji między tym, co widzialne i niewidzialne, a następnie kieruje jego energię na metamalarski namysł nad samą wizualnością.

Dynamizm doświadczenia widzenia, który osiąga Marzec w swych obrazach, służy refleksji nad wizualnością jako polem wyłaniania się znaczeń jako ruchu zatrzymanego w pół drogi, zawieszonego między tęsknotą za dotknięciem konkretności i osiągnięciem całości a doświadczeniem ich nieosiągalności.

*Obraz to gest pierwszy i ostatni dany w paradoksalności „teraz”... sztuka jest formą istotnego myślenia widzialności*¹⁴ – pisze Marzec. Doświadczenie obrazu to *Augenblick* fenomenologiczne, fenomenologiczne „okamgnienie”. U Husserla jest ono jednak zanurzone w żywiole solidności źródłowego doświadczenia czasu rozciągniętego między wychy-

lenie się ku przyszłości (protencję) i ku przeszłości (retencję). U Marca natomiast byłoby ono bliższe *Augenblick* migotania fenomenów Marca Richira.

Richira, podobnie jak Marca jako malarza teoretyka, interesuje świat doświadczenia, w którym jesteśmy zanurzeni, nie tyle jednak jako fenomen, ile jako proces jego bezustannej fenomenalizacji, nie tyle jako artykulacja sensu, będącego zadaniem dla interpretacji, ile jako ruch fundowania i zarazem unieważniania prawdy, którą mogłaby nam zaoferować jakakolwiek interpretacja.

Marc Richir¹⁵ pytanie o prawdę pozoru uznaje za pytanie na wskroś fenomenologiczne. Fenomen (pojmowany jako „nic, jak tylko fenomen”), który nie odnosi się już do tego, czego miałyby być przejawem, nosi w sobie piętno nietożsamości z sobą samym i nieokreśloności. Jakakolwiek próba identyfikacji fenomenu, nadania mu tożsamości, będzie miała status pozoru. Podejmujemy wielorakie, zawsze nacechowane pozornością, próby uchwycenia fenomenu. Są zarazem warunkiem zaistnienia jego wymykającej się obecności, *sytuując nas one w obszarze samego wymykania się nam fenomenowi.*¹⁶ Prawda fenomenów powinna być zatem – twierdzi Richir – wydobyta z ich nieprawdy, z ich „kłamstwa”. Nie są ani obrazem jakiegoś stanu rzeczy, ani upostaciowieniem jakiegokolwiek *eidos*, lecz „bytuja” w nieokreślonej przestrzeni braku ontologicznego czy poznawczego osadzenia.

Klasyczne pojęcia bytu i nicości (wraz z destrukcyjną dla kategorii pozoru opozycyjnością) chciałby on zastąpić wizją nieposkromionego (dzikiego) ruchu wynurzania się

13 M. Merleau-Ponty, op.cit, s. 246.

14 S. Marzec, op.cit., s. 17.

15 Niniejszy fragment eseju (s. 10–12) jest powtórzeniem sformułowań ze stron 96–100 mojego własnego artykułu: I. Lorenc, *Pozór jako medium współczesnej sztuki i fenomen nowoczesnego doświadczenia* (Adorno, Heidegger, Richir, Merleau-Ponty), „Sztuka i Filozofia” nr 51/2017.

16 M. Richir, *Prawda pozoru*, przeł. M. Gołębowska, „Sztuka i Filozofia” nr 57/2017, s. 87.

i zanurzania fenomenów (jako „niczego, jak tylko fenomeny”) w „fenomenologicznej nieświadomości”. Migocząca prawda fenomenu jest prawdą pozoru. Przekładając ów opis na kategorie opisu doświadczenia fenomenologicznego, doświadcza my owej prawdy pozoru i pozoru prawdy jako rozsunięcia w obrębie naszego egzystencjalnego zanurzenia w świecie, jako pewnej czasowej niezgodności, jako nietożsamości rozsuniętej w czasie. Jest to opis, który – zauważmy – przywołuje konotacje Nietzscheańskie, Heideggerowskie, Lacanowskie („niewczesność”, *Nachtraeglichkeit*), Derridiańskie („różnia”). Zarazem to wewnętrznie pęknięte proto-uczasowienie wymyka się unifikującemu porządkowi symbolicznemu, językowi. Jest czymś językowo nieuchwytnym.

Nie ma sensu i obecności bez fenomenalizacji, bez ukazywania się pozoru i bez doświadczenia granic owego ukazywania się. Sens nigdy do siebie nie przystaje, lecz krąży, migocze: (...) *dzięki temu nie tylko sens jest otwarty nieskończenie na sensory, na mnogość, ale otwarty dodatkowo na nonsens albo przynajmniej na zagrażającą i nigdy nieoswojoną nieuchronność nonsensu czy kontr-sensu w sensie.*¹⁷

Podobnie u Marca, doświadczenie wizualności jest nie tyle dotykaniem „rzeczy samej”, co niemożności jej dotknięcia, ulotnym, skazanym na logikę znikania i pojawiania się praktykowaniem bezpodstawności doświadczenia widzenia jako doświadczenia znaczeń. Ten typ malarskiej refleksji wpisywałby się w nurt Nietzscheańsko-Heideggerowskiej, rozwijanej przez Vattima, nihilistycznej (w znaczeniu nihilizmu spełnionego) interpretacji kultury. Rezygnacji z tęsknoty powrotu do znaczącej podstawy, do ponownego osiedlenia się na trwałym, wspólnym gruncie metafizycznych założeń. U Gianniego Vattima towarzyszy jej stałe przepracowywanie żałoby za tym utraconym gruntem (w funkcji

przebolewania utraty Vattimo rewaloryzuje Heideggerowski termin *Verwindung*). U Marca odnajduję podobny zawrót głowy spowodowany doświadczeniem braku gruntu z towarzyszącą mu radością ulotności, wolności od znaczeniowych zobowiązań, uwolnienia materii malarskiego tworzenia od służby wobec władzy znaczących.

Jeśli o materii mowa, dorzucę jeszcze jedną, znaczącą paralelę filozoficzną. Owa uwolniona materia malarskiego tworzenia nabiera niekiedy Lyotardowskich cech immaterialności.

Lyotard, przeformułowywujący Kantowską kategorię wzniosłości w odniesieniu do monochromów Newmana w słynnym tekście *Wzniosłość i awangarda* czy w książce *L'Inhumain*, pisze o fascynacji „czystą materialnością” (*matièreimmatérielle*) artystów późnej nowoczesności – od symbolizmu po futuryzm. Chodzi tu o dotykanie granicy widzialnego oraz dającego się przedstawić czy skonceptualizować językowo. Ujęcie to (zwłaszcza w drugim wymienionym tekście) jest o tyle interesujące, że jest wydobyciem nowego znaczenia terminu „materialny”, który według takich autorów jak Lyotard czy de Man (możemy zaliczyć do niego m.in. Rancière'a i Derridę) desubstancjalizuje metafizyczne pojęcie materii na rzecz rozumienia jej jako „czystej różnicy”. Oto jak trawestuje myśl Lyotarda z *L'Inhumain* Jacques Rancière: *Przed wszystkim materia jest czystą różnicą. Rozumiemy przez to różnicę bez określeń pojęciowych, np. tembr [głosu] lub odcień [koloru], których jednostkowość przeciwstawia się grze różnic i określeń rządzących kompozycją muzyczną lub harmonią kolorów. Słowem Lyotard nadaje tej materialnej, nieredukowalnej różnicy nieoczekiwaną nazwę: nazywa ją immaterialnością.*¹⁸

Aistheton w ujęciu Lyotarda jest zarazem czystą materialnością i „znakiem”, ale w tym pozasemiologicznym rozumieniu znaku, że

odnosi się ono do realności uczucia, dla której wydarzenie czystej materialności nabiera sensu afektywnego. Dodam w tym miejscu od siebie, że staje się on elementem naszego zanurzenia w faktyczności naszego cieleśnego, percepcyjnego doświadczenia życia – wydarzeniowego, zlokalizowanego czasowo i przestrzennie, rozpiętego pomiędzy oczekiwaniem i żałobą, nadzieją i melancholią.

Na koniec wypada zapytać – w trybie ogólniejszym – o status owego „pomiędzy”, które – choćby w powyższym, fenomenologicznym odczytaniu wydaje się słowem-kluczem do odczytania malarstwa artysty. Można by powiedzieć, że w odniesieniu do malarstwa nie jest to nic nowego. Wszak malarstwo stosujące klasyczną perspektywę również sytuowało widza „pomiędzy”: między fizyczną przestrzenią obrazu a idealizowaną przestrzenią widza, którego oko – unieruchomione w punkcie przecięcia się linii perspektywicznych – zajmowało optymalną pozycję obserwowania konstytuującej się „sceny teatralnej” tego, co widzialne. Termin „pomiędzy” ma jednak radykalnie odmienne znaczenie w odniesieniu do współczesnej sztuki. Przytrzymam na chwilę ową metaforę teatralności stosowaną nader często w odniesieniu do współczesnych sztuk plastycznych, zwłaszcza malarstwa (czyni to np. Michael Fried w swej analizie minimalizmu). Nie chodzi w niej o centralną, uprzywilejowaną władzę idealizowanego oka nad tym, co widzialne, ale o sam fakt „bycia wystawionym” widzialnego. W odniesieniu do minimalizmu Fried mówi o wciągnięciu widza w obręb spektaklu. Dodajmy, wychodząc poza Frieda, że tak jest i z op-artem, który wciąga widza na scenę spektaklu rozgrywającego się nie tyle przed jego oczyma, ile poprzez jego widzenie, poprzez wykorzystanie percepcji wzrokowej w celach – nazwijmy to po platońsku – idolatrycznych. Można by powiedzieć – wciąga nasze widzenie w idolatryczną pułapkę.

Malarstwo Marca wprawdzie zastawia pułapkę na nasze widzenie, ale zarazem wysta-

wia znaki ostrzegawcze przed nią. Utrzymuje nas na pozycjach oscylacji między zanurzeniem percepcyjnym i dystansem wobec własnej percepcji. Jego postmedialność jest również metateatralnością. Z jednej strony zdaje się ono „mówić”: to jest obraz i nic poza obrazem (trochę jak w minimalizmie). Z drugiej strony jednak to „nic” wskazuje na własne warunki, na mechanizmy percepcji wzrokowej, która zwraca się ku samej sobie, zyskując status metamalarskiej refleksji. Obraz malarcki jest demonstracją praw widzenia w jego dynamizmie, ulotności, aporetyczności, migotliwości. Nabiera w tej funkcji zachęty do antropologicznej i ontologiczno-fenomenologicznej refleksji nad dzisiejszym sposobem dania fenomenu świata. ¶