

Malarski dorobek Jaspera Johnsa rozumiany jest jako ważny impuls oraz etap w procesie, który w drugiej połowie minionego wieku doprowadził do załamania estetyki autonomii moderny. W kontekście amerykańskiej historii sztuki rozwój ten rozpoczyna się w późnych latach 40. i osiąga swój punkt kulminacyjny w późnych latach 60. Osiąga go w zróżnicowaniu całego spektrum transgresywnych praktyk artystycznych, pozostawiających w tyle tradycyjne gatunki sztuki (takie jak malarstwo i rzeźba), które zastępując samoodniesienie odniesieniem do rzeczywistości, dosłownie sytuują się w przestrzeni rzeczywistości.

Wczesne malarstwo Jaspera Johnsa, które po raz pierwszy zostało zaprezentowane w 1958 roku w nowojorskiej Leo Castelli Gallery, ma w odniesieniu do tego procesu transformacji charakter janusowego oblicza. Jego obrazy przedstawiające amerykańską flagę, tarcze strzelnicze i cyfry pod względem formalnym spełniają wszystkie wymagania nowoczesnego samoodniesienia tak dobrze jak kompozycje abstrakcyjne. Jednak banalne, codzienne i anonimowe motywy Johnsa oznaczają – jak często się podkreśla – wyraźne zerwanie z subiektywną intencją wyrażania, jak również z poetyką wzniosłości, które były konstytutywne dla malarstwa abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W niniejszym tekście mowa będzie jednak o innym, ambiwalentnym aspekcie jego sztuki.

Malowidło *Flags* z roku 1965 pokazuje dwa dziwne warianty amerykańskiej flagi. U góry w barwach dopełniających, poniżej na mniejszym, przymocowanym do obrazu płótnie, odpowiadającym dokładnie rozmiarom górnej flagi, monochromatyczny, a przez to ledwo rozpoznawalny, szary wariant amerykańskiej chorągwi. Dokładnie w samym środku obu flag można dostrzec punkt. Oba punkty implikują instrukcję, jak powinno się to malowidło oglądać. Najpierw należy przez chwilę zogniskować uwagę na fladze górnej, a po chwili przenieść ją na flagę dolną. Jeżeli wystarczająco długo patrzy się na flagę ukazaną w kolorach czarnym, zielonym i czerwonym, to także po przeniesieniu wzroku na wariant szary oko nadal będzie widziało utrzymane w odpowiedniej kolorystyce gwiazdy i pasy. Dzieje się tak dlatego, że widok, który pozostawia na siatkówce oka powidoki, utrwała dany przedmiot w barwach dopełniających.

Tego typu prace tematyzują oczywiście widzenie obrazów i podążają za autorefleksyjnym ruchem sztuki nowoczesnej, sztuki o sztuce, potwierdzając pozornie przekonanie o jej własnej autonomii. Jednocześnie mamy tutaj jednak do czy-

1 Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w: *Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Beiträge des 33. Internationalen Wittgenstein Symposiums*, 8.-14. August 2010, Kirchberg am Wechsel, Bd. 1, hrsg. E. Nemeth, R. Heinrich, W. Pichler, D. Wagner, Ontos Verlag, Heusenstamm bei Frankfurt 2011.

nienia z malowidłem, które jest w radykalny sposób niekompletne tak długo, jak długo nie jest oglądane. Dopiero wtedy, podczas oglądania, skompletowane zostanie w ciele odbiorcy jako obraz podwójny, jako samoodniesienie malarstwa, które – bardzo paradoksalnie – wytwarzane jest dopiero poprzez odniesienie na zewnątrz. Jest to mechanizm postrzegania przez oko, który poniekąd jako rodzaj pędzla zostaje włączony w dzieło.

W innych przypadkach Johns zmusza oglądającego, to znaczy raczej jego aparat optyczny, aby decydował o wizualnej zawartości [*Gehalt*] obrazu. Motyw litografii *Cups 4 Picasso* (1972) jest wariacją na temat znanego z psychologii postrzegania przykładu tak zwanej „wazy Rubina”². Obraz dwojaki [*Kippbild*], w którym na przemian można widzieć albo podwójny profil, albo wazon, przedstawia możliwość zamieniania w postrzeganiu figury i tła [*Grund*]. U Johnsa jest to profil twarzy Pabla Picassa, który w obu obrazach naprzemiennie pojawia się jako figura i znowu znika jako tło wazonu. Odbiorca niejako decyduje, co chce widzieć w tym dziele. Ponownie mamy do czynienia ze sztuką o sztuce, a mimo to jest to przecież otwarcie przestrzeni gry dla partycypacji.

W latach 80. Johns będzie cytował źródła obrazowe, które zainspirowały go do tworzenia takich prac. Na pochodzącym z 1984 roku nietytułowanym rysunku, oprócz wazy utworzonej z profilu [*Profilvase*], pojawiają się dwa kolejne dobrze znane obrazy dwojaki. W lewym dolnym rogu widać głowę, która może być widziana albo jako głowa starej kobiety, albo jako głowa młodej kobiety. Powyżej znajduje się grafika, którą można odczytywać jako głowę zająca bądź kaczki. Jak wiadomo, ten obraz dwojaki przywoływał w swoich *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein, wykorzystując go jako przykład do przedyskutowania różnego rodzaju pytań związanych z widzeniem, a przede wszystkim do dyskusji na temat przekonania, że widzenie byłoby łatwym do problematyzacji, procesem identyfikującym³. Wiemy, że w latach 60. Jasper Johns czytał *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina, a ta późniejsza praca zdaje się potwierdzać nasuwające się

- 2 W przypadku „wazy Rubina” chodzi o dotyczący psychologii eksperymentalny diagram [*Schaubild*] duńskiego psychologa Edgara Rubina, którym posłużył się w studium nad związkiem figury i tła w postrzeganiu wizualnym (*Synsoplevede Figurer. Studier i psykologisk Analyse*, 1915). Por.: E. Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, Gyl-dendalske Boghandel, København–Christiana–Berlin–London 1921. Jasper Johns odkrył „wazę Rubina” w artykule o obrazach dwojakich: F. Attneave, *Multistability in Perception*, „Scientific American” 1971, 225, 6, 64. Por. także z: D. Druick, *Jasper Johns. Gray Matters*, w: D. Druick, J. Rondeau, *Jasper Johns. Gray*, katalog towarzyszący wystawie „The Art Institute of Chicago” [u.a.], Yale University Press, New Haven–London 2007, 89 nn.
- 3 Por. L. Wittgenstein, przeł. B. Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 270 nn.

przypuszczenie, że Wittgensteinowskie rozważania nad wizualnym postrzeganiem interesowały go szczególnie⁴.

Dotyczące estetyki recepcji otwarcie modernistycznego dzieła sztuki u Jasperra Johnsa należy osadzić z historycznego punktu widzenia w kontekście debaty z zakresu teorii obrazu. Debata, która zainspirowana została przez te właśnie rozważania i która toczy się od lat 60. jako dialog pomiędzy historią sztuki a filozofią, przede wszystkim w języku angielskim. W jej ramach właściwym krytycznym pytaniem stało się także pytanie o „udział odbiorcy” – jak sformułował to Ernst H. Gombrich. Tak jak u Johnsa, tak i w tej dyskusji zjawisko odwzorowania [*Abbildung*] nie jest immanentną właściwością obiektu nazywanego obrazem, lecz procesem, który rozgrywa się na osi pomiędzy tym obiektem a oglądającym⁵. Jak dotąd w literaturze ów oczywisty związek między malarstwem Johnsa a dotyczącym teorii obrazu problemem „widzenia jako” poruszany był jedynie w ramach badań nad jego recepcją Wittgensteina⁶.

Najczęściej badania zatrzymywały się na wyszukiwaniu w malowidłach Johnsa obrazów i piktogramów, które Wittgenstein wprowadził do swoich tekstów. Faktycznie można je tam odnaleźć, jednak rezultaty takich badań nie są wystar-

-
- 4 Powołując się na Krauss i Bernsteina, pierwsze zainteresowania Johnsa Wittgensteinem można datować na rok 1961. Por. R. Krauss, *Jasper Johns*, „Lugano Review” 1965 (II), 1, 2, s. 97, przypis 22; R. Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974*, „*The Changing Focus of the Eye*”, UMI Research Press, Ann Arbor 1985, s. 92. Powołując się na Crichtona i Tomkinsa, można powiązać tę lekturę z pracą nad dziełem *Fool's House* (1962), por. M. Crichton, *Jasper Johns*, Abrams, New York 1977, s. 42; oraz C. Tomkins, *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin, New York 1981, s. 197. Przyjmuje się również często, że malarstwo Johnsa już w 1959 roku przyjęło kierunek, który był podatny na filozoficzny wpływ Wittgensteina. Dlatego też od *False Start* (1959) związki pomiędzy językiem i obrazem u Johnsa problematyzowane są w odniesieniu do filozofii języka Wittgensteina. Por. P. Higginson, *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*, „New Lugano Review” 1976, 10, s. 53; oraz E. Levinger, *Jasper Johns' Painted Words*, „Visible Language” 1989, 13, 2-3, s. 282 nn.; por. F. Orton, *On Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns*, „Oxford Art Journal” 1989, 12, 1, s. 45, przypis 24. Rosalind Krauss już w przypadku *Flag* (1954-1955) odnosi się do krytyki koncepcji sfery prywatnej Wittgensteina, por. R. Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism, w: American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York 1991, s. 125 nn.
- 5 Dla orientacji w tej debacie por. P. Maynard, *Seeing Double*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, 52, 2, s. 155-167.
- 6 Por. J. Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991, s. 27 nn.

czające. Nie trzeba bowiem sięgać po lekturę Wittgensteina, aby wyjaśnić, dlaczego Johns umieszcza czasami strzałkę na płaszczyźnie obrazu, czy też ukazuje litery bądź inne motywy obrazowe w lustrzanym odbiciu⁷. Mówiąc krótko: w rozważaniach nad twórczością Johnsa zatrzymywano się na tropieniu detali, a w ogóle nie udzielano odpowiedzi na pytanie, jak Johnsofskie pojmowanie obrazu jako takie wywodzi się jeszcze w ogóle z problemu „widzenia jako”. Kwestia ta powinna zostać w tym miejscu przestudiowana. Będzie chodziło o to, by obraz Johnsa jako takie potraktować jako poważne argumenty w debacie o „widzeniu jako” i tym samym – przynajmniej w ogólnym zarysie – zrekonstruować historyczno-artystyczny kontekst, w którym debata ta się rozwijała.

II

Na samym początku wprowadzenia do *Sztuki i złudzenia* Gombricha znajduje się ilustracja „zajęco-kaczej-głowy” [*Hasen-Enten-Kopf*] lub „z-k-głowy” [*H-E-Kopf*]⁸, jak określa ją Wittgenstein⁹. Gombrich zilustrował tam podstawową tezę tej opublikowanej w 1960 roku książki, która znacząco wpłynęła na wspomnianą już wcześniej dyskusję z zakresu teorii obrazu¹⁰. Mianowicie tezę, że obrazy – nie tylko w sztuce, ale w ogóle – dostępne są dwóm wzajemnie wykluczającym się sposobom widzenia [*Sichtweisen*]. W jednym sposobie widzenia na pierwszy plan wysuwa się materialna powierzchnia, w drugim – sam obiekt przedstawienia. Gombrich wyjaśnia to na przykładzie lustrzanego odbicia. Wielkość naszej głowy rysuje się na powierzchni [*Oberfläche*] lustra o połowę mniejsza niż w rzeczywistości, doświadcza się ją jednak jako takiego samego rozmiaru. Stwierdzić to możemy poprzez obrysowanie palcem własnej głowy na powierzchni za-

7 Por. P. Higginson, dz. cyt., s. 53–54 nn.

8 Ludwig Wittgenstein w celu nazwania jednego ze zwierząt postugiwał się słowem *der Hase* (zając, lecz również królik), natomiast Ernst Gombrich nazwą *das Kaninchen* (królik), stąd w polskim tłumaczeniu *Dociekań filozoficznych* pojawia się określenie *kaczko-zając* (przekład ten nie uwzględnia tłumaczenia słowa *głowa* [*Kopf*], brak w nim również wersji skróconej), z kolei w tłumaczeniu *Sztuki i złudzenia* mowa jest o *króliku* i *kaczce*. Stefan Neuner w kontekście obu autorów używa natomiast konsekwentnie słowa *der Hase*, które postanowiliśmy przełożyć jako *zając* [przyp. red.].

9 Ten obraz dwójaki przykuł uwagę Wittgensteina w: J. Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, MacMillan & Co., London 1901, s. 295. Wariant umieszczony w dziele Gombricha pochodzi z: N.V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology*, The University of Chicago Press, Chicago 1939, s. 67.

10 O Gombrichu i Wittgensteinie por. W.G. Lycan, *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1971, 30, 2, s. 229–237.

parowanego lustra w taziencie¹¹. Złudzenie obrazowe i powierzchnia obrazu nigdy nie mogą być doświadczane *jednocześnie w jednym* akcie widzenia. Albo spoglądamy *na*, albo *przez* obrazową powierzchnię. Dlatego też, według Gombricha, wszystkie obrazowe przedstawienia funkcjonują strukturalnie jak „z-k-głowa”, którą widzimy albo jako zającą, albo jako kaczkę, nigdy jednak jako oba naraz¹². „Nie zdołamy jednocześnie odczytać alternatywnych wyobrażeń. (...) [i]luzję trudno opisać lub zanalizować; chociaż rozumowo jesteśmy świadomi, że dane przeżycie musi być złudzeniem, nie możemy jednak uchwycić chwili tego doznania”¹³. Gombrich odwołuje się tu do Wittgensteinowskiego podstawowego założenia, że widzenie – tak samo jak język – nie może być obserwowane z zewnątrz. „Widzenie jako”, w swoim odróżnieniu od „stałego widzenia” [*stetigen Sehen*], „ukazuje” się – w sensie *Traktatu* – w „rozbłyśnięciu” [*Aufleuchten*] jednego z aspektów”, w przeżyciu widzenia. „Poziom meta” widzenia nie jest dany¹⁴.

„Z-k-głowa” ilustruje zatem u Gombricha nieredukowalną dwoistość [*Zweitspältigkeit*] doświadczenia obrazu. Wprowadzona zostaje dychotomia między powierzchnią obrazu a treścią przedstawienia, przy czym podejście tego konserwatywnego historyka sztuki do psychologii percepcji – który w przeciwieństwie do dotyczącego doświadczenia złudzenia pionierskiego dzieła Rudolfa Arnheima *Sztuka i percepcja wzrokowa* (1954) – zdradza niedające się przeoczyć preferencje na rzecz jednej ze stron tej dychotomii¹⁵. Jednak pomimo całego swojego konserwatywnego teorii obrazu Gombricha jest dzieckiem swojej epoki. Jej głów-

11 E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

12 „Strukturalnie” oznacza, że zając i kaczka doświadczane są na poziomie złudzenia optycznego. Dlatego też przykład ten w odniesieniu do argumentacji Gombricha może być mylący. Dwuznaczność, o której pisze Gombrich, musiałaby odwoływać się nie do możliwości widzenia dwóch zwierząt, lecz do widzenia przestrzeni obrazu jako nieznaczącego zgrupowania linii lub odwzorowania czegoś.

13 E.H. Gombrich, dz. cyt., s. 17 nn.

14 L. Wittgenstein, dz. cyt. s. 270 nn.; por. G. Gebauer, *Wittgensteins anthropologisches Denken*, C.H. Beck, München 2009, s. 211. Temat poziomu metajęzyka w dziełach Wittgensteina w B. Merrill, J. Hintikka, *Untersuchungen zu Wittgenstein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

15 W Arnheimowskiej próbie stworzenia estetyki ufundowanej na psychologii postrzegania przykłady sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza sztuki abstrakcyjnej, mają charakter paradygmatyczny. W znaczący sposób książka rozpoczyna się od dyskusji na temat relacji równowagi na poziomie płaskiego uporządkowania obrazu (*The Hidden Structure of a Square*), por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

ne założenia pokrywają się bowiem z teoretycznymi przesłankami najradykalniejszego malarstwa swojego czasu.

W roku 1960 – roku wydania *Sztuki i złudzenia* – było nim bez wątpienia malarstwo Franka Stelli. Także malarstwo neoawangardy bazowało na założeniu o dychotomicznej relacji między powierzchnią obrazu a iluzją głębi. Jednakże optuje ono za czymś innym i stawia sobie za cel konsekwentne przekształcanie malowidła w nieprzezroczystą powierzchnię oraz zabezpieczanie jej przed jakimkolwiek pozorem głębi. U Stelli (*Averoe*, 1960) sprawia to, że dochodzi do wspólnej gry niepospolitej formy nośnika obrazowego z konfiguracją obrazu. Pasy Stelli ściśle podążają za formalnymi wytycznymi ramy. W ten sposób każde pociągnięcie pędzla ściśle odnosi się do materialnej powierzchni obrazu. Jednocześnie dzieło generuje także lekki efekt złudzenia. Dzieje się tak, ponieważ załamania na liniach, dzięki właściwościom ludzkiego wzroku, układają się w kształt rombu. Jednak ten rodzaj złudzenia nie wywołuje otwarcia głębi płaszczyzny obrazu. Wręcz przeciwnie, jest to ruch otwarcia skierowany ku odbiorcy. Romb jest figurą, która za sprawą dotyczącego psychologii percepcji mechanizmu odbija się niczym „stempel” na siatkówce oka patrzącego (jak sformułował to Stella)¹⁶. Dokładnie tak samo mechanistycznie funkcjonują efekty złudzenia, na których, według Gombricha, opiera się przedstawianie obrazowe.

Ilustracja¹⁷ ze *Sztuki i złudzenia* prezentuje przykład optycznej iluzji, w której linie równoległe jawią się jako zbieżne. Jest to co prawda zjawisko inne niż to zaobserwowane u Stelli, jednak także ten rodzaj złudzenia wytwarzany jest w oku samoczynnie. W obu przypadkach ze strony patrzącego nie jest potrzebny udział wysiłku *wyobraźniowego*. Nie ma właściwe wyboru, czy można, czy też nie można dopatrzeć się w obrazach tego, czego obiektywnie w nich nie ma. Proces ten zachodzi automatycznie. Widzenie nie ma swobody działania.

Zupełnie inaczej wyglądało to w amerykańskim malarstwie artystów poprzedniego pokolenia. Obraz Willema de Kooninga *Woman as a Landscape* powstał między 1954 a 1955 rokiem. Dla większości oglądających trudne było odnalezienie w tym gestycznym malarstwie kobiecej figury, pomimo że jej schemat jest rudymenarnie dostępny. Widzenie malowidła jako *krajobrazu* przychodzi nam z jeszcze większym trudem. Musimy naszymi siłami wyobraźniowymi niejako

16 „Chciałem czegoś, co było bezpośrednie – rodzaju rzeczy bezpośredniej dla twojego oka (...). To był rodzaj wizualnego odcisku. Ten pomysł [był jak] guma stempla, (...) wszystkim o odbijaniu czy o odcisku – to jest rodzajem wizualnego odcisku” – Frank Stella; cytat za: C.A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 156.

17 Chodzi o il. nr 250, ze s. 299 w: E.H. Gombrich, dz. cyt. [przyp. red.].

pracować nad obrazem, żeby móc go postrzegać jako obraz dwojaki, czyli tak jak widział go artysta. Neoawangarda chciała stanąć na drodze temu rodzajowi wyobraźniowej inwestycji w powierzchnię obrazu, który nie nadaje głębi przestrzeni iluzjonistycznego znaczenia i który wykracza poza fakty powierzchni obrazu. *What you see is what you see* – brzmi słynna dewiza Franka Stelli¹⁸.

III

W czasie gdy powstawało malowidło de Kooninga, czyli w latach 1954–1955, powstała także wczesna ikona [*Inkunabel*] obrazowego *œuvre* Jaspersa Johnsa: pierwsze autoryzowane dzieło, powszechnie znana flaga (*Flag*, 1954–1955). Pomędzy tymi dwiema pracami wyznacza się historyczno-artystyczną linię podziału. Po jednej stronie modernistyczne malarstwo, aż do abstrakcyjnego ekspresjonizmu, po drugiej zaś malarstwo Johnsa, Stelli, Warhola i tak dalej. Z formalnego punktu widzenia pasy u Johnsa funkcjonują w ten sam sposób co u Stelli. Zakotwiczą one konfigurację obrazu w fizycznie uchwytniej powierzchni płótna. Obrazowy motyw amerykańskiej flagi rozpoznaje się tak bezpośrednio jak skutecznie nadany sygnał. Nie potrzeba żadnego wysiłku wyobraźniowego, aby w malarstwie Johnsa zobaczyć flagę. Wszystko pozostaje na powierzchni. Poza tym historia sztuki uznaje za decydujący krok to, że ten banalny, przyswojony i niewymyślony *suژهt* [wyr. red.] przekreśla dalszy, dający się otworzyć jedynie wyobraźniowo wymiar malarstwa – wymiar owej ekspresyjnej treści, która szczególnie dobrze widoczna była w tym czasie, w malowidłach-kobietach de Kooninga¹⁹. Krytycy odczytali w gestywnych przedstawieniach kobiet całą psychobiografię malarza. Natomiast u Johnsa – tak się argumentuje – malarstwo koincyduje z materialnie daną powierzchnią malowidła. Za Wittgensteinem powiedzieć można: implikuje ono „ciągłe”, mechanicznie identyfikujące widzenie; nie miałyby sensu powiedzieć o tym obrazie, że widzi się go „jako” flagę²⁰. Nie ma żadnej alternatywy.

Pomimo tego, to właśnie flaga Johnsa była przykładem przywołanym przez Richarda Wollheima w jego odnoszącym się do naszej debaty artykule. W artykule tym próbował pokazać wyobraźniowy wymiar postrzegania obrazów. Odwołuję się tutaj do piątego eseju *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representa-*

18 B. Glaser, *Questions to Stella and Judd*, ed. L.R. Lippard, „Art News” 1966, 65, 5, s. 59.

19 Szczegółowo o relacji między wczesnym malarstwem Jaspersa Johnsa i Willema de Kooninga por. S. Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

20 Przy postrzeganiu „z-k-głowy”, które rozpoznaje tylko jeden z aspektów, przykładowo „ciągłe” widzi go jako zająca, znaczy to: „Powiedzieć: «widzę to teraz jako...» miałyby dla mnie równie mało sensu, jak powiedzieć na widok noża i widelca: «teraz widzę to jako nóż i widelec»”; L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 272–273.

tion, który Wollheim dołączył do drugiego książkowego wydania swojego tekstu *Art and its Objects*²¹. Chciałbym wyróżnić następujące aspekty jego argumentu: rozpoznanie przedmiotu w obrazie nie dokonuje się w taki sposób, w jaki rozpoznaje się „aspekt” w złudzeniu optycznym, to nie jest „widzenie jako”, jak ma to miejsce w przypadku „z-k-głowy” Wittgensteina. Dokonuje się ono zgodnie z procesem postrzegania, który Wollheim ochrzcił mianem „widzenia w” [*Seeing-in*]. „Widzenie w” różni się od „widzenia jako” po pierwsze w tym, że tylko pojedyncze rzeczy [*Einzeldinge*] widzieć można jako coś innego, a więc na przykład Vermeerowskie płótno *jako* wnętrze. Podczas gdy w czymś widzieć można także stany rzeczy [*Sachverhalte*], jak w przykładzie, w którym przedstawiona kobieta czyta – jak się ogólnie przyjmuje – list miłosny.

Po drugie „widzenie jako” jest umiejscowione. Ten lub inny wycinek zamalowanej powierzchni widzi się przykładowo jako młodą kobietę. „Widzenie w” nie bazuje na warunku umiejscowienia. Nie rozpoznaję, że kobieta na obrazie Vermeera czyta list miłosny na podstawie jakiegoś jednego określonego punktu tego malowidła. Do takiego rozpoznania mogą przyczyniać się punkty takie, jak: ukrycie miejsca czytania zasugerowane przez zasłonę, zatopienie postaci w lekturze, barwy oświetlenia i tak dalej²². W punktach tych Wollheim bardzo wyraźnie domaga się wyobraźniowego udziału obrazowego odbioru. Zobaczenie w malowidle Vermeera czytającej list miłosny będzie kosztowało odbiorcę prawdopodobnie mniej trudu niż zobaczenie w obrazie de Kooninga krajobrazu. Jasne jest jednak również to, że pod żadnym pozorem nie dzieje się to w nieodparty, mechaniczny sposób.

21 Por. R. Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*, w: *Art and Its Objects. Second Edition with Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 205–226; o malowidle *Flag* Johnsa: s. 225 nn.

22 Do tego zalicza się także – jak szczegółowo wyjaśnia to Wollheim w swojej książce – trudne do wydzielenia pole wiedzy, które może obejmować przykładowo historyczne konwencje itd. W tym wypadku może [zaliczać się] także okoliczność, która wyszła na jaw w badaniach nad obrazem Vermeera, [a mianowicie,] że na miejscu, gdzie teraz po prawej stronie opada zasłona, na tylnej ścianie widoczny był obraz kupidyna. Por. A.K. Wheelock, *Pentimenti in Vermeer's Paintings. Changes in Style and Meaning*, w: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, hrsg. H. Bock, T. W. Gaehtgens, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1987, s. 385–412. Znaczącym punktem w tym i w innych przypadkach jest problem informacji, jakie konieczne są do „widzenia w”, i nie chodzi tu o abstrakcyjną wiedzę na temat znaczenia obrazu, lecz o to, że – pod pewnymi kognitywnymi warunkami – może być ona przeżywana jako widoczna, por. R. Wollheim, *Painting as an Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1984*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 89 nn.

po trzecie, i jest to w naszym kontekście spostrzeżenie najważniejsze, owo „widzenie w” pozwala skierować nieograniczoną uwagę zarówno na przedmiot obrazu, jak i na jego powierzchnię, to jest na materialną stronę przedstawienia. Na przykład otwarty sposób malowania Jacopa Tintoretta szczególnie konsekwentnie płacze te poziomy malowidła. W *Ucieczce do Egiptu* ze Scuola di San Rocco w Wenecji oczywiście nie dzieje się tak, że widzi się albo idącego wielkimi krokami świętego Józefa, albo pociągnięcia pędzla na płótnie, lecz oba sposoby widzenia zazębiają się. Rozmach, z jakim nałożona została farba, wzmaga iluzję ruchu; widzialna tekstura płótna przyczynia się do przedstawienia tkanin. (Te aspekty widzenia przedstawień obrazowych przekonująco przeanalizował Michael Podro²³.) Natomiast gdy spoglądamy na złudzenie optyczne, które egzemplifikuje „widzenie jako”, na przykład na „wazę Rubina” w adaptacji Johnsa, to mogę jego kontury widzieć albo jako profile dwóch twarzy, albo jako linię konturową wazonu. Nie mogę natomiast postrzegać linii konturowej jako takiej, bez interpretowania jej w taki czy inny sposób. Wollheim wyraża to następująco: dla „widzenia jako” istnieją w obrazie pewne „cechy podtrzymujące” (*sustaining features*), których nie mogę stać się wizualnie świadomy, podczas gdy odbieram go „jako” coś. Można to sformułować również tak: nawet jeśli wiem, że możliwe jest rozpoznanie w tej figurze profili głów i wazonu, to nie mogę, gdy widzę figurę jako profile głów, być świadomy cech, które musiałyby się zmienić, żeby powstał z niej wazon. „Widzenie jako” nie dopuszcza żadnego podwojenia, jest niejako „jednowymiarowe”. „Widzenie jako” jest według Wollheima wtedy spokrewnione z „bezpośrednim postrzeganiem” (*straightforward perception*), które określa nasze życie codzienne, gdy wizualnie identyfikujemy rzeczy, które współcześnie znajdują się w naszym otoczeniu. Przy „widzeniu w” w grę wchodzi natomiast siła wyobraźniowa, umożliwiającą nam widzenie rzeczy – na przykład świętego Józefa – które aktualnie się przed nami nie znajdują.

Mówiąc krótko: Wollheim ogólnie utrzymuje, że w postrzeganiu przedstawień takich jak malowidła – obrazy dwojakie są tu szczególnym przypadkiem – chodzi o „widzenie w”, a nie o „widzenie jako”. Postrzeganie malowideł ustrukturyzowane jest „dwojako” [*zweifältig*] (*twofold*): z jednej strony skupia się na fizycznych cechach medium obrazowego, z drugiej strony na przedstawionym obiekcie lub na stanie rzeczy, ale inaczej niż u Gombricha, aspekty te nie zachowują się wobec siebie dychotomicznie. Łączą się w odbiorze i wzajemnie wspierają.

23 Por. M. Podro, *Depiction*, Yale University Press, New Haven–London 1998, rozdział 1: *Sustaining Recognition*, s. 5–28.

IV

Na tym tle można więc rozumieć historyczne pęknięcie między malarstwem modernistycznym a neoawangardą, jako rezultat próby wprowadzenia mechaniki i jednowymiarowości „widzenia jako” tam, gdzie dotychczas kultywowano „widzenie w”. Po jednej stronie odnaleźć można przykłady takie, jak wykonana z siodelka rowerowego i drążka kierowniczego *Tête de taureau* Pabla Picassa, którą widzieć można jako części składowe roweru i/lub głowę rogatego zwierzęcia, przy czym wymagany jest od nas pewien wysiłek wyobraźniowy, żeby zobaczyć więcej, niż nominalnie jest dostępne. I – to coś więcej niż jakiegokolwiek rzemieślnicze osiągnięcie – jest to manifestujący się w dziele wyobraźniowy akt artysty, który nadaje dziełu jego jakość. Po drugiej stronie znajduje się z kolei neoawangarda, która stawia sobie za cel właśnie zatarcie owego wyobraźniowego wymiaru, a także zrównanie doświadczenia postrzegania dzieła sztuki z codziennym rozpoznawaniem przedmiotów.

To samo twierdzić można na temat flagi Johnsa. Jednakże to nie wszystko, co można powiedzieć o tym malowidle. Gdy Wollheim podaje w swoim eseju ten obraz jako przykład, to dzieje się tak dlatego, że ma on swój udział jednocześnie w obu rodzajach widzenia: w „widzeniu w” oraz w „widzeniu jako”. Nie chodzi tu jednak o *ready-made*. Flaga jest namalowana i możemy punkt po punkcie, to znaczy pociągnięciem pędzla po pociągnięciu pędzla, nazwać elementy, które należy zmienić, żeby z obrazu powstała prawdziwa flaga. Tylko że medium obrazowe i przedmiot z obrazu, które dzielą właściwości takie jak płaskość, prostokątność i tak dalej, do tego stopnia zostały do siebie zbliżone, że oba te wymiary niemalże z sobą współpracują; tak jakby dwojakość [*Zweifältigkeit*] „widzenia w” przez pewien rodzaj implozji miała przekształcić się w jednoistość [*Einfältigkeit*] bezpośredniego postrzegania przedmiotów. Historyczny przełom, który z malarstwa jako sztuki „widzenia w” stworzył samo „widzenie jako”, przebiega niejako w poprzek powierzchni obrazu Johnsa i manifestuje się w nim jako *rozszczerzenie*.

Staje się to czytelne, gdy porównamy malarstwo Johnsa z wyobraźniową sztuką Willema de Kooninga (*Woman as a Landscape*). Pozostawmy na razie na boku możliwość, że jego figurę kobiecą można widzieć także jako krajobraz (za Wollheimem musielibyśmy sprecyzować, że w tej figurze także możemy rozpoznać krajobraz). Skoncentrujmy się na relacji między malarstwem a przedstawieniem. Szczególna jakość prowadzenia pędzla u de Kooninga polega bowiem na pośredniczeniu między materialnością obrazu a jego funkcją reprezentacji – na tworzeniu stref przejściowych, na pozwalaniu tym poziomom zlewać się z sobą. Zwróćmy uwagę na tylko jeden jedyny tor linii, mianowicie na ten, który – patrząc z naszego punktu widzenia – określa prawy bark i prawe ramię kobiety. Linia ta zaczyna się w miejscu, gdzie przyłożony do płótna pędzel zbliża się

do powierzchni obrazu pod kątem prostym, a więc z największym naciskiem. Prowadzi ona z silnym zaznaczeniem, nagłą zmianą kierunku, a następnie przechodząc wraz ze zmniejszającym się kątem [nachylenia] prowadzącej pędzel ręki, w łagodny, falujący ruch kończący, aż do zaokrąglenia bioder. Ślady pędzla łączące lewe ramię i lewą rękę kobiety przyjęły wreszcie taką a nie inną formę, ponieważ własna, wolna ręka malarza podczas malowania szukała drogi między implikowanymi współrzędnymi a fizycznym, prostokątnym ograniczeniem nośnika obrazowego. Wchodzi tu już w grę „logika pasów”, która u Johnsa czy Stelli zakotwicza malarstwo w powierzchni obrazu. Doświadczona ona niejako organicznego napięcia; jednak nie dlatego, że to przedstawienie ciała tworzy „iluzjonistyczny” efekt, raczej dlatego, że w malowidle de Kooninga gest malującej ręki materializuje się jako odpowiadająca mu część ciała figury. Dosłownie odmierza ona przestrzeń między ramieniem a biodrem *malującego* ciała. Jedno i to samo pociągnięcie pędzla, które wymierza namacalną powierzchnię malowidła przez to, że odrysowuje jego linie współrzędnych (wystarczy spojrzeć na równoległe do krawędzi umieszczenie tego zaznaczenia) i wskazuje jego faktyczne granice (wystarczy spojrzeć na miejsce, w którym styka się z brzegiem obrazu), jest równocześnie sprawcą jego przemiany w figurę. W obrazach de Kooninga napotykamy formalne otoczenie, które zastyga niejako w stanie „płynności” albo lepiej: w stanie przejścia pomiędzy różnymi stanami skupienia, materialnym i mimetycznym. Przy tym wszystkim cielesny sposób malowania de Kooninga funkcjonuje niby powodujący tę zmianę rozpuszczalnik. Rozpoznanie figury dokonuje się u de Kooniga oczywiście nie jako mechanizm iluzjonistyczny. Dokonuje się ono jako akt wyobraźniowy, który nie jest czysto optyczny, lecz w równym stopniu angażuje wczuwanie się w cielesno-taktylny wymiar malowania.

Należy jeszcze dodać, że przesunięcie prymatu „widzenia w” na rzecz „widzenia jako” w latach 60. XX wieku nie tylko doprowadziło do minimalistycznej abstrakcji Franka Stelli, lecz także, zainspirowane przez Johnsa, pokazało figuratywną konsekwencję, którą możemy prześledzić chociażby w pop-artcie, później w fotorealizmie i wyniesieniu fotografii jako medium sztuki zastosowanego *dokumentalnie*. Wyobraźniowy udział odbioru sztuki, względnie obrazu, eliminowany jest także w nieabstrakcyjnych nurtach neoawangardy. Tutaj i tam cel jest oczywisty: odbieranie dzieła sztuki zbliżone, tak dalece jak to możliwe, do *bezpośredniego postrzegania przedmiotów* w życiu codziennym. Przy tym modernistyczne dzieło sztuki rozpada się na dwa produkty rozszczepienia, *czyste przedstawienie* i *czystą materialność nośnika obrazowego*.

Oba [produkty rozszczepienia] dają się odnieść do Johnsa, obie tendencje, minimalistyczna i neofiguratywna, odwoływały się do wczesnych malowideł Johnsa. Pokrywający się z powierzchnią płótna motyw obrazowy amerykańskiej flagi kieruje bezpośrednio postrzeganie przedmiotu *jednocześnie* na nośnik obrazowy

i przedmiot obrazu. Ważny jest wskazany tu rozdźwięk pomiędzy oboma sposobami postrzegania, które sugerują obraz i które rozgrywają się jako „widzenie jako” (w sensie Wollheima). Widzenie tego dzieła jako flagi odwołuje się do postrzegania faktury malowidła, prowadzenia pędzla, od połączonej woskiem warstwy farby, od skrawków gazet zamkniętych w tej bardzo cieleśnie kojarzącej się warstwie wosku. To wszystko tworzy dla siebie pewien biegun zainteresowania, który znika przy bliskim oglądzie powierzchni obrazu, kiedy to niechybnie tracimy z oczu motyw flagi. Faktura Johnsa tworzy niejako świat dla siebie, który zachowuje w pamięci kultywację pisma pędzla w ekspresjonizmie abstrakcyjnym. Ale w przeciwieństwie do malarstwa de Kooninga nie przyczynia się do przekształcenia materii obrazu w przedmiot przedstawienia. Clement Greenberg powiedział kiedyś o obrazach Johnsa, że malarstwo w nich jest „zbędne”, żeby z płócien uczynić przedstawienia²⁴. Właśnie ten aspekt malarstwa Johnsa stanowi decydujący punkt. Przedmiot jest dany poprzez graficzny schemat i przez graficzne rozmieszczenie wartości barwnych. Malarskość – to znaczy prowadzenie pędzla, mieszanie farb i tak dalej – która była dla de Kooninga *medium transformacji* materialności, nie wnosi już nic do funkcji przedstawieniowej obrazu. Istnieje w oddzieleniu od niej²⁵.

Stanie się to może jaśniejsze przy następnej pracy. W dużej mierze dlatego, że Johns powołuje się w niej na *figurującą* siłę malarstwa de Kooninga, jej moc przekształcania zwykłej materii farby w ciało. To malowidło nie pokazuje nic innego jak tylko pojedynczą cyfrę przedstawioną czysto graficznie: w kształcie żłobienia przerywającego teksturę farby, która się z nim nie styka ani go nie formuje. Johns nie nazwał tego ani innych przedstawiających pojedyncze cyfry malowideł *numbers* lub *ciphers*, lecz nadał im podwójny sens *figures*²⁶. Wydaje się że określenie to ma jasny cel, polegający na podtrzymaniu dosłownej jednoznaczności tego, co namalowane, oraz na podtrzymaniu wydestylowanego mechanizmu czystego, ponownego rozpoznania, który to mechanizm wydaje się implikowany. Ale tak jak pojęcie to [*figure*], które w angielskim jest zrozumiałe zarówno jako „liczba”, jak i „figura”, nie koincyduje samo z sobą, nie konwergują z sobą również dosłowność cyfry i malarstwo – dosłowność, która nadaje ma-

24 Por. C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, w: *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Bd. 4, ed. J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago – London 1995, s. 124.

25 Dokładniej o tej rozdwojonej strukturze we wczesnych dziełach Johnsa w: S. Neuner, *Malskierung der Malerei...*, rozdział 7: *Schizographike*, s. 205–245.

26 Słowo *figure* – co przypomniane zostanie w dalszej części tekstu przez autora – oznacza w języku angielskim zarówno *cyfrę/liczbę*, jak i *figurę* [przyj. red.].

lowidła antropomorficzne podobieństwo i która zdaje się powołana do tego, by tchnąć życie w martwe znaki [Buchstaben]. Jednak taka wymiana nie zachodzi. Kontur cyfr jest jak cięcie zadane malarstwu. Ożywiające prowadzenie pędzla istnieje na ściśle wydzielonej płaszczyźnie. Poza tym elementy kolażu nadają warstwie farby nadzwyczaj materialny charakter, który podkopuje jej antropomorficzne jakości wrażenia ogólnego. W ten sposób, tak jak we *Fladze*, mamy ostatecznie dwa poziomy: poziom przedmiotu obrazowego oraz poziom faktury. Oba widziane są po prostu jako to, co dosłownie oznaczają: jako cyfra i warstwa farby. Podwójny sens tytułu obrazu zdaje się tylko po to sugerować wyobraźniowy wysiłek, polegający na zobaczeniu cyfry w figurze, żeby jeszcze wyraźniej podkreślić jego niemożliwość.

Umiejscowieniu Johnsa w obszarze historii sztuki między modernizmem a neoawangardą wspomnieć można jeszcze z tego powodu, że jego wczesne dzieła znajdują się pomiędzy dwoma paradygmatami jedności obrazu. Z jednej strony jest to jedność obrazu, która była ideałem modernizmu i która była dialektycznie aranżowaną syntezą różnorodności elementów. Jest to jedność uzyskiwana w procesie formowania, która ani nie jest dana apriorycznie, ani nie występuje w końcowym sensie w gotowym obrazie, lecz jest wytwarzana w akcie oglądania, który w wyobraźniowy sposób uczestniczy w pracy nadawania formy. To jest paradygmat „widzenia w”. Z drugiej zaś strony, jak choćby u Franka Stelli, jest programowa płaska jednolitość, która wspiera się na danych *a priori* strukturach formalnych i zwraca się do prostego, identyfikującego widzenia. To jest paradygmat „widzenia jako”. W tej kolejności Jasper Johns jawi się jako artysta, który co prawda w pełni oddał się „widzeniu jako”, jednak stale obstaje przy tym, że malowidło nie jest żadną *prostą powierzchnią*, lecz składa się z dwóch poziomów, które akt wyobraźniowy musiałby właściwie przekazywać. O Johnsie można zatem powiedzieć, że trzyma się on *dwoistej struktury* modernistycznego malowidła, ale wstrzymuje te wyobraźniowe akty oglądania obrazu, które mogłyby doprowadzić ową podwójną strukturę do jedności. Zdaje się on rozbijać modernistyczne malowidło na dwie części. Lub inaczej: ukazuje on opozycję między *powierzchnią a głębią* jako inhereentną dwoistość początkowej jedności i decyduje się trwać przy tym dualizmie jako nieredukowalnej, niedającej się znieść własnej wewnętrznej różnicy malarstwa. *Figure 1* jest w istocie prawdziwą *figurą dwójki*²⁷.

27 W odniesieniu do tego teoretycznego modelu por. M. Klammer, S. Neuner, *Die Figur der Zwei / The Figure of Two. Exposé*, „Das Magazin des Instituts für Theorie” 2010, No. 31, s. 15–21.

V

Oba dzieła, które Johns namalował bezpośrednio po swoim *opus unum*, czyli po fladze, pozwalają jednakże wzbudzić podejrzenie, że dotychczasowa dyskusja, opierająca się przede wszystkim na takim pojęciu widzenia, jakie określano było przez pryzmat psychologii percepcji, sięga niedostatecznie daleko. Obu pracom – *Target with Plaster Casts* i *Target with Four Faces* – wspólne jest to, że Johns w obu do pola obrazowego z motywem tarczy strzelniczej dołożył u góry listwę z zamykanymi drewnianymi otworami, w których znajdują się odlewy ciała. W pierwszym przypadku są to odlewy różnych części ciała, wśród nich także *pudenda* jakiegoś mężczyzny, innym razem są to cztery odlewy twarzy. Obie prace wręcz żądają od widza niemożliwego wysiłku wyobraźniowego, którym byłoby zobaczenie ciała, względnie twarzy w martwym motywie tarczy strzelniczej. Podobnie jak za sprawą tytułu obrazu *Figure 1*, tak i za sprawą odlewów zdaje się sugerowane porównanie tego motywu z ludzką postacią. Choć wydaje się, że z tarczy strzelniczej wychodzi martwe spojrzenie, podczas gdy znajdujące się powyżej odlewy twarzy zostały pozbawione oczu; w innym zaś przypadku wydaje się, że tarcza strzelnicza posiada ową całościowość i jedność, której brakuje umieszczonym u góry fragmentom ciała, to nie jest jednak możliwe, żeby widzieć razem, jako jedności, elementy przestrzenne [*plastisch*] i namalowane. Efekt jest całkiem inny: te dzieła działały na pierwszych widzów dezorientująco²⁸. Tarcza strzelnicza implikuje strzał, który, jak można sobie wyobrazić, jest także odpowiedzialny za to, że umieszczony naprzeciwko nas człowiek to *corps morcelé*²⁹. Podczas oglądania obrazu najgłębsze poczucie jedności naszego ciała zdaje się niepokojąco poruszane.

Do przedyskutowania tej jakości widzenia konieczne jest rozwinięcie pojęcia wyobrażenia [*Imagination*] zaczerpniętego z psychologii głębi. Za poszerzenie debaty o problem widzenia aspektowego ponownie możemy podziękować Richardowi Wollheimowi, wszak jego teoria sztuki opiera się na psychoanalitycznym fundamencie. „Obiekty sztuki”, które znajdują się w centrum tej teorii, jako obiekty powiązane są także z konceptem relacji z obiektem Melanie Klein. Jak przekonująco wykazał Whitney Davis, w Wollheimowskim rozumieniu widzenia wyobraźniowego w grę wchodzi podwójna głębia³⁰. Nie tylko głę-

28 Por. S. Neuner, *Maskierung der Malerei...*, s. 102 nn.

29 *Ciało pokawałkowane* [przyp. red.].

30 Por. W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, Columbia University Press, New York 2010, rozdział 10, *Fantasmatic Iconicity. Freudianism, Formalism, and Richard Wollheim*, s. 271–295.

bia przestrzeni przedstawienia obrazowego, lecz – jako leżąca jeszcze głębiej warstwa podstawowa – głębia duchowa, do której odnoszą się przedmioty przedstawienia.

W dużym uproszczeniu powiedzieć można, że w psychoanalitycznej teorii Melanie Klein wyobrażone obiekty odgrywają rolę kluczową. W pierwszym rzędzie wywodzą się one z odczuć przyjemności i niechęci, o których niemowlę fantazjuje jako o konkretnych przedmiotach znajdujących się we wnętrzu ciała, za pomocą których dokonuje pewnych wyobrażeniowych działań, takich jak włączenie („introjkcja”) czy też odrzucenie („projekcja”). Najwcześniejsze dziecięce „ja” jest niestabilne, pozbawione stałego związku, stale waha się między stanami integracji i dezintegracji. W równie małym stopniu owo ja odczuwa osoby, z którymi jest związane [Bezugspersonen], jako całości [Entitäten]. Co więcej, nieświadoma czynność fantazjowania niemowlęcia rozszczepia je na „dobre” i „złe” części („obiekty częściowe”) – oznaczające chociażby karmiącą pierś matki, względnie jej brak – po to, by w pierwszym przypadku, to jest w przypadku części „dobrych”, móc zachować je w ciele, zaś w drugim, by móc je [od ciała] odeseparować. Dopiero w trakcie kompleksowego procesu „projekcji” i „introjkcji” takich wyobrażonych przedmiotów, przy okazji którego wzajemnie odbijają się w sobie obrazy ze świata zewnętrznego i wewnętrznego, dochodzi stopniowo do odbudowy całego obiektu, do zjednoczenia „dobrych” i „złych” części osób, z którymi związane jest [ja], a oprócz tego, do biegnącej w drugim kierunku integracji „ja”³¹.

„Nieświadome” dla Richarda Wollheima to w pierwszej kolejności miejsce zapisywania i przechowywania obrazów. Sztuka korzysta z tego wewnętrznego skarbcza obrazów, ponieważ – według Wollheima – przedmioty malarstwa nadają kształty wyobrażonym obiektom Klein oraz stadium ich integracji. Jeśli „widzenie w” jest w pierwszej kolejności procesem rozpoznawania przedstawienia przedmiotów zewnętrznych, to biorą w nim udział procesy projekcji i iden-

31 Następuje to w przejściu pomiędzy pozycją paranoidalno-schizoidalną a pozycją depresyjną, którą niemowlę osiąga, za Klein, w wieku 4–6 miesięcy. [Wtedy] rozszczepienie osób, z którymi jest związane, zostało ponaglone przez stany lękowe i zostaje dokonane przez agresywne normowania. [Rozszczepienie to] następuje w procesie integracji „dobrych” i „złych” części w pierwotnej nieświadomej fantazji żałoby dziecka, w odniesieniu do tego sadystycznego aktu [rozszczenia], i co za tym idzie, [w odniesieniu do] uczucia bycia odpowiedzialnym za kochanego człowieka. Więcej o teorii kształtowania się własnego „ja” w: M. Klein, *Über das Seelenleben des Kleinkindes. Einige theoretische Betrachtungen*, w: *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, hrsg. H.A. Thorner, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, s. 187–224.

tyfikacji, które odnoszą je do wnętrza. Inaczej mówiąc: w jedności obrazu odbija się jedność „ja”³².

przykład, którym Wollheim zajmuje się w *Painting as an Art*, to malarstwo Willema de Kooninga. Jeśli zatem w jego psychoanalitycznej teorii sztuki jedność obrazu odnoszona jest do wewnętrznych obrazów jedności ciała, to w takim przypadku u de Kooninga spotykamy najradykałniejszą koncepcję tej jedności. Według Wollheima, dzieje się tak, gdyż wiodącą metaforą ciała nie staje się u tego malarza pokazany w obrazie przedmiot, ale całość obrazu³³. Oczywiście dotyczy to również abstrakcyjnych płócien de Kooninga z lat 60. i 70. Ograniczenie [*Umgrenzung*] obrazu może być widziane u niego jako ograniczenie ciała, a malarstwo jako artykulacja – w rozumieniu czysto fizycznym – relacji między wnętrzem a zewnątrz. Malarska improwizacja de Kooninga także tutaj istnieje w napięciu względem formy nośnika obrazowego oraz względem implikowanego przez formę rastrowania pola obrazowego, które zdaje się wywierać widoczny nacisk na formalne wydarzenie się. Ta metaforyzacja ciała zyskuje jednak swoją trafność nie jako abstrakcyjny związek formalny, lecz – jak zostało to już wyjaśnione – przez odnoszący się do ciała sposób malowania de Kooninga, co gwoli uzupełnienia należałoby wspomnieć w odniesieniu do wywodów Wollheima³⁴. Dzieje się tak,

32 Jak to już pokazał Davis, teoria sztuki Wollheima nawiązuje do Adriana Stoke'a, który stworzył krytyczny model sztuki bazujący na elementach psychoanalizy Klein. Forma artystyczna – Stoke za prototyp uważa figuratywną sztukę okresu greckiego antyku i renesansu – ma działanie uzdrawiające, to znaczy siłą integrującą: jako idealny obraz własnej całości i jedności może wpływać w procesie identyfikacji na „ja”. Por.: A. Stokes, *Greek Culture and the Ego. A Psycho-Analytic Survey of an Aspect of Greek Civilization and of Art*, Tavistock, London 1958. Jednak – jak podkreśla Davis – Wollheim pozostał sceptyczny w stosunku do idealistycznych wyobrażeń Stoke'a, jakoby „ja” mogło dzięki sztuce wyjść z „pozycji depresyjnej”, którą postulowała Klein.

33 „[T]he container-like effect of the picture is achieved (...) through the protest that its contents make against it, (...) once this effect has been achieved, it is through it that corporeality attaches to the picture as a whole, so that the picture can then come to metaphorize the body” (efekt obrazu-na-kształt-pojemnika osiągnięty zostaje (...) przez protest, który zawartości obrazu podejmują przeciwko niemu, (...) wtedy, kiedy efekt ten został osiągnięty, przez niego cielesność przyłącza się do obrazu jako całości, ażeby umożliwić następnie obrazowi metaforyzację ciała) R. Wollheim, *Painting as an Art...*, s. 350.

34 Dokładniej w odniesieniu do genezy metafory ciała w *œuvre* de Kooninga por. S. Neuner, *Nachträge der Zeichnung. De Koonings zweite Kunst* w: *Willem de Kooning*, katalog wystawy, hrsg. I. Brugger, F. Steininger, Kunstforum Wien, Wolfratshausen, Ed. Minerva, Wien 2005, s. 11–23; oraz R. Shiff, *Water and Lipstick. De Kooning in Transition*, w: *Willem de Kooning Paintings*, katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington D.C. [u.a.], Yale University Press, New Haven–London, s. 1994, s. 33–73.

bowiem właśnie ten somatyczny sposób malowania — który umożliwia widzowi wyobrażeniowe uczestnictwo przy odczuwaniu ciała [*Körpergefühl*] i który kieruje pracą nad obrazem — stanowi w abstrakcjach de Kooninga właściwy impuls skłaniający do *dojrzenia* [*hineinsehen*] w malarstwie cielesności i przeżywania jedności obrazu jako *imago* jedności własnego „ja” i własnego ciała. Dlatego należy ponadto zauważyć, że oparte na psychologii głębi rozumienie „widzenia w” nie zmusza do biografistycznego lub w uproszczonym rozumieniu „ekspresjonistycznego” zawężenia interpretacji obrazu. Zawsze to, co ilustruje [*figurieren*] malowidło [i co wynika z] głębokich poziomów psyche malarza, staje się dla nas dostępne na powierzchni obrazu, jako konfiguracja obrazowa, poruszająca podstawowe warstwy psychologiczne w relacji *nas wszystkich* do przedstawień³⁵.

Ponownie w odniesieniu do wczesnego malarstwa Johnsa powiedzieć można, że obie jego najwcześniejsze tarcze strzelnicze oferują, żeby widzieć je również jako metafory ciała w rozumieniu de Kooninga. Jednak taki akt wyobrażeniowy nie powiedzie się tutaj. Malarstwo i motyw nie zazębiają się, dokładnie tak samo jak przestrzenne odlewy i planimetrycznie zorganizowane pole obrazu są od siebie jakby wymiarowo oddzielone. W ramach zwyczajnej powierzchownej spójności dzieła Johns inscenizuje rozdźwięki między rysunkiem a malarstwem, jak między rzeźbą [*Plastik*] a dwuwymiarowością, rozdźwięki pomiędzy różnymi *modi* obrazowego.

Dochodzi do tego jeden, jeszcze bardziej podstawowy rozdźwięk, który jest obecny we wszystkich jego wczesnych pracach i który odwodzi nas od teorii malarstwa Wollheima. Chodzi tu o niemożność zjednoczenia *widzenia* i *czytania*. Postrzeganie *Figure 1* w dużej mierze rozszczepia się na akt lektury i akt oglądania obrazu. Jednak także w malowidłach, w których nie zostają użyte żadne litery, obecne są struktury językowe, jeżeli ujmiemy je semiologicznie całkiem ogólnie. Wtedy możemy powiedzieć o obrazach Johnsa, że ich motywy służą także do tego, aby rozłożyć malarstwo na *dyskretne, ustandaryzowane i dające się wielokrotnie powtórzyć* elementy: tam, gdzie we flagach i tarczach strzelniczych *disegno* definiowane jest jako seryjnie uporządkowana geometryczna konfiguracja, to tam także farba zostaje podzielona na szereg niezmiyszanych z sobą barw podstawowych (kolory podstawowe, względnie czerwony, niebieski i biały).

35 Wollheim postrzega „widzenie w” i „ekspresyjne postrzeganie” (*expressive perception*) jako naturalną zdolność człowieka. Podczas procesu malowania artysta zawsze jest także widzem swojego dzieła i kontroluje w ramach tej roli jednocześnie nie tyle czytelność, ile przede wszystkim widzialność i możliwość przeżywania [*Erlebbarkeit*] obranego przez niego znaczenia obrazu. Por. R. Wollheim, *Painting as an Art...*, rozdział 2: *What the Spectator Sees*, s. 43–100.

Jeżeli wychodząc od tych spostrzeżeń chciałoby się zapytać o wymiar oddziaływania tych obrazów na ich odbiorców z punktu widzenia psychologii głębi, to należałoby wskazać na pewien teoretyczny koncept, który dostarczyłby informacji na temat relacji, jakie zachodzą w psyche między językiem a obrazowością. Taki model, w którego centrum znajdują się trzy rejestry Wyobraźniowego, Symbolicznego i Realnego, został – jak wiadomo – wypracowany przez Jacquesa Lacana w latach 50. i 60. XX wieku. W danym kontekście ważny jest stosunek Wyobraźniowego do Symbolicznego, który u Lacana ustala się również jako relacja między obrazowością a językiem. Fundamentalny dla Lacanowskiego rozumienia Wyobraźniowego jest dobrze znany wczesny wykład Lacana *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*³⁶. [Podobnie] jak Melanie Klein, także Lacan wychodzi z założenia, że psychiczny proces, który tworzy wyobrażenie całościowego i stanowiącego dla siebie samego centrum ja, zapośredniczany jest przez *images*, z którymi identyfikuje się małe dziecko. Dla Lacana istotne jest w tym kontekście odbicie lustrzane. Pokazuje ono bowiem dziecku obraz samego siebie (jako wyraźnie okonturowaną i zamkniętą figurę, czyli jako to, co psychologia postaci określa jako „dobrą figurę” [„gute Gestalt”]), w którym może siebie rozpoznać jako zintegrowaną całość. W rozwoju małego dziecka moment, w którym jest ono w stanie rozpoznać siebie w swoim odbiciu – czemu towarzyszą gesty okazujące uradowanie – jest momentem, w którym krystalizuje się wyobrażenie ja³⁷. Decydujące dla Lacana jest jednakże to, że ta krystalizacja, jest tylko procesem wyobraźniowym, „sytuującym się na fikcyjnej linii” („situé dans un ligne de fiction”), który wyprzedza faktyczną, motoryczną integrację ja. Powstaje rozdźwięk między wyobrażeniem ja a jego cielesną realnością jako zdecentrowanego, jeszcze niepodporządkowanego woli organizmu. Rozdźwięk ten zawierać się będzie później w fantazjach o „agresywnej dezintegracji indywiduum” („désintégration agressive de l’individu”) oraz w fantazji *corps morcelé*. Ten rozdźwięk między wyobrażeniem a rzeczywistością [*Wirklichkeit*], ten fikcyj-

36 Por. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, tegoż, *Écrits 1*, Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 89–97. Za podstawę dla opublikowanego w *Écrits* tekstu posłużył wykład, który Lacan zaprezentował po raz pierwszy na 14. (w Marienbadzie), a następnie na 17. (w Zurychu) kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Psychoanalitycznego [wyd. pol. J. Lacana, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przet. J. W. Aleksandrowicz, „Psychotherapia” 1987, nr 4, s. 5–9].

37 Dla Klein „ja” jest strukturą naturalnie wyposażoną w pojęcie granic. Por. R.D. Hinshelwood, *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse*, Klett-Cotta, Stuttgart 1993, s. 432.

ny charakter zintegrowanego ja, pozostaje decydujący dla rejestru wyobrażeniowego.

W perspektywie lacanowskiej należałoby podkreślić jeszcze, że aspekt identyfikacji widza z obrazem, który w teorii obrazu Wollheima łączy się z „widzeniem w”, usytuowany jest na owej „fikcyjnej linii”. Spojrzenie w jedność obrazu skoncentrowanego na sobie „ja”, wspiera przede wszystkim fikcję tego indywiduum w odniesieniu do samego siebie. Jej odwrotną stroną jest ciągła niemożność – także w przypadku dorosłego indywiduum – posiadania pełnej kontroli nad własnymi działaniami lub, jak wyraził to za pomocą dobrze znanego sformułowania Sigmund Freud, niemożność bycia „panem we własnym domu”. Oczywiście w ten sposób uwaga zostaje zwrócona na nieświadomość, zgodnie z przekonaniem Freuda, że w najgłębszym zakątku naszego „ja” zlokalizowana jest niedająca się kontrolować instancja woli, która jest w stanie determinująco wpływać na nasze działania i pragnienia. U Lacana ta instancja ma charakter mechanizmu, który ślepo porusza się we wnętrzu podmiotu. Ta automatyka reprezentowana jest przez rejestr Symbolicznego, który jest konstytutywny dla człowieka jako istoty mówiącej, posługującej się w swoich wypowiedziach anonimowymi strukturami systemu znaków. Rejestr symbolicznego stoi pod znakiem logiki reprezentacji. Przedmioty życia pojawiają się w nim jako martwe znaki, jako dyskretne i powtarzalne elementy, które poddawane są przez symboliczną maszynę niekończącemu się procesowi seryjnych kombinacji. Ważną puentą przebiegającego w latach 50. rozwoju teorii Lacana jest poróżnienie Symbolicznego z Wyobrażeniowym. Oznaczało ono wykazanie, że tam, gdzie wydaje nam się, że stanowiąc o sobie, działamy jako autonomiczne byty, że widzimy całość własnego „ja”, tak naprawdę pracuje mechanizm symbolicznego³⁸.

Ponownie wracając do *Target with Plaster Casts* i *Target with Four Faces*, odnosi się wrażenie, że w latach 50. Johns zmierzał dokładnie do takiej puenty³⁹. Z jednej strony dana jest pomalowana powierzchnia obrazu, wyśrodkowany i zamknięty motyw, zachęcające do identyfikacji wrażenie figury [*Gestalteindruck*]. Z drugiej strony dane są językowe, mechaniczne struktury, podporządkowane obrazowi całości [*Ganzheit*]. Aby jeszcze raz podkreślić tę inherentną różnicę zawartą w płaszczyźnie obrazu, Johns montuje nad polem obrazowym rząd drewnianych

38 Najbardziej znany tekst z tego okresu traktuje o opowiadaniu Edgara Allana Poe *The Purloined Letter*. Por. J. Lacan, *Le séminaire sur „La Lettre volée”*, w: tegoż, *Écrits 1*, s. 19–75.

39 O relacji między Symbolicznym a Wyobrażeniowym w malarstwie Johnsa zob. S. Neuner, *Topologische Wendungen bei Jasper Johns*, w: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hrsg. W. Pichler, R. Ubl, Turia u. Kant, Wien 2009, s. 235–294.

skrzyńceczek, w którego ciało nie można tak naprawdę wejrzeć. Drewniane skrzyńceczki ukazują nam ciało w drastycznym statusie reprezentacji, jak rozumiał ją Lacan, [jako] poćwiartowane na serię dyskretnych i dających się powtarzać elementów. Wbrew psychoanalitycznej teorii sztuki Wollheima, w całości stawiającej na integrującą siłę wyobraźniowego oglądania obrazu, malarska praktyka Jaspiera Johnsa implikuje [takie] rozumienie obrazu, które obsta je przy jego powiązaniu z językiem⁴⁰.

Gray Numbers z 1957 roku należą do grupy obrazów, które na pierwszy rzut oka mogą być widziane jako abstrakcyjne monochromy, to znaczy jako ekstremalny typ modernistycznej jedności obrazu i jednocześnie jako płaszczyzny projekcji dla widzenia wyobraźniowego. Kryje się za tym jednak drugi obraz, który daje się rozpoznać jedynie, kiedy ogląda się go bliżej. Albo lepiej: za monochromem wynurza się poziom językowy, skryptyczny nie-obraz, seryjna permutacja ciągu cyfr od 0 do 9, których się właściwie nie „widzi”, lecz od lewej do prawej, linijka po linijce na płótnie czyta. Jeśli się tak uczyni, to nie ma już właściwie powrotu do wyobraźniowego sposobu oglądania. Malowidło pozostaje przy tym dwoiste: jako ciąg znaków oferuje, żeby je czytać, ale w równym stopniu podkreśla to, że pozostaje *malowidłem*, powierzchnią pokrytą z artyzmem farbą, przy czym malarstwo i pismo wzajemnie sobie przeszkadzają. Monochromatyczne szare malarstwo utrudnia lekturę, zaś lektura wchodzi w drogę skupieniu się na *dukcie pędzla* [*Pinselschrift*].

Leo Castelli, galerzysta Johnsa, po raz pierwszy zetknął się z pracą tego artysty w roku 1957, podczas zbiorowej wystawy w Jewish Museum New York. Pracą tą była *Green Target*. Jak później opowiadał, Castelli przy pierwszym spotkaniu uznał ten obraz za abstrakcyjny monochrom⁴¹. Wczesne dzieła Johnsa zmie-

40 W *Painting as an Art...* Wollheim podkreśla różnice pomiędzy postrzeganiem (pikturalnych) reprezentacji (opartych na naturalnej, ludzkiej zdolności „widzenia w”) a lekturą znaków językowych (która jest wyuczona), por. np.: s. 22, 27, 60 n., 76 n.

41 „I saw him [Jasper Johns, przyp. S.N.] for the first time in a show at the Jewish Museum. That was in March of 1957, and that was the Green Target that the Modern has now. I saw that green painting. It didn't, of course, appear as a target to me at all. It was a green painting. Well, going around and seeing the familiar painters of that time...” („Po raz pierwszy zauważyłem go [Jaspiera Johnsa, przyp. S.N.] na pokazie w Jewish Museum. To było w marcu 1957 i to była praca *Green Target*, którą ma obecnie Modern [Museum of Modern Art w Nowym Jorku, przyp. red.]. Zobaczyłem ten zielony obraz. Oczywiście na początku wcale nie ukazywał mi się jako tarcza. To było zielone malowidło. Cóż, chodząc wkoło i widząc znajomych malarzy z tamtego czasu...” P. Cummings, *Interview with Leo Castelli*, *Mai* 14, 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/castelmay69.htm> (5. 12.2010).

rzały do bycia odbieranym w taki błędny sposób i tak oto zapraszają do tego, by skierować na nie *wyobrażeniowo* naładowane spojrzenie. Jednak gdy tylko odkryty zostanie motyw skrywający się w monochromatycznym malowidle, obraz zaczyna rozwarstwiać się na figurę podwójną [*Doppelfigur*]: z jednej strony na malarską powierzchnię, którą można widzieć tylko *jako* pomalowaną materialną powierzchnię, a z drugiej strony na figurację, która jest rozpoznawana albo dosłownie odczytywana *jako* znak. To rozszczepienie dokonuje się najczęściej w momencie, gdy zaczynamy *czytać* w malowidłach Johnsa, oraz wtedy, gdy podejrzewaliśmy istnienie potencjalnej twarzy, potencjalnego ciała, subiektywnej treści wyrazu i popadając w stosunku do obrazu w relację *identyfikacji*, odkrywamy martwy znak. Takim oto sposobem malarstwo Johnsa podkopuje wyobrażeniowy wymiar widzenia obrazów i, używając pojęć Lacana, ustawia symboliczną matrycę przeciwko Wyobrażeniowemu w sztuce.

Przełożyli Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk