

MAŁGORZATA KOWALSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filozofii
e-mail: pojedyncza@gmail.com

Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego

Abstract. *The experience in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and its role in the relation of “body-reality” is foundation of my work. It is the main category for this connection. Unfortunately the philosophy of Merleau-Ponty has not yet been widely explored in Poland. It's very often misunderstood because of its complicated but it shows many aspects of human life which are still incomprehensible. In this view knowledge arises during activity (experience) and growth of human life (from birth till death). Cognition serves the subject's organization of the experiential world, not the discovery of an objective ontological reality but self-construction of it. It has become the beginning in explanation the way of thinking about reality, non-judgemental about its independence. The all surroundings is still in the mind of an individual subject who is forced to construct what he or she knows, depending on his or her experiences with the key role of the body. His view is good example to understand the problem of reception of the painting, including the visible and invisible sphere of this piece of art, considered as a specific place of meeting of artist and recipient.*

Keywords: *Merleau-Ponty, reality, body, experience, perception, knowledge, artist, painting*

Filozofia Maurice'a Merleau-Ponty'ego, jako wciąż mało znana, rodzi wiele pytań. Jego dorobek, tak bardzo indywidualny, by nie powiedzieć „pojedynczy”, mimo braku kontynuacji jest spletem wielu nurtów i postaw filozoficznych, których elementy nietrudno odnaleźć. Niektóre pozostaną tylko inspiracją zamierzeń twór-

cy, inne ulegną wchłonięciu i zmodyfikowaniu, a jeszcze inne będą przekroczone na tyle, by nie można było dopatrywać się przynależności do tego samego nurtu.

Najważniejszą kategorią dla Merleau-Ponty'ego jest jednak doświadczenie, a samo pojęcie „relacji” będzie właśnie doświadczeniem rzeczywistości, dla której najważniejszymi elementami pozostanie ciało, jego rola i bycie w świecie, pierwszeństwo percepcji oraz pojedynczość¹. Takie ujęcie zdecyduje jednocześnie o tym, by świat – jego konstytucję – traktować jednostkowo, bez możliwości jakiegokolwiek absolutyzacji konstrukcji, pozbawiając go również wartościowania względem implikowanej różnorodności.

Przyjęcie takiej perspektywy rodzi nie tylko problemy dla ludzkiej, codziennej komunikacji, ale także naznacza inne jej wymiary, chociażby zapośredniczone językiem sztuki, np. zakłete w obrazie malarskim. Zdaje się, że podarowana przez francuskiego filozofa wolność kształtowania materii świata osiąga apogeum właśnie w wolności tworzenia samego artysty, jako swoistego medium. Odrzucając wszelkie stałe zasady i prawa, wyprzedza swych odbiorców względem w przedteoretyczną materię świata, w postaci ukrytych lub niewidzialnych dla zwykłego oka informacji, jednocześnie stawiając się w ryzykownej pozycji straceńca lub zwycięzcy.

Celem pracy jest ukazanie trudnej relacji między artystą a jego odbiorcą, jako spotkania dwóch podmiotów, ale także dwóch autonomicznych względem siebie światów. Pokazuję drogę, jaką muszą przebyć jej uczestnicy, nie znając nigdy zakończenia podjętego wyzwania.

1. Ku rzeczywistości – ucieleśniona percepcja

Spojrzenie Merleau-Ponty'ego przywraca należne miejsce ciała, czyniąc z niego swoisty peryskop poznania, którego istota jest dalece większa niż granica przestrzeni czysto fizykalnego świata. Już na początku swych rozważań filozof zwraca uwagę:

[...] świadomość odkrywa znaczenie ciała zwłaszcza w chorobie. Jeśli niedowład oczu jest wystarczający, żeby przeszkodzić widzeniu, musimy „percypować” za pośrednictwem ciała. Jeśli niedowład ten staje się tak znaczący, by modyfikować świat postrzegany jako fenomen, ciało staje się ekranem pomiędzy nami a rzeczami².

Widać więc, że ciało jest niezbędnym miejscem spotkania podmiotu i świata – łącznikiem, choć równocześnie wskazuje na dwojakość rzeczywistości. Swoim istnieniem wyróżnia pozycję świata realnego, które jest poza moim ciałem, ale również pozycję świata istniejącego tylko dla mnie – wewnątrz mnie. Różnica pomiędzy

¹ Filozof często używa sformułowań: „mój”, „moje”, „mojego” itp.

² M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behaviour*, tłum. A. L. Fisher, Beacon Press, Boston 1963, s. 189.

jednym a drugim jest taka, że ciało pierwsze stanowi wymiar materialny, umożliwiając pobranie zewnętrznej reprezentacji świata realnego do sfery wewnętrznej, kontemplacyjnej. Jednakże nie istnieje ja wewnętrzne, pojęte klasycznie – to, co się za nim kryje, to egzystencja, tak jak nie istnieje świat zewnętrzny, lecz otoczenie. Jednym słowem ciało odgrywa rolę wrót, umożliwiających przejście i wzajemne przenikanie tych pozornie odseparowanych światów³.

Merleau-Ponty nie pomija też różnego rodzaju anomalii cielesnych, ukazując wielorakość myślenia o własnym ciele. Chodzi tu np. o zespół urojonej kończyny, kiedy chory po amputacji wciąż odczuwa jej obecność (mimo podania środków odurzających). Ciekawe, że francuski filozof szuka wyjaśnień, na które nie jest w stanie odpowiedzieć ani fizjologia, ani psychologia⁴. Jednakże osadzając zdarczenie kalectwa w perspektywie bycia w świecie, zaczyna dostrzegać możliwość jej logicznego wytłumaczenia. To, co powoduje, że chory odrzuca kalectwo, to jego zaangażowanie w fizyczny, międzyludzki świat, z którym jest tak bardzo zżyty. Jego naturalne przyzwyczajenie i przystosowanie powoduje wyparcie myśli o kalectwie jako nienaturalnym sposobie bycia, uniemożliwiającym mu swobodny sposób doświadczenia tego, czego doświadczał zawsze. Nagły wypadek jest czymś sztucznym, w swojej istocie niezamierzonym, co pozbawia podmiot jego zwykłego codziennego władania⁵. Moje ciało jest moim ja w sensie, w jakim za jego „pośrednictwem” doświadczam świata, jednocześnie doświadczać samego siebie. Każdy ubytek mej cielesności to bezpowrotnie zerwany kontakt ze światem.

Uzmysłowienie sobie integralności ciała i świata stawia podmiot w jednoznacznej pozycji, która jest mu dana (wręcz deterministycznie narzucona) w dniu jego narodzin. To wyposażenie staje się czymś niezbędnym i jedynie jego kompletność pozwala na organizację zewnętrznej przestrzeni. Świat wydaje się być zbiorem możliwości, w którym poręczność przedmiotów jest zagwarantowana cielesną mobilnością ich użyteczności. Wszelkie kalectwo odbiera ten przywilej, zasłania każdą możliwość i każdą potencję, pozostawiając tylko niebyt i pustkę. Moja ręka, moja noga i moje oko służą czemuś. Są przedłużeniem mojego wewnętrznego ja, łączącego mnie ze światem. Ja jestem w centrum tego świata dzięki istnieniu mego ciała. Połączony z nim w chwili narodzin nie mogę zaakceptować niepełnego zespolenia, wyrzucając myśl o kalectwie ze swojej świadomości. To, że moje ciało uległo uszkodzeniu, które odbiera mi faktyczność mojego doświadczenia świata, nie niweluje wciąż myśli o tej jeszcze niedawno realizowanej możliwości, powodując tym samym urojenie. Moja życiowa historia stanowi zatem historię moich nawyków – jest osadzona w czasie, który jest nierozzerwalnie związany z cielesnością. Egzystencja ludzka płynie nieprzerwanie, łącząc sferę fizyczną i psychiczną,

³ Ibidem, s. 190.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 98.

⁵ Ibidem, s. 100.

„upostaciowując” ją cielesnie. Ciało nie znajduje się w czasie i przestrzeni, lecz ją zamieszkuje, nie jest linearnym następstwem występujących po sobie momentów, lecz siatką intencji, pokrywającą w sposób całościowy zaangażowanie w świat⁶. Dusza łączy się z ciałem. Sublimacja biologicznego istnienia zmienia się w egzystencję osobową, świat przyrody przechodzi w świat kultury, wszystko to odbywa się za sprawą czasowej struktury naszego doświadczenia. Zdarzenia przeszłe odbijają się w teraźniejszości, a ta z kolei zahacza o bliską przyszłość⁷. Ten sposób myślenia Merleau-Ponty’ego w głębszym stopniu umacnia odczuwanie nieobecnej kończyny i stopienie duszy z fizycznym ciałem.

Analiza cielesności i jej kontaktu ze światem nie zapewnia jednak pełnej wiedzy o otaczającym nas świecie. Merleau-Ponty niedoskonałość tę dostrzega w niebezpieczeństwie traktowania ciała jako mechanizmu, o co oskarża psychologię. Psychologiczne ujęcie przedstawia człowieka w oderwaniu od świata ludzkiego. Sama świadomość i myślenie nie wystarczą, by zdobyć wiedzę o człowieku. To, z czego ona wypływa, to kontakt międzyludzki. Nie jesteśmy wszystkowiedzącą, myślącą maszyną, która w zaciszu własnego umysłu formułuje wnioski. Jedność duszy i ciała nie została osiągnięta w jakimś innym świecie, lecz tu i teraz. Stawowi niekończącą się historię, podlegającą ciągłej transformacji⁸. Jak twierdzi Merleau-Ponty:

Być świadomością, a raczej być doświadczeniem, to komunikować się wewnętrznie ze światem, z ciałem i z innymi, to być z nimi, a nie obok nich. [...] Psycholog musi w końcu odkryć, że jest doświadczeniem, to znaczy obecnością pozbawioną dystansu wobec przeszłości [...]⁹.

Takie rozumowanie pokazuje, w jaki sposób Merleau-Ponty zmierza do istoty swej filozofii, widząc w doświadczeniu pierwotny, przedteoretyczny kontakt ze światem.

Jednocześnie i zarazem paradoksalnie moja przestrzenność, będąca specyficznym schematem ciała składającym się ze zbioru moich organów, nie jest tylko wypełnieniem trójwymiarowej osi współrzędnych. Kontur cielesny, mimo że wychodzi naprzeciw temu, co zewnętrzne, zarysowuje granicę, której nie jest w stanie przekroczyć żaden inny przestrzenny przedmiot. Jestem monolitem, w którym każdy z moich członów znaczy, a zarazem wyznacza pozycję względem siebie. Przestrzenność ciała musi wychodzić od każdej jego części i kończyć się na całości, tak jak całość na każdej z pojedynczych części. Nie ma początku ani końca, cała struktura zawiera się w sobie samej, przechodząc od wewnątrz do zewnątrz i na odwrót. Nie jest również „tylko” postacią (definiując za gestaltystami),

⁶ J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 35.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, s. 103.

⁸ *Ibidem*, s. 115.

⁹ *Ibidem*.

czyli całością wyprzedzającą poszczególne elementy, ale „aż” postacią, nowym typem egzystencji, globalnym uświadomieniem sobie mojej pozycji w świecie międzyzmysłowym¹⁰.

Ciało to również układ dynamiczny. Jego przestrzeń nie jest przestrzenią położenia, jak w przypadku przedmiotów, tylko przestrzenią sytuacyjną. Oznacza to, że każda konfiguracja mojego ciała jest zawarta w określonej sytuacji, w którą angażuje się (doświadcza) moje ciało, a każda sytuacja wyznacza pewną dynamikę. Merleau-Ponty porównuje ciało do ciemnej sali, co oznacza, że ciało jest tłem każdego możliwego „pojawu”. Jego kontrast daje możliwość dostrzeżenia zjawiska, jednocześnie czyniąc siebie (tj. ciało) warunkiem koniecznym jego zaistnienia. Moje nakierowanie ku doświadczeniom (trudno mówić o sytuacji poza doświadczalną, w jakiej mogłoby uczestniczyć moje ciało) i stawanie się „formą” dla innych „form” istniejących dla mnie niezmiennie dowodzi mojego istnienia w świecie i to w sposób zaangażowany. Przestrzenność ciała realizuje się właśnie w działaniu, więc tylko pełna analiza ruchu pozwala zrozumieć, w jaki sposób organizuje ono przestrzeń, w której żyje (ale również w jaki sposób zamieszkuje czas)¹¹. Ciało staje się elementem systemu podmiotu i świata. Kierując się wyznaczonym zadaniem, zależnym od sytuacji, która wymaga spełnienia określonych warunków, podejmuje działania zmierzające do realizacji celów. Podmiot jest otwarty na rzeczywiste sytuacje, które wymagają od niego konkretnych kroków, i to zarówno na sytuacje, które sam wybiera, jak i te, które są mu proponowane. Sam rozporządza własnym ciałem i korzysta z niego w zamierzony sposób. To sprawia, że może też się odwracać od sytuacji, które w jego ocenie nie są pożądane, kierując się własnymi preferencjami. Moje ciało rozbija ruch konkretny na ruch abstrakcyjny. Ruch konkretny ujawnia się w moim rzeczywistym działaniu, a ruch abstrakcyjny pozostaje tylko intencją, której realizacja może nastąpić lub nie.

Gdy artysta ma wizję i chce ją wyrazić, przystępuje do aktu tworzenia lub go odrzuca. Podejmując jednak próbę wyrażenia swojej koncepcji, np. poprzez performance, wysyła znak o swym podmiotowo-przedmiotowym traktowaniu ciała, umieszczając go w świecie – tym samym, co świat odbiorcy¹². Powoduje to kilkuwarstwowe nakładanie się przestrzenności, z jednej strony jego, jako artysty umieszczonego w pewnym układzie współrzędnych, odległości, która go dzieli od odbiorcy, z drugiej – przestrzenności samego odbiorcy, który wciągnięty w komunikację pozostanie lub zniechęcony odejdzie.

¹⁰ Ibidem, ss. 117–119.

¹¹ Merleau-Ponty uważa, że ruch współtworzy jednocześnie przestrzeń i czas.

¹² Użyłam przykładu ze świata sztuki, natomiast Merleau-Ponty podaje jako przykład gest uczyniony w kierunku przyjaciela, aby skłonić go do podejścia. Niemniej akt przekazu, naznaczony ruchem ciała w przestrzeni, można uznać za analogiczny. Choć Merleau-Ponty zajmował się zagadnieniami sztuki, to umierając w 1961 r., nie miał okazji zetknąć się z performance’em powstałym w latach 70. XX wieku.

Wypełnienie świata ruchem konkretnym – dośrodkowym – pociąga za sobą akt ruchu abstrakcyjnego – odśrodkowego, który odsłania sferę refleksji i subiektywności. Gdy pierwszy pojawia się realnie, drugi wciąż drzemie tylko w potencji. Świat nie jest światem zastygłym, jak pisze Merleau-Ponty, nie jest dany jako gotowy. Każdy projekt angażujący nasze istnienie wskazuje na jego wielobiegunowość. Wypełnienie świata milionową ilością znaków „skazuje” nas na nieskończona wędrówkę pomiędzy nimi. Wykorzystanie cielesności, ukierunkowanej w określony sposób, nie byłoby możliwe, gdyby nie ruch abstrakcyjny, będący oazą naszej twórczości, która nadaje indywidualny charakter każdemu z osobna, tworząc życiowe ścieżki.

Ciało powoduje, że świadomość projektuje się w świecie fizycznym, tak jak przyzwyczajenia projektują ją w świecie kultury. Odnoszenie się do znaczeń danych nam w przeszłości pozwala wyodrębnić ogólność będącą ogólnością naszych przyzwyczajzeń czy funkcji cielesnych. Motoryka mego ciała jest naturalną konsekwencją intencjonalnej świadomości, która zawsze jest świadomością czegoś. Jej pierwotność nie objawia się poprzez „ja myślę”, lecz „ja mogę”. Świadomość jest zatem wiązką intencji, a pozbawiona jej staje się zwykłym przedmiotem. Ukierunkowana na jakiś cel wyznacza swą pozycję specjalnego odnoszenia się do przedmiotów. Każdy cielesny ruch mogący być jej konsekwencją zachodzi w pewnym środowisku, w przestrzeni, która nigdy nie jest pusta, lecz wypełniona wielością różnego rodzaju relacji. Świadomość jest ucieleśnionym bytem wśród rzeczy.

Konstytucja ruchu zachodzi wtedy, gdy moje ciało wciela go w świat. Poruszać się to nakierowywać moje ciało na pewien przedmiot, pozwalać mu zmierzać w pożądanym kierunku. Nie oznacza to jednak poddaństwa ciała względem świadomości, ponieważ aby ruch został wykonany w kierunku przedmiotu, musi najpierw zaistnieć dla mojego ciała. Wyjście podmiotu do przedmiotu zawsze jest poprzedzone wejściem przedmiotu do podmiotu. Każdy moment ruchu jest łańcuchem następujących po sobie pozycji, a inicjacja ruchu – ich niezbędnikiem.

Otoczające nas przedmioty i zajmowane przez nie miejsca nie są obiektywnie ujmowane wraz z obiektywnym położeniem naszego ciała. Wskazują one na nasze zmieniające się względem nich intencje. Przedmioty istniejące dla nas nigdy nie wyznaczają ostatecznych sensów, lecz sugerują zmienny zasięg ich zastosowań.

W bycie wpisana jest zmienność egzystencji poprzez zmianę przedmiotów i ich zastosowań. Ciało konstytuuje całą przestrzeń znajdującą się poza nim. To ono „wyrzuca” wszelkie znaczenia na zewnątrz i nadaje sensy. Ciało sprawia, że bierzemy świat w swoje posiadanie, lecz czasami jesteśmy zmuszeni ograniczyć się do działań koniecznych, wyznaczonych przez naturę. Niemniej mając do dyspozycji te pierwotne gesty, jesteśmy zdolni iść dalej, przechodząc od sensów danych do sensów przenośnych, ukrytych w zaciszu oczywistości. Dochodząc do momentu ograniczenia własnymi możliwościami, korzystamy z narzędzi, tworząc świat kultury¹³.

¹³ Ibidem, ss. 120–166.

„Być ciałem to być związanym z pewnym światem” – jak pisze Merleau-Ponty¹⁴. Związek ten, zawarty przez konkretną przestrzenność jakiegoś ciała, jest jedyny i niezmienny. Co znaczy, że przestrzeń mojego ciała dana jest mi tylko raz, w chwili moich narodzin, i to ona decyduje o mojej tożsamości¹⁵. Ta niezmiennność, jako wypełnienie przestrzeni świata, jest zarazem zmiennością formy swej egzystencji. Zmienna intencjonalność i użyteczność przedmiotowa wpływa na rozwój mojego cielesnego bycia. Merleau-Ponty porównuje ciało do dzieła sztuki. Według niego cały przekaz dzieła zawarty jest albo w rozwinięciu dźwięków lub w przypadku dzieła malarskiego – barw. Te wszystkie środki wyrazu nie dają się zamknąć w rozumieniu ich wymiaru przestrzennego. Są przedmiotem i ekspresją w jednym, błędem jest więc je rozdzielać. Emanują znaczeniem, a skrywany sens odnajdujemy tylko w bezpośrednim kontakcie, co świadczy o dwuwymiarowej konstrukcji świata – sfery widzialnego i niewidzialnego, czego doskonałym przykładem jest obraz malarski jako miejsce spotkania ucieleśnionego twórcy i ucieleśnionego odbiorcy.

2. Ucieleśniony twórca

Mimo stanowiska relatywizującego obraz świata Merleau-Ponty nie neguje całkiem jego obecności. Jednak ów świat nie jest czystą zewnętrznnością, przedstawieniem czy przedmiotem, jawnie rozpościerającym się przed moim postrzeżeniem, lecz splata się ze mną w celu eksploracji jego głębi. Ucieleśniona percepcja, której hołduje filozof, ma o wiele większe znaczenie niż owo sformułowanie klasycznie ujmowane. To, co widzialne, to nie tylko pozytywnie dana obiektywność, ale również to, co stanowi o jej totalności, czyli to, co znajduje się pomiędzy, za lub przed aspektami tej widzialnej strefy, do której dostęp ma tylko doświadczenie¹⁶. Jeśli w takim znaczeniu by rozpatrywać widzialność, to należy zaznaczyć, że niewidzialność nie będzie po prostu tym, co nie istnieje dla widzenia. Niewidzialne to raczej zmysłowa nieobecność czegoś niż nicość ujmowana dosłownie. Niewidzialność jest granicą lub punktem zero dla widzialności, otwarciem na widzialny wymiar świata. Widzialne nigdy nie dopuszcza do najczystszej pozytywności w takim stopniu, w jakim czyni to niewidzialne¹⁷.

Niewidzialność zawiera w sobie tę tajemnicę, której moja obecność nigdy nie naznaczy, a zatem uobecnia mi to, w czym nigdy obecny nie będę¹⁸. Dla pewności

¹⁴ Ibidem, s. 169.

¹⁵ Pomijam tu kwestię transseksualizmu, która nie zmienia w istocie tego ukonstytuowania, choć może go w jakimś stopniu naruszyć.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, tłum. A. Lingis, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Northwestern University Press, Evanston 1968, s. 136.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, tłum. R. C. McCleary, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 21.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 92. Merleau-Ponty powyższe rozważania snuje

świat, o którym mowa, jest światem, którego poznanie w pierwszej kolejności warunkują moje zmysły, w szczególności zmysł wzroku, którego zakres nie jest nieskończony, gdyż ma swoje granice. To, co jest nam dane, to tylko tło, kryjące rzecz samą w sobie. Pokazuje to, jak rzeczy „czyste” ujawniają się tylko poprzez pewien horyzont, dystans, który nie jest moją istotą, lecz należy do bycia, który pomiędzy mną a samym byciem rozpościera pewną powłokę należącą do jego istoty, a co najważniejsze, który stanowi barierę, uniemożliwiającą uchwycenie rzeczy samej w sobie. Dodatkowo to, co jawiło mi się wcześniej jako byt, staje się teraz splotem różnych perspektyw i działań ludzkich, nieustannie nakładających się na siebie. Okazuje się, że każde życie ma własną atmosferę, niczym planeta, jest okryte mgłami, na które składa się historia, świat zmysłowy, ciało biologiczne oraz egzystencja, przeszłość i przyszłość¹⁹.

Rzeczy widzialne wokół nas tak naprawdę spoczywają w sobie samych, niemniej totalność ich istnienia zostaje wypełniona również przez nasze ich oglądy. Gdy jednak wyrażam jakikolwiek sąd o danej rzeczy, czynię go jednocześnie niemożliwym. Moje naturalne zdystansowanie, które oddziela mnie od czystego bytu, sprawia, że każde przybliżenie do niego ztraca mnie samego. O ile istnieję ja, o tyle nie istnieje dana rzecz. Wszystko, co o niej wiem, stanowi tylko negatyw jej samej, gdyż wszystko, czego doświadczam, jest pomniejszeniem bytu w czystej postaci²⁰. Moje spojrzenie oplata rzeczy widzialne, nawiązując z nimi intymną łączność. Jakaś „niewidzialna” siła sprawia, że to, co widzę, nie jest nieokreślonym układem elementów, lecz zawiera pewną linearność, jakąś wewnętrzną, wpisaną w ten akt harmonię. Mam wrażenie, jakbym wiedział o czymś, co jeszcze nie zostało mi dane²¹. Wydaje się, że to, co widzę, to rzeczy, które dają się postrzegać, a to, co niewidoczne – to same znaczenia, których materialnie nie widzę, ale czuję ich ukrytą obecność pod powierzchnią widzialnego porządku. Niewidzialność jest elementem widzialnego, czymś, co wpisuje się w jego bycie, co go z konieczności konstytuuje. To, że nie mogę jej tam zobaczyć i że każda próba wydaje się pustym gestem, nie zmienia tego, że leży ona na linii tego, co widzialne, wpisuje się w każdy z momentów jego bycia, jest jakby w hiperprzestrzeni, będąc na sposób niebycia²².

Niewidzialne to również to, co widzialne dla innego, a co nigdy nie będzie w moim posiadaniu. Nigdy nie wejdę w ciało drugiego tak, aby móc ujrzeć rzeczy z jego psychofizycznej perspektywy. To, co staje się dla innego widzialnym, tym mniej widzialne jest dla mnie. Nie chodzi jednak o możliwość ujrzenia przez innego

w kontekście obecności Innego i zagarniania przez niego pewnej przestrzeni świata, która nie będąc do mojej dyspozycji, wciąż dotyczy świata wspólnego – a więc enumerycznie jednego. Kontekst ten jest analogiczny do specjalnego statusu artysty, o którym mowa jest w innym dziele filozofa, ściśle związanym ze sztuką (*Oko i umysł*).

¹⁹ Ibidem, ss. 92–93.

²⁰ Ibidem, s.128.

²¹ Ibidem, ss. 137–138.

²² Ibidem, ss. 216–217.

człowieka tego, co dla mnie jest nieosiągalne np. ze względu na to, że ja patrzę na przedmiot z pozycji siedzącej, a inny człowiek spogląda z pozycji stojącej, lecz z faktu pojedynczości (subiektywności) dystansu między mną a przedmiotem, jego a przedmiotem, który jest wzajemnie nieprzekraczalny.

Równocześnie nie każda niewidzialność dana mi w jakimś momencie musi stanowić dla mnie niewidzialność absolutną – rozciągniętą w czasie na wszystkie jej momenty. Niewidzialność przeszła może równać się widzialności terażniejszej lub przyszłej, tak jak widzialność przeszła – przyszłej lub terażniejszej niewidzialności.

Niewidzialne jest zawsze tu, gdzie pojawia się widzialny przedmiot, uobecnia się tylko tam, gdzie istnieje tło i skrytość, w całkowitym utajeniu, bo widzialność rzeczy jest zawsze skupiona wokół niewidzialnego rdzenia – jak pisze Merleau-Ponty²³.

Niewidzialność jest ustanowionym rdzeniem sensu, poszukiwanym w widzialnym, a więc postrzeganym świecie, który jako niepodzielna jednia nie wyklucza swej wielowymiarowości, sytuując niewidzialne w centrum uniwersalności, lecz jakby w innym wymiarze²⁴.

Każda istotność widzialna, w całej swej indywidualności, funkcjonuje także jak wymiar, ponieważ okazuje się wynikiem rozszczepienia Bytu. A to w ostateczności znaczy, iż swoistością widzialnego jest posiadanie niewidzialnej strony, gdzie niewidzialne w sensie ścisłym jest jego podszewką, uobecnionej jako pewna nieobecność²⁵.

Kiedy spoglądam na daną rzecz, wtedy to, co mi się uobecnia i uoacza, to nie tylko sam przedmiot, którego wygląd mogę dokładnie opisać, ale coś więcej – jakaś refleksja, przeżycie, dodatkowe spostrzeżenie, którego nie mogę jednoznacznie umiejscowić, a które jest wyraźnie odczuwalne. Czy spoglądając na słoneczniki Van Gogha, widzę tylko kwiaty na stole (jakich mnóstwo na innych stołach), czy jednak dostrzegam coś więcej, co nie pozwala na obojętność względem obrazu?

W rozpoznaniu transcendencji widzialnego ważna jest jej istota „bycia w ciągłym dystansie”, „bycia w ciągłym naprzód”²⁶. Widzenie jest podstawą wszelkiego doświadczenia, jednakże zobaczyć głębiej (dalej), niż widzą inni, to dotrzeć do skrytości świata samego w sobie²⁷.

Według Merleau-Ponty’ego tylko sztuka, a zwłaszcza malarstwo, jest w stanie dostąpić tej surowości bytu. Artysta-malarz staje się kimś w rodzaju wszechwładcy, który dzięki wrodzonej umiejętności, za pomocą techniki umożliwionej przez oczy i ręce, jest w stanie wydobyć ze świata to, co dla innych stanowi niezbadaną tajemnicę. On wnosi swoje ciało do tej zamaskowanej rzeczywistości, wydobywa-

²³ Ibidem, ss. 228–229.

²⁴ Ibidem, s. 235.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 62.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *The Visible...*, s. 217.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, s. 20.

jąc z niej wszelką wewnętrzną i przemieniając to, co odkryte, w malarską wizję, przeniesioną na widzialny obraz²⁸. Przemienia świat w paletę barw, której układ i struktura oraz siła napięcia wyjawiają sekret drzemiący w ukryciu. Paradoksalnie słowo „obraz”, kojarzące się raczej z platońskim odbiciem, kalkowaniem i kopią oryginału, nie jest już dłużej nośnikiem pierwotnego znaczenia, ale tym, co istnieje samo w sobie, ze swoją autonomiczną istotą. Jest wnętrzem, które się uzewnętrznia, jak również zewnętrżnością, która prowadzi do wnętrza. Stanowi wytrych zamaskowanych widzialności, kieruje niczym korytarz do wnętrza ciemnego lochu, skrywającego jednak świetlistą nagrodę. Czymże innym nazwać ów czysty byt, który ukryty pod maską swej widzialności daje spełnienie właśnie w odkrytym niewidzialnym? Tylko obraz jako nośnik wieloznaczności wskazuje na inną, powiedzmy *quasi*-obecność, której istnienie zawiera się w widzialności i którą poznaje się poprzez widzialność. Zdolność dotarcia do tej niewidocznej warstwy nie zawdzięczamy jakiemuś dodatkowemu zmysłowi. Jest tak naprawdę tym, czego posiadaczem jest każdy z nas, czyli widzącego oka, słuchającego ucha itd. Jest to też pewien dar, zawarty w owych zmysłach, który uzdolnionemu uchu pozwala ładnie śpiewać czy grać na instrumencie, innemu biele posługiwać się wieloma językami. Oko malarza widzi to, co jest w posiadaniu widzialnego świata, ale także to, czego mu brakuje w jego widzialnym wymiarze, jest dopełnieniem wszelkiej niezupełności, odpowiedzią na braki. Kolor, kształty, kompozycja czynią z obrazu swoisty kalambur, którego istota wypełnia wszystkie luki zabrane widzialnemu światu. Nie da się wszelako zrobić z niego dzieła totalnie skończonego. Cały ogrom sensów i znaczeń, będący w jego posiadaniu, jest miejscem ciągłej transcendencji, tak jak transcendowaniu podlega ucieleśniony umysł.

Świat malarza to świat w pełni widzialny, ale zarazem szalony w swym unaczynieniu. Jeśli jego elementarność jest zarazem totalnością okalającą wszystkie aspekty bytu, wydaje się niemożliwe, by „myśleć” o nim w sposób „normalny”, a każdy element, nawet ten niewidzialny, musi się w jakiś sposób zawierać w widzeniu, co więcej, w gestii malarza pozostaje uczynić widzialnym to, co niewidzialne dla zwykłego oka. Nadać taką formę przejrzystości, by poprowadzić w niewidzialne widzialną ścieżką płótna i palety barw. Ta widzialność nienasycona znacznie wykracza poza widzialne granice, otwierając wszechstronnie płaszczyznę bytu. Zadaniem malarza jest przedstawienie tego, co jawi się przed nim jako widoczne, by stało się tak samo wyraziste i klarowne dla widza spoglądającego na dwuwymiarową powierzchnię obrazu. Ta góra, o której pisze francuski filozof, która w oddali ukazuje się malarzowi i którą spowija swym wzrokiem, stanowi dla niego wyzwanie polegające na odnalezieniu takich widzialnych środków, które pozwolą jej być górą również dla nas, jednak w zamkniętej przestrzeni, na kartce papieru. Trzeba zdać sobie sprawę, że wszystkie elementy składające się na to,

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, ss. 19–20.

że góra staje się dla nas widzialna, czyli kolor, kształt, światło, perspektywa, nie występują realnie, one nam tylko ten byt góry urealniają w naszym postrzeganiu²⁹.

Malarz jest busolą, która nie pozwala na to, by stracić właściwy kurs patrzenia i widzieć rzeczy urojone lub pośrednie. Wszystko, co postrzegamy, jest „żywym” światem, a rolą artysty jest uzmysłwić nam wiarę we własne widzenie. Postrzeganie jest i musi być dosłowne, ma nas utwierdzać w przekonaniu, że jeśli widzę, że dotykam Słońce, to je rzeczywiście dotykam, jeśli myślę, że jestem tu, choć w rzeczywistości jestem tam, to tak właśnie jest. Byty, które pozornie, zewnętrznie są obok siebie, są tak naprawdę bezwzględnie razem³⁰. Linearność myślenia, wynikająca z wprowadzenia alfabetu, do której skutecznie przekonywał Marshall McLuhan w *Galaktyce Gutenberga*, deformowała ten całościowy odbiór rzeczywistości³¹. Rolą malarza jest więc przywrócić holistyczny sposób patrzenia na świat. Poprzez poruszenie, które zapala jego ciało obcujące z narzucającym się dla jego widzenia, bardzo głęboko osadzonym „wewnętrznym”, zostaje pobudzony na tyle, by chylić czoło w akcie odpowiedzi przenoszonej w transie malowania. Całe jego ciało wchodzi w byt, nie będąc jednak rzeczą pośród innych rzeczy, lecz raczej wyłomem, przez który byt zakrzywia swoją strukturę, czyniąc widocznym niewidoczne³². Malarstwo sprawia, iż rzeczy, które mogłyby na zawsze pozostać niewidoczne w oderwaniu od życia świadomości, zostają powołane do istnienia za pomocą wariacji kształtów, czyniąc z nich widzialne przedmioty, a malarzem może być tylko ten, kto funduje ludziom spektakl, którego nie widzą, jednak w nim uczestniczą³³. Milczący świat kolorów i linii prowokuje nasze ukryte intuicje do rozwiązywania zagadek przedstawiających się przed naszymi oczami, aż do momentu, gdy w widzu zatli się iskierka uczucia i widz dzieło pokocha³⁴. Spotkanie malarza ze światem, jego wewnętrzna percepcja stanowią początek tej magicznej ekspresji, której zwieńczeniem jest dzieło. Widz niczym Alicja, bohaterka powieści Lewisa Carrolla, przechodzi za pośrednictwem obrazu malarskiego na drugą stronę lustra, gdzie rzeczy same zaczynają jawić się jej zupełnie inaczej³⁵. Pierwsze spojrzenie nie zdradza jeszcze swej różnicy względem „opuszczanego” świata, lecz każde kolejne przekonuje do jego inności, zawartej jednak „w tym samym”.

²⁹ Ibidem, ss. 25, 27–28.

³⁰ Ibidem, s. 61.

³¹ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto 1965, ss. 18–23. McLuhan obwinia wprowadzenie alfabetu za transformację człowieka żyjącego w społeczeństwie akustycznym (świecie magicznym), w którym wszystkie zmysły były zrównoważone, w człowieka żyjącego w społeczeństwie wizualnym, posiłkującym się pryncypialnie zmysłem wzroku i narzucającym linearny odbiór świata.

³² M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, s. 63.

³³ M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, w: idem, *Oko i umysł...*, ss. 85–86.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, w: idem, *Oko i umysł...*, s. 119.

³⁵ L. Carroll, *Through the looking-glass and what Alice found there*, Gramercy Books, New York 1982, s. 90.

Umiejętność dotarcia do tego, co głęboko ukryte i niewidoczne w świecie „zwykłego” oka, świecie – jak się okazuje – pozoru, jest darem, który artysta otrzymuje raz i na zawsze. Jego celem staje się umiejętne wyeksponowanie każdego echa, głosu, spostrzeżenia, które zostaje mu dostarczone w sposób utajony, w jego codziennym obcowaniu ze światem. Jest aktem spontanicznym i niezamierzonym, wypływa niczym źródło, spełniając jednocześnie funkcję tlenu potrzebnego do życia. Życie malarstwem to oddychać światem w sposób malarski.

Twórca nie ma żadnych reguł, które mogłyby hamować i ograniczać różne wariacje zastanej rzeczywistości. Tylko takie nastawienie pozwala mu na swobodne modyfikacje ustalonych formuł³⁶. Świat, który proponuje nam artysta, jest wciąż tym samym światem, jednak parafrazując Davida Lewisa – różniącym się nie pod względem rodzaju, lecz tego, co się w nim dzieje. Krzesła i stoły, które oto tu widzimy, nie muszą być rozmieszczone tak jak nam się teraz przedstawiają, lecz zupełnie inaczej. To, co widzimy, ma zawsze odniesienie do pewnej aktualności, czyniącej dla nas ten oto świat, ale niewykluczającej innej konfiguracji, pozornie niewidocznej, jednak uchwytnej dla artysty³⁷. Stałym zamiarem twórcy jest oznaczanie, wypowiedzianie tego, do czego może się zbliżyć w większym lub mniejszym stopniu i do czego tym samym zbliża w większym lub mniejszym stopniu swoich odbiorców. Należy jednak pamiętać, że malarz to nie nadczłowiek i wszystko, co kryje się w jego twórczości, jest rezultatem jego przeżyć, sposobem postrzegania świata, jego cielesną egzystencją, równie pojedynczą jak egzystencja każdego z żyjących³⁸.

Zamierzeniem każdego malarza jest stworzyć obraz, który jest widzialny, zaś warunki, jakie towarzyszą takiemu tworzeniu, pozostają indywidualną predyspozycją artysty. Ważne jest jednak, by mogły stać się widoczne dla odbiorcy. Malarz tworzy własny język, w przeciwieństwie do twórcy – pisarza, który operuje jedyną możliwą techniką – słowem pisanym.

Idealnym przykładem na to jest obraz abstrakcyjny, stanowiący apogeum czystej formy w malarstwie. Udowadnia on, że można zbudować system ekwiwalentny, nieprzedstawiający rzeczy. Jednocześnie uzmysławia, że cała widzialność może zawierać się również w obrazie, który nie przedstawia konkretnych przedmiotów. Wszystkie analogie, przejścia, syntezy są możliwe również w obrazach abstrakcyjnych. Nie ulega wątpliwości, że świat widzialny w prawdzie znika, ale pozostaje jeszcze interpretacja, która czyni to zjawisko równie widzialnym³⁹.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie, ekspresja, sztuka*, w: idem, *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1976, ss. 196–197, 209.

³⁷ D. Lewis, *Possible Worlds*, w: idem, *Counterfactuals*, Basil Blackwell, Oxford (1973) 1986, ss. 84–91.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie...*, s. 199.

³⁹ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historie i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2008, s. 289.

Przechodzenie zatem za pośrednictwem ciała ze świata widzialnego w świat niewidzialny i jego powrót ustanawiają pewnego rodzaju drogę, której pośredniczy artysta z myślą o odbiorcy. Malowanie jest ciągłym tasowaniem widzialności poprzez docieranie do granicy tego, co widzialne, i przekraczaniem jej w kierunku tego, co niewidoczne. Sam obraz staje się momentem przejścia i miejscem, w którym postrzeganie przekracza samo siebie, uzupełniając to, co wymaga percepcyjnego dopełnienia. Wszystko, co zawarte w owym przemieszczeniu – nowy układ linii – kolorów odsyła nas od tego, co bliskie, otwierając nowy wymiar postrzegania rzeczywistości⁴⁰. Dokonuje się swoiste *epoche*, które każe wziąć w nawias świat będący poza obrazem. Każdy gest artysty, każdy element obrazu, który jest jego zwieńczeniem, otwiera przed odbiorcą niezbadane rewiry jego percepcyjnych możliwości.

Dzieło musi być i jest dynamicznie związane ze światem, musi tak się z nim stapiać, by czuć w nim było nawet zapach krajobrazu – jak mówił Paul Cézanne – i w ten sposób ukazywać rzeczy w ich pełności⁴¹. Ekspresja artysty przesuwając i rozwija dalej to, co dostarcza mu percepcja, toteż cały akt tworzenia nie zachodzi gdzieś z dala od rzeczy, w jakimś wydzielonym do tego miejscu, lecz zawiera się właśnie „tutaj”⁴². To właśnie dlatego związek artysty z jego „namacalnym” ciałem staje się nieodzowny w procesie fundamentalizacji estetyki widzialnego. Nie da się stworzyć dzieła, wyłączając z niego twórcę. Jest on żywym przedstawicielem swojego tworu, więc ani artysta, ani jego dzieło nie mogą nie być wpleceni w materię egzystencji, a ta w samo postrzeganie⁴³.

Malarstwo, według Merleau-Ponty’ego, jest propozycją wizualnej (a więc widzialnej) konstytucji niewidzialnych sensów, kryjących się w niewidzialnej „zaobrazowej” przestrzeni, pozbawionych jakichkolwiek funkcji aksjologicznych. Artysta nie jest tym, do którego należy ocena i kto tym samym przyznaje sobie prawo wydawania wyroków. Jest raczej kimś, kto w sposób niewinny uzmysławia to, co ponadmysłowe, i dla kogo ten pierwotny kontakt z rzeczywistością jest prawdziwym wszechwładztwem⁴⁴.

3. Ucieleśniony odbiorca

Obietnica dotarcia do głębszych sfer bytu, którą malarz wyraża poprzez swoje obrazy, jest oprócz zobowiązania prawdy w malarstwie komunikatem skierowanym

⁴⁰ Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, ss. 105–106.

⁴¹ P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Merleau-Ponty’ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 99.

⁴² M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie...*, s. 193.

⁴³ P. Mróz, *Sztuka jako projekt...*, s. 225.

⁴⁴ Ibidem, s. 234.

do konkretnego adresata⁴⁵. Odbiorca stara się całym swoim sercem dotrzeć do głębi obrazu, uznając wszystkie te „dziwaczości” za rzeczywiste. Każda widzialność, która jawi się przed jego oczami, jest tylko częścią frontálną i zaproszeniem do tajemnic świata, zaklętych w pracy artysty. Głębia, kolor, forma, linia, ruch, kontur, fizjonomia – wszystko to staje się ścieżką prowadzącą do jednego celu, jest częścią bytu, jej różnym obliczem prowadzącym do źródła. Nie ma rzeczy, które byłyby „spoza”, które byłyby obce, znikąd, wszystko, co znajduje się w polu obrazu, jest integralną częścią tego, co poza nim. Nie oznacza to, że malarz nie ma prawa podjąć innych kroków w celu wyrażenia tego samego, ma – ale w inny sposób. Świat dla malarza jest ciągłym „do wykończenia”, jeśli mu tego odmówić, zarówno on, jak i świat unicestwiają się⁴⁶. Podobnie przedstawia się sytuacja odbiorcy. Jeśli byt człowieka jest ciągłym transcendowaniem, którego istotę stanowi nieprzerwane odkrywanie sensów, ograniczenia związane z przekraczaniem obrazów byłyby zaprzeczeniem jego egzystencji. Codzienna percepcja warunkująca przyleganie do rzeczy naszego *Lebensweltu*, nakładanie się pól zmysłowych w kształtującym się horyzoncie świata i tym samym zjednoczenie z rzeczami rozleniwia „zwykłego śmiertelnika”, nie wymagając wysiłku przenikania do wnętrza przez jego dostępną zewnętrzną powłokę. Powtarzając za Romanem Kubickim – obraz ma uwalniać perceptora od jego ontologicznych, poznawczych i aksjologicznych przyzwyczajęń związanych z tym światem, ma mu pokazywać, że jego ustalenia nie są ostateczne, że portret brzydkiej kobiety może być piękniejszy od portretu najpiękniejszej⁴⁷.

Aktywność widza wydaje się niezbędna, jego afirmacja tego, co zawarte w obrazie, staje się syntezą i pojednaniem świata niewidzialnego, wychodzącego „w” widzialne, z widzialnym, przechodzącym w niewidzialne. W analizie percepcji Merleau-Ponty’ego określona została taka aktywność, która umożliwia swobodny dostęp do świata, będąc samoistną siłą, będącą nakierowaniem na rzeczywistość w różnych jej aspektach, także poprzez dzieło sztuki. Ogląd percepcyjny odbiorcy zaangażowanego w dzieło malarskie jest niczym innym jak zaangażowaniem w świat, którego jest wynikiem. Stanowi kontynuację bezpośredniego doświadczenia, danego w zwykłym oglądzie rzeczywistości. Jest dialogiem i transakcją, którą z nią prowadzi. Owładnięty zmianą barw, kształtów, konfiguracji, dokonuje połączenia z jednym i tym samym światem. Po raz kolejny w akcie percepcji obraz dowodzi swego przylegania do rzeczy, otwiera się na jej wielowymiarowość, wchodząc w relacje z przedstawionymi przedmiotami. Każda rzecz staje się lustrem dla kolejnej, tworząc nowe wariacje.

Poprzez cielesność odbiorca zmierza ku światu, a jego twórczy odbiór równy twórczej aktywności artysty umożliwia przenikanie głębi obrazu w celu odkrywania nowego pejzażu. Sprowokowany wychodzącym do niego pytaniem równie

⁴⁵ Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a...*, ss. 120–121.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, s. 64.

⁴⁷ R. Kubicki, *Kształtna bezkształtność sztuki*, „Arteon” 6(50)/2004, ss. 12–13.

provokacyjnie odpowiada, wchodząc tym samym w szerszą strukturę pola percepcyjnego⁴⁸.

Obraz, podobnie jak fotografia czy gest, jest formą symboliczną, stanowi więc obecność zastępczą. To, czego dotyczy, na co wskazuje, nie zawsze musi odnosić się do „tu i teraz” osoby, która je percypuje. W związku z tym odbiorca nierzadko zmuszony jest do przekraczania swojej aktualności. Jego wyobrażenie, które teleportuje przedmiot widziany, sytuując go w innym miejscu, jest transcendencją tego, co zastane, jest nadawaniem nowego znaczenia, a zarazem kontynuacją, bo wciąż odnosi się do tego samego przedmiotu⁴⁹. Widzialny przedmiot staje się nośnikiem niewidzialnej sytuacji, nowego horyzontu, który niewidoczny „jeszcze” lub „już” pozostaje w sferze rzeczywistości.

Sama rzeczywistość, jej swoista, choć nie do końca czytelna tkanka, eliminuje nierealne fenomeny. Toteż wyobrażenie nie jest w stanie objąć swą tezę czegoś nierzeczywistego, nieistniejącego, co najwyżej może jedynie umożliwić uobecnienie tego, co nieobecne [...], ale tylko w odniesieniu do czegoś rzeczywistego⁵⁰.

Jeśli zatem rzeczywistość można traktować w sposób wyobrażeniowy, to oznacza dla odbiorcy nieskończoność interpretacji, nadawania sensów polegających na uobecnianiu rzeczy nieobecnych⁵¹.

4. Ucieleśnienie obrazu – cielesność podwojona

Obraz nie wyraża sensu, on raczej nasycy się sensem, którym jednak jest. Nie jest formalizacją (w znaczeniu nadania formy) konkretnie usytuowanych sensów. Nie jest czymś, co można wskazać i określić. Jest *de facto* „jakimś” zawieszeniem „pomiędzy niebem i ziemią”, jakością będąca w pół drogi, która dla wtajemniczonego w arкана sztuki jest słodką igraszka prowadzącą do celu, którym staje się uwidocznienie tego, co niewidoczne. Jest rodzajem *quasi*-rzeczywistości, która dla swego jestestwa, w jakiś nawet chwilowy sposób, potrzebuje ucieleśnienia (jako jego ucieleśnionej percepcji). Ból zawarty w żółtym kolorze czy cierpka radość w kolorze zielonych jabłek jest immanentną przynależnością, wyrażoną przez artystę i pożądaną przez wytrawnego odbiorcę, oczekującego na dokładnie takie usytuowanie i żadne inne⁵².

Tylko widz uwrażliwiony i zaznajomiony z kodem ukrytym w alfabecie sztuki, jest w stanie dzięki swej cielesności przeniknąć przez materialne dzieło i dotrzeć do tego, co „jeszcze” lub „już” nieaktualne lub niewidoczne.

⁴⁸ P. Mróz, *Sztuka jako projekt...*, ss. 96–99.

⁴⁹ Ibidem, ss. 108–109.

⁵⁰ Ibidem, s. 109.

⁵¹ Ibidem, s. 110.

⁵² M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie...*, s. 194.

Wskazanie przez Merleau-Ponty'ego widzialnej i niewidzialnej sfery bytu pozwala domniemywać, że cały proces, w którym uczestniczą artysta – jako ucieleśniony byt, gospodarujący wyjątkowym darem, który uwidacznia obrazem niewidoczne, oraz widz – również ucieleśniona tkanka, odkrywa istotę polegającą na przedostaniu się poprzez widzialną materię obrazu w niewidzialny obszar rzeczywistości, który jest im wspólny.

Założeniem tej zwrotnej relacji, której kierunek jest odwrotnie proporcjonalny do ustawienia względem siebie nadawcy (artysty) i adresata (odbiorcy) a tego, co widzialne i niewidzialne, jest wzajemne przenikanie, dokonujące pojednania na jednym obszarze wspólnej rzeczywistości, jaką stanowi obraz. Do artysty należy wysiłek takiego odwzorowania wszelkich skrytości, by stały się możliwie jawne dla potencjalnego odbiorcy malarskiego dzieła. Również odbiorca nie może pozostać pasywny wobec kreatywności twórcy, a tym samym dynamika odbioru powinna równoważyć dynamikę przekazu. Tylko takie zaangażowanie i spełnienie warunków stworzy szansę na spotkanie podmiotów tej relacji.

Celem przedstawionych rozważań nie było pokazanie metody interpretacji dzieła, co należy raczej do historii sztuki, lecz wskazanie przesłanek wynikających z budowy obrazu oraz atmosfery będącej pochodną postawy ucieleśnionego odbiorcy i twórcy, które umożliwiają przeżywanie i autentyczne wczucie w dzieło za pomocą kluczowych elementów filozofii Merleau-Ponty'ego, lecz niełatwych do spełnienia.