

Artur Mordka

## Pytanie o obraz i malowidło. Uwagi do Romana Ingardena koncepcji obrazu

**Słowa kluczowe:** *czysto intencjonalny przedmiot, fizyczna rzecz, malowidło, obraz, płaszczyzna malarska*

### 1. Uwagi wstępne

Pytanie o obraz należy do szczegółowych pytań estetyki, dotyczy bowiem określonej dziedziny przedmiotowej („świata” obrazów), która zostaje wyodrębniona, odróżniona od innych i ujęta w swej specyfice. Niemniej zachowuje ono swój fundamentalny charakter, jest wszak pytaniem o obraz jako taki czy też o jego elementy stałe (stałe zawartości idei), które swymi zmiennymi wyznaczają wszelkie możliwe przypadki. Ujęcie takie nie przekreśla związków estetyki obrazu z innymi dziedzinami estetycznego rodzaju ani także z takimi, które tylko pośrednio można uznać za estetyczne. Analiza porównawcza sprzyja poznaniu danej struktury, choć oczywiście nie może zastąpić badań skierowanych bezpośrednio na nią. Toteż liczne uwagi Ingardena o malarstwie można odnaleźć na marginesie jego rozważań o pozostałych rodzajach dzieł sztuki, co jest zrozumiałe także z tego względu, że ich warstwowa budowa skłania do uchwycenia zarówno strukturalnych podobieństw, jak i różnic.

Rozjaśnienie budowy malarskiego przedstawienia zostaje uzyskane również na drodze analiz czysto ontologicznych, a więc sięga ontologii formalnej, nie jest jednakże przeprowadzone wprost, lecz wynika z ujęcia idei przedmiotu czysto intencjonalnego. Choć na pierwszy rzut oka może się wydawać, że ogólność sformułowanych w ontologii twierdzeń niewiele pomaga w analizie obrazu, to jednak już na tym poziomie można argumentować, że malarskie przedstawienie

nie posiada w sobie niczego realnego, że jego materialna podstawa bytowa, a jest nią wedle Ingardena malowidło, istnieje poza nim i stanowi rzecz fizyczną, należącą do świata realnego.

Prezentując koncepcję Ingardena, skupię się na jej najbardziej kontrowersyjnym aspekcie: odróżnieniu obrazu od malowidła. W pierwszej części artykułu podam powody, które skłoniły Ingardena do wprowadzenia i utrzymania tego odróżnienia, precyzując tym samym odpowiedź na pytanie, czym jest obraz, czym zaś malowidło. W części drugiej opiszę zasadnicze związki obrazu z jego fizyczną podstawą bytową, w trzeciej przedstawię konsekwencje wynikające z utrzymania takiego odróżnienia. Rekonstrukcji poglądów Ingardena będą towarzyszyły uwagi, które oprócz polemicznego charakteru, stanowią także rozwinięcie rozstrzygnięć zaproponowanych przez tego filozofa.

## 2. Obraz nie jest malowidłem

Obraz nie jest malowidłem. To osobliwe twierdzenie, naruszające nie tylko potoczne skojarzenia związane z obrazem, lecz także uderzające w pojęcia wypracowane przez historię i teorię sztuki, wymaga wyjaśnienia, o ile ma zachować sens i być właściwie rozumiane. Pisząc o jego rozumieniu, warto najpierw uchwycić znaczenie tych wyrażen w języku niemieckim, którym przecież nierzadko posługiwał się Ingarden, formułując swą koncepcję filozoficzną. Polskiemu wyrażeniu „malowidło” odpowiada niemieckie wyrażenie *Gemälde*, zaś wyrażeniu „obraz” – *Bild*. Walter Biemel zauważa, że już z samego językowego punktu widzenia uznanie malowidła za rzecz jest mylące i prowadzi do licznych nieporozumień (zob. Biemel 1995, s. 298). W koncepcji Ingardena malowidło jest bowiem właśnie bytem fizycznym o określonych własnościach, stanowi zatem część świata realnego, jeśli świat ten potraktujemy jako całość złożoną z części. Można je również uważać za fizyczny przedmiot pierwotnie indywidualny, w obrębie którego przebiegają procesy fizyczne. I jeszcze jedna możliwość: malowidło stanowi także całość złożoną z części, którymi są płótno lub inny materiał, farba na niego nałożona, rama itd. Ujęcia te akcentują realność malowidła, choć każde czyni to na swój sposób i podkreśla inny aspekt tego, co realne.

Ingarden nie przytacza wielu przykładów, by unaocznic, czym jest malowidło. Zwykle przywołuje jeden: płótna rozpiętego na drewnianym blejtramic, którego cechą jest fizyczna przestrzenność (rozciągłość), zatem własność konstytutywna dla rzeczy materialnej.

Ta rzecz – będę ją odtąd nazywał malowidłem – jest np. z płótna rozpiętego na drewnianym blejtramic, zajmuje pewien określony wycinek rzeczy w istej przestrzeni, i to wycinek, który jest raz mniejszy, raz większy w zależności od temperatury, w jakiej znajduje się malowidło (Ingarden 1958, s. 8).

Malowidłem mogą być również inne byty materialne: deska, papier, szkło, blacha, gdyż ich odmienność materiałowa nie znosi samej fizycznej przestrzenności. Niemniej przykład z płótnem jest reprezentatywny.

Samo użycie wyrażenia „płótno” mogłoby sugerować, że chodzi o przedmiot, który nie jest już fizyczny, lecz istnieje artystycznie. „Płótno” stanowi wszak jeden z synonimów obrazu. Mówi się wszak o płótnach Rembrandta, Matejki, Wolffa. Ale jest to właśnie tylko pewien sposób mówienia (*pars pro toto*). Ingarden nie dostrzega w płótnie niczego, co wykracza poza fizyczność. Jest ono dla niego rzeczą materialną, która wprawdzie wchodzi w liczne związki z obrazem, która jednak nie jest jego częścią. Niemniej bliskoznaczność wyrażeń „płótno” i „obraz” (podobnie jak wyrażeń „malowidło” i „obraz”) mogłaby stać się powodem głębszego namysłu nad ontologicznym podobieństwem ich desygnatów, nie zaś różnicy między nimi. A taką podkreśla Ingarden.

O ile bowiem malowidło jest przestrzenne w sensie fizycznym, o tyle obraz taki nie jest, lecz co najwyżej zawiera w sobie malarsko zrekonstruowaną przestrzeń. Historia i teoria sztuki opisują jej rodzaje oraz sposoby i środki wytwarzania, ontologia zaś podkreśla jej czysto intencjonalny charakter. Przestrzeń malowidła i przestrzeń obrazu różnią się zatem formalnie, materialnie i egzystencjalnie, a ta różnica stanowi pochodną różnicy między rzeczą fizyczną a obrazem jako przedmiotem czysto intencjonalnym. Pierwszy rodzaj przestrzeni jest samoistny i niezależny, drugi – jako wytworzony – posiada własności z nadania, jest zatem niesamoistny. Ponadto istnieje „z łaski” aktu, jest tym samym wielostronnie zależny od podmiotu.

Nie tylko przestrzenny charakter malowidła świadczy o jego realności. Analizując jego powierzchnię, Ingarden opisuje ją w kategoriach fizycznych nierówności, swoistych grudek farby, które są widoczne i dotykowo wyczuwalne. Chropowatość powierzchni malowidła może oczywiście zostać zniwelowana przez odpowiednie zabiegi, które sprawiają, że w widzeniu jest nam dana powierzchnia niemal zupełnie gładka, choć w dotyku zawsze odczuwamy pewne wypukłości. Możemy je również dosyć wyraźnie dostrzec, patrząc na malowidło pod odpowiednim kątem czy z różnych punktów widzenia.

Np. kształt poszczególnych kleksów farby lub jej grudek, przyczepionych do powierzchni płótna (zwłaszcza gdy malowidło nie jest malowane całkiem płasko, lecz wykazuje pewne wyraźne nierówności czy wzniosłości), zarysowuje się nam tak lub inaczej w zależności od miejsca, z którego patrzymy na malowidło. Natomiast do rzeczy przedstawionych w obrazie, a biorących udział w uobrazowanej sytuacji życiowej, nie możemy zbliżyć się dowolnie blisko (Ingarden 1958, s. 11).

Ten opis malowidła różni się od poprzedniego nie tylko bardziej rozbudowaną aparaturą pojęciową, lecz także użyciem kategorii, które są bezpośrednio wykorzystywane w „warsztatowej” analizie obrazu. Do najważniejszych z nich

należy farba – podstawowa materia malarska. Występuje ona pod postacią kleksów, co podkreśla jej realność. Można również założyć, że jest ona traktowana jako płynny byt fizyczny, którego zastygłą formą są owe grudki widoczne na powierzchni płótna. Użycie wyrażenia „kleksy barwne” sugeruje ponadto ich intencjonalną przypadkowość i zarazem fizyczną konieczność. Tworzą one całość, którą spaja związek przyczynowo-skutkowy, a występująca między nimi zależność materialna pozwala im trwać na powierzchni malowidła.

Jeśli rozważamy malowidło z tego punktu widzenia, to jego znaczenie się modyfikuje. Nie jest to już samo płótno, lecz raczej jego powierzchnia, na której widnieją fizyczne plamy barwne. Przy czym nie mogą one być rozumiane jako intencjonalny wytwór, lecz jako skutek samej obecności farby na powierzchni płótna.

Czy da się utrzymać takie rozumienie malowidła, pokażą dalsze rozważania, teraz natomiast chodzi tylko o podkreślenie, że Ingarden argumentuje za realnością malowidła także wtedy, kiedy uznaje je za pewien układ plam barwnych widniejących na jego powierzchni. Wedle niego w malowidle nie ma niczego intencjonalnego, występują natomiast układy pigmentów (zob. Ingarden 1981, s. 242), kleksy barwne i grudki farby. Te ostatnie mogą być większe lub mniejsze, mogą być ścierane i szlifowane, a nawet kształtowane za pomocą noża. Wszelkie tego rodzaju działania prowadzą do zmiany ich fizycznego uposażania, nie zaś intencjonalnej treści.

Niemniej nawet przyjmując argumentację Ingardena, warto zauważyć, że z rzeczy fizycznej zostaje wyodrębniona jej powierzchnia, która choć nadal jest uznana za realną, to jednak niejako antycypuje płaszczyznę malarską. Następnie, powierzchnia ta ma określoną strukturę, która z kolei antycypuje fakturę płaszczyzny. Z pewnością jest to co najwyżej antycypacja. Malowidło pozostaje nadal realne, podobnie jak i jego powierzchnia, a jego własności mają charakter fizyczny. Daje się jednak zauważyć pewne zbliżenie malowidła do tego, co można uznać za płaszczyznę obrazu z jej układem kolorystycznym.

Przeprowadzona charakterystyka malowidła pozwala zorientować się wstępnie, czym ono jest w swej formie, materii i sposobie istnienia. Pozwala również, mocą samego przeciwieństwa, ustalić, czym jest obraz lub każde podobne dzieło sztuki:

Jest prostą „fikcją” w sensie całości s f i n g o w a n e j w odpowiednio dobranych aktach świadomości (Ingarden 1987, s. 200).

Jest to określenie uzyskane w rozważaniach ontologicznych. Zawiera ono *implicite* tezę, że obraz nie posiada w sobie niczego realnego, że zatem malowidło nie może występować jako jego efektywna część. Natomiast za składniki obrazu w sensie ścisłym Ingarden uznaje jego warstwy: tematu literackiego lub historycznego, wyglądków malarsko zrekonstruowanych i przedmiotów przedstawio-

nych. Stanowią one czysto intencjonalne twory, są zatem mocno pochodne, niesamoistne, zależne i samodzielne. Głębsza analiza tych momentów bytowych pokazałaby różne rodzaje zależności i wyjaśniłaby, na czym polega niesamoistość warstw oraz ich pochodność. Dla rozważanego tu problemu istotne jest natomiast, że malowidło i obraz należą do dwóch różnych dziedzin bytowych: pierwsze do świata realnego, drugi do świata tworów czysto intencjonalnych. Z racji swej egzystencjalnej, formalnej i egzystencjalnej odrębności, dziedziny te się wykluczają. Toteż Ingarden uznaje, że:

Zarówno jednak przedstawione w obrazie przedmioty, jak i jego temat literacki, w którego określeniu one biorą udział, nie stanowią prawdziwych części, realnych składników malowidła jako realnej rzeczy wiszącej na ścianie, lecz są tylko składnikami „obrazu” jako dzieła sztuki. Są one czysto intencjonalnymi wytworami, które konstytuują się w innych składnikach „obrazu”, *resp.* malowidła, i są w stosunku do nich bytowo względne, podobnie jak i w stosunku do określonych operacji świadomościowych spełnianych przez widza (Ingarden 1958, s. 18).

Odwracając to twierdzenie, można także powiedzieć, że zarówno malowidło, jak i twory do niego należące nie stanowią części obrazu, lecz są tylko składnikami świata realnego.

Argumenty na rzecz tak radykalnej, obustronnej odrębności obrazu i malowidła zostały już częściowo przedstawione, jednakże w systematycznym ujęciu można je podzielić na trzy grupy. Pierwsza ukazuje paradoksy wynikające z przyjęcia tezy, że malowidło jako rzecz fizyczna należy do obrazu; druga przywołuje różnicę w sposobie dania malowidła i obrazu; trzecia odwołuje się do ontologicznej tezy o wykluczaniu się sposobów istnienia.

Jeśli uznamy, że malowidło należy do obrazu i stanowi jego istotny składnik, to zmuszeni jesteśmy zaakceptować fakt, że w obrazie lub przynajmniej w jego części dokonują się procesy fizyczne, które dynamizują jego uposażenie materialne. Ponadto jest on wówczas rozumiany jako przedmiot trwający w czasie, nabywa zatem nieustannie coraz to nowych własności, rozszerza się i kurczy, zwiększa i zmniejsza swą temperaturę i wilgotność, niszczy się z upływem czasu itd. Innymi słowy, zachowuje się jak rzecz fizyczna ze wszystkimi konsekwencjami z tego wynikającymi.

Argumenty z drugiej grupy odwołują się do różnicy w sposobie dania. Malowidło jako rzecz prezentuje się w wielości wyglądów, podczas gdy obraz, a szczególnie przedmiot w nim przedstawiony, jest dany w jednym wyglądzie. Wielość wyglądów malowidła wynika z możliwości zmiany miejsca jego percepcji. W skrajnym przypadku możemy obchodzić malowidło, widząc je za każdym razem inaczej. Natomiast obraz i jego składniki domagają się określonego punktu widzenia, w przeciwnym razie albo są dane niewłaściwie, albo w ogóle się nie pojawiają.

I jeżeli poruszamy się w stosunku do malowidła za dużo na prawo lub na lewo, za daleko od niego lub tak, że malowidło jest „do góry nogami”, wówczas rzeczy przedstawionej na obrazie albo w ogóle nie widzimy, albo widzimy ją w sposób zmieniony: natomiast na jej miejsce zjawia się w skrócie perspektywnym określona „plama” barwna znajdująca się na powierzchni malowidła (Ingarden 1958, s. 11).

Ponadto zawartość obrazu prezentuje się wyłącznie przez jakości wzrokowe, podczas gdy zawartość malowidła dana jest także dotykowo, a nawet słuchowo. Z tej różnicy w sposobie dania Ingarden wnioskuje o ontologicznej odrębności obrazu i malowidła, ich wzajemnej samodzielności.

Argument z trzeciej grupy ma charakter czysto ontologiczny. W rozważaniach Ingardena zawarta jest teza o jednorodności egzystencjalnej wszelkich przedmiotów. Można ją wyrazić następująco: wszystko, co istnieje, istnieje w jednym ze sposobów – jest w całości albo realne, albo czysto intencjonalne itd. Jednorodność egzystencjalna stanowi jeden z warunków tożsamości przedmiotów, toteż sposoby istnienia się wykluczają. Z tego względu obraz nie może być zarazem realny i intencjonalny, samoistny i niesamoistny. Podobnie w idei nie znajdujemy żadnej treści realnej, choć przecież swymi stałymi i zmiennymi wyznacza ona to, co realne.

Argumenty te można uznać za zasadne, zaś w niektórych przypadkach ich odrzucenie oznacza akceptację tez co najmniej osobliwych (Stefan Batory jako postać przedstawiona w obrazie rozszerza się i kurczy). Jednakże wszystkie mają za swe założenie rozumienie malowidła jako rzeczy fizycznej. Wydaje się, że jest to założenie, które trudno zaakceptować i to nie tylko z przyczyn „fenomenalnych”, lecz przyglądając się uważniej argumentacji samego Ingardena.

Przedstawiony przez niego opis rzeczy zwanej malowidłem skłania raczej do wniosku, że nie stanowi ono bytu fizycznego, lecz przedmiot artystyczny, który wiąże ze sobą własności fizyczne i jakości artystyczne. Dlatego w przestrzeni ontologicznej jest czymś między obrazem jako tworem czysto intencjonalnym a rzeczą fizyczną jako bytem samoistnym, przy czym ta sfera „między” ma dynamiczny charakter: skraca się w obrazie abstrakcyjnym (zob. Szczepańska 1972, s. 289), zaś zwiększa w obrazie przedstawiającym. Inaczej to wyrażając, malowidło byłoby płaszczyzną malarską i miejscem spotkania rzeczy fizycznej z obrazem (zob. Taranczewski 1992, s. 15).

Jeśli Ingarden argumentuje za realnością malowidła, stwierdzając, że jest zrobione z płótna, deski, płyty, farby, szpachli itd., wskazuje jedynie na określony materiał, z którego obraz powstał i w którym jest zakorzeniony. Jednakże już sam fakt nadania rzeczom fizycznym statusu materiału prowadzi do ich szczególnej intencjonalizacji, choćby z uwagi na to, że materiał, w odróżnieniu od zwykłej fizycznej rzeczy, posiada sens techniczny. W interpretacji Władysława Stróżewskiego staje się on zwornikiem świata materialnego i intencjonalnego (zob. Stróżewski 2007, s. 126). Ponadto zostaje mu nadana określona forma,

która sprawia, że ma postać prostokąta, kwadratu, wieloboku, koła itd. Zyskuje zatem format. Mając to na uwadze, można uznać, że malowidło, jako uformowane, z rzeczy staje się przedmiotem artystycznym, gdyż wszelkie nadanie formy ma moc odrealniania. Modyfikuje ono status egzystencjalny płótna oraz każdej innej rzeczy realnej, której użycie prowadzi do powstania malowidła. Zostają one odrzeczywistnione, choć nie stanowią jeszcze tworu czysto intencjonalnego w sensie wyłożonym przez Ingardena. Wydaje się nawet, że już samo rozpięcie płótna należy uznać za czynność, która co najmniej osłabia jego realny charakter, gdyż nadaje mu własności konstrukcyjne (zob. Majewska 2001, s. 107).

Należy jednak podkreślić, że w rozumieniu Ingardena malowidło nie jest płaszczyzną malarską, a więc takim bytem, który z jednej strony pozostaje bardzo blisko rzeczy, z drugiej zaś przekracza ją, tworząc artystyczną przestrzeń. Ingarden posługuje się pojęciem powierzchni rzeczy, na której widnieją nierówności fizyczne. Jednakże i one, mimo swej fizyczności, stanowią przecież pochodną artystycznego działania, którego skutkiem jest faktura płaszczyzny. Działanie takie, a należy do niego również gruntowanie, zmienia fizyczną powierzchnię płótna w artystyczną płaszczyznę, prowadzi przeto do powstania tworu czysto intencjonalnego niejako niższego stopnia.

Być może najlepiej przemianę tego, co fizyczne, w to, co intencjonalne, widać na przykładzie układu plam barwnych. Realność malowidła zmusza Ingardena do stwierdzenia, że na jego powierzchni znajdują się plamy barwne, rozumiane jako pigmenty powstałe w wyniku nałożenia farby. Jednakże użycie farby skutkuje nie tyle prostą obecnością plam barwnych na powierzchni, ile taką, w której tworzą one rodzaj kompozycji kolorystycznej. Fizycznej plamie barwnej zostaje nadana nowa forma – bycia częścią takiej kompozycji, która zmienia jej sposób prezentacji, a nawet status ontologiczny.

Artystyczna materia malarska jest więc produktem jakiejś przemiany, której dokonuje malarz na surowcu, jakim jest dlań farba kładziona na płótnie, drewnie czy papierze, razem zresztą z płótnem, drewnem czy papierem, bo przybiera ona artystyczną postać w tak ścisłej łączności ze swym podłożem, że ich rozłączyć się artystycznie nie da. Jest zaś ta przemiana czymś wprost zasadniczym, bo malarstwa nie ma, dopóki się farba nie przemieni w kolor (Wolff 1982, s. 11).

Nadanie formy przekształca zatem fizyczną „rzecz” w intencjonalny twór. On właśnie jest określany przez Ingardena jako „układ plam barwnych” (Ingarden 1958, s. 80), „zwały zespół”, „czysta kaskada barw” (Ingarden 1958, s. 82). Wszystkie te wyrażenia mają za swój desygnat to, co w języku pracowni malarzkiej określa się mianem zestawienia kolorystycznego. Zostaje ono uznane za „warstwę”, na której nadbudowują się wszystkie inne (zob. Ingarden 1970, s. 189).

Ten nieoczekiwany zwrot w rozumieniu „plam barwnych”, a tym samym i malowidła, nie jest przypadkowy, a jego odkrycie nie dokonało się nega-

tywną drogą redukcji przedmiotów malarsko przedstawionych do ich kolorystycznego podłoża czy też konfrontacji warstwy tematycznej obrazu z układem plam barwnych. Jest natomiast wynikiem refleksji nad tym, co kryje się za treścią przedstawieniową. A kryje się za nią samodzielna warstwa czysto kolorystyczna (zob. Rieser 1972, s. 264). Można dodać, że jest ona pierwotna w co najmniej dwóch znaczeniach: stanowi najniższą warstwę obrazu oraz jest źródłem wszelkich innych warstw. W tym sensie zawarta jest w każdym obrazie i stanowi moment go definiujący. Można także powiedzieć, że tworzy „czysty” obraz w obrazie „narracyjnym” (Patočka 1972, s. 270). Ingarden wyraźnie podkreśla:

[...] zależy mi na uświadomieniu sobie, że w budowę każdego obrazu przedstawiającego wchodzi jakby pewien obraz nieprzedstawiający jako jego niezbędny składnik i że od wartości tego składnika zależy w sposób istotny wartość estetyczna całego obrazu (Ingarden 1958, s. 85).

Ta redefinicja i relokacja malowidła wiąże się również ze zmianą języka, w którym jest ono opisywane. Pojawia się wyrażenie „płaszczyzna”, które zastępuje wyrażenie „powierzchnia rzeczy”. Ingarden nie pisze już o kleksach barwnych na malowidle ani o grudkach farby, lecz o zwartych zespołach barw. Z tego punktu widzenia, samo użycie wyrażenia „malowidło” nabiera sensu, gdyż jego desygnat nie jest już fizyczną rzeczą, lecz koniecznym warunkiem konstytucji obrazu.

Uznanie tak rozumianego malowidła za immanentny składnik wielowarstwowego obrazu nie narusza egzystencjalnego warunku jedności przedmiotu, gdyż istniałoby ono czysto intencjonalnie, choć jego egzystencja jest niejako silniejsza od sposobu istnienia samego obrazu, natomiast słabsza od sposobu istnienia rzeczy. Również zawartość malowidła jako pierwotnej warstwy obrazu znacząco różni się od zawartości jego warstw tematycznych, jednakże jest to różnica występująca w obrębie obrazu, nie zaś między nim a zewnętrzną względem niego rzeczą fizyczną. Wszystko to sprawia, że warstwy obrazu nie znoszą się wzajemnie ani też nie wypierają, lecz współpracują ze sobą, tworząc ontologiczną jedność harmonijną.

Pozostaje jednak pytanie o miejsce i funkcje tego, co realne w obrazie. Jeśli nie jest nim malowidło, to co nim jest? Zagadnienie to jest ważne z tego względu, że malarstwo należy do jednej z najbardziej zmysłowych sztuk, toteż nie można w nim unieważnić fizycznych bytów, które są dane w akcie postrzegania.



### 3. Obraz, malowidło i to, co fizyczne

Konieczność odniesienia do tego, co fizyczne, wynika z faktu, że obraz jako byt czysto intencjonalny wymaga do swego istnienia fizycznej podstawy bytowej i podmiotowego fundamentu – doświadczenia estetycznego (zob. Graff 1975, s. 74–75; Mordka 2002, s. 136–142). Jest od nich zależny, jednakże zależność ta nie przekreśla jego samodzielności, gdyż nie stanowi on efektywnej części aktu ani też nie jest składnikiem tego, co realne. Jako odrębna wobec nich całość, istnieje samodzielnie. Jego opieranie się na fizycznej podstawie bytowej musi być jednak wymagane, o ile ma on trwać i być dostępny dla wielości pokoleń. Twierdzenie takie wydaje się dobrze uzasadnione i nie dotyczy tylko obrazu. Każde dzieło sztuki wymaga takiej podstawy, przy czym różnicuje się ona stosownie do rodzaju dzieła sztuki.

W koncepcji Ingardena taką podstawą jest malowidło, które ze względu na swe fizyczne własności ma moc unoszenia intencjonalnych treści. Jednakże powyżej przeprowadzona argumentacja wykazała, że także ono ma intencjonalny charakter, nie może zatem występować bezpośrednio w funkcji podstawy. Należy zatem przyjąć, że tworzą ją rzeczy fizyczne, takie jak płótno, deska, farba, które rozumiane wspólnie, stanowią egzystencjalny warunek istnienia obrazu. Jednakże sam fakt bycia takim warunkiem jest dla nich *p r z y p a d k o w y* i nie zmienia ich statusu egzystencjalnego. Dlatego zachowują się one obojętnie wobec faktu przypisania im tej funkcji. Obojętność ta sprawia, że nie można ich uznać za składnik obrazu. Powierzchnia fizycznie rozumianego płótna nie jest zatem częścią płaszczyzny malarskiej ani częścią obrazu, lecz jedynie ich podstawą. W podobny sposób farba jest podstawą koloru, a w konsekwencji zestawienia kolorystycznego.

To, co realne, nie jest jedynie fizyczną podstawą bytową, na której opiera się obraz. Między nimi panuje także zależność treściowa. Wyraża się ona w tym, że rodzaj użytej farby określa (determinuje) własności kolorystyczne obrazu. Jakość, jasność i nasycenia koloru zależą od fizycznych i chemicznych własności farby. Faktura płaszczyzny malarskiej zależy od charakteru powierzchni płótna. Co więcej, układ pigmentów na malowidle decyduje o charakterze przedmiotów w nim przedstawionych (zob. Ingarden 1981, s. 246). Ten rodzaj zależności jest zrozumiały dla malarzy jako praktyków, jednakże często umyka nastawieniu teoretycznemu. Jest ono bowiem skierowane bardziej na intencjonalną treść niż na to, co ją fizycznie determinuje.

To dość ubogie ujęcie fizycznej podstawy bytowej znajduje swoje wytłumaczenie w tym, że w analizie obrazu jej wyodrębnienie stanowi niejako ontologiczną destylację, która jedynie metodologicznie, nie zaś faktycznie, może zostać przeprowadzona. Malarz nigdy nie ma do czynienia z samoistną, nagą rzeczą fizyczną (zob. Taranczewski 1992, s. 16): płótnem, farbą, krosnem, lecz jedynie

z taką, która ma dla niego artystyczne znaczenie. Widzi farbę w kontekście koloru, zaś płótno w kontekście płaszczyzny. Nie oddziela tych dwóch poziomów, toteż nie wyodrębnia dwóch samodzielnych względem siebie całości. Tymczasem ontologiczne spojrzenie na obraz dokonuje ich rozdzielenia. Jest ono metodologicznie użyteczne, gdyż tłumaczy specyficzne istnienie obrazu, jego wielowiekowe trwanie i intersubiektywną dostępność. Zarazem dzieli zbyt głęboko, pozostawiając fizyczny nośnik poza malarskim przedstawieniem.

#### 4. Uwagi końcowe

Z przeprowadzonych rozważań wynika, że fundamentalne pytanie o obraz musi być zarazem pytaniem o malowidło, gdyż nie tylko należy ono do obrazu, lecz także stanowi jego pierwotną warstwę. Nie można zatem zawęzić istoty obrazu do jego czysto intencjonalnej treści, na którą składają się temat literacki i historyczny, różne rodzaje wyglądów oraz przedmiotów. Takie zawężenie jest jednak obecne w koncepcji Ingardena, choć zarazem trzeba podkreślić ewolucję rozumienia miejsca i roli układu plam barwnych. Jest to szczególnie widoczne w rozprawie *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* (zob. Ingarden 1970, s. 192–206).

Można uznać, że za usunięciem malowidła z obrazu przemawiają argumenty nie tyle estetyczne, ile czysto ontologiczne. Naczelna zasada jedności egzystencjalnej przedmiotu przesądza bowiem z góry, że obraz nie może zawierać w sobie niczego realnego. Zasada ta być może obowiązuje w pewnych dziedzinach bytowych, jednakże w tej tak szczególnej, jaką jest świat dzieł sztuki, jej ważność jest wątpliwa. Świat ten wydaje się bowiem taką dziedziną, która akceptuje przeciwieństwa bytowe, a nawet je afirmuje. Można wręcz uznać, że obraz łączy w sobie dwa różne sposoby istnienia, co prowadzi do kontrastu ontologicznego, który jest estetycznie wartościowy, gdyż stwarza „napięcie kierunkowe”.

Jedność obrazu byłaby w tym wypadku ugruntowana nie tylko w postaci związku między jego czysto intencjonalnymi warstwami, lecz także w szczególnej relacji między tym, co materialne, i co fikcyjne. Dokładniej, w wielostronnej zależności między tym, co fizyczne, artystyczne (płaszczyzną malarską), i malarskim przedstawieniem (warstwami przedmiotowymi). Zależność ta stanowiłaby podstawę zróżnicowanej jakości harmonijnej.

Zredukowanie malowidła do rzeczy fizycznej uniemożliwia lub co najmniej utrudnia analizę pierwotnego poziomu obrazu. Jej podjęcie nie jest w żadnym razie wyrazem aprobaty dla wszelkiego rodzaju formalizmu w malarstwie. Nie chodzi bowiem o przekreślenie wartości obrazu przedstawiającego, lecz o ukazanie artystycznego i estetycznego ugruntowania przedstawienia w tym, co fizyczne, i w malowidle rozumianym jako kolorystycznie nasycona płaszczyzna malarska. Co więcej, analiza typów zestawień w znacznym stopniu przy-

czyniłaby się do rozjaśnienia samej struktury świata malarsko przedstawionego. Malowidło byłoby zatem naturalnym punktem wyjścia drogi „w górę”, ku wyższym warstwom obrazu.

Byłoby zarazem punktem wyjścia drogi „w dół”, ku temu, co najniższe w obrazie i już bezpośrednio związane z określonymi bytami fizycznymi. W tym sensie stanowiłoby łącznik między czysto intencjonalną treścią a tym, co realne. Z uwagi na tę szczególną pozycję, jego analiza wymaga jednak rozbudowania ontologii obrazu. Wymóg taki wydaje się osobliwy wobec niezwykle precyzyjnej i drobiazgowej aparatury pojęciowej wypracowanej przez Ingardena. Podtrzymanie tego wymogu jest jednak konieczne, o ile pierwotny aspekt obrazu ma zostać ujęty w swej specyfice.

Teza o nieobecności malowidła w obrazie prowadzi również do marginalizacji zagadnień warsztatowych, czy szerzej: twórczości artystycznej (zob. Gołaszewska 1995, s. 239). Problem doboru materii, jej formowania i przekształcania, doboru i grindowania płótna, tworzenia w określonym formacie, wreszcie problem obramowania i jego znaczenia dla odrealnienia obrazu nie są właściwie przedmiotem zainteresowania Ingardena, nie dotyczą bowiem bezpośrednio intencjonalnej treści obrazu. Nie jest to zarzut, wszak każda koncepcja wyróżnia i afirmuje jedynie pewną stronę zagadnienia. Co więcej, uwzględnienie takich warsztatowych zagadnień samo narażone jest na zarzut zbyt daleko idącej specjalizacji. Bez wątpienia estetyka nie powinna być dyscypliną szczegółową, gdyż traci wówczas charakter istotowy i przestaje być formą wiedzy filozoficznej. Jednakże wniknięcie w konkretne zagadnienia warsztatowe mogłoby doprowadzić do korekty filozoficznej zasady wyjaśniającej.

Korekta ta powinna zostać przeprowadzona także przez uwzględnienie źródłowego doświadczenia artystycznego (zob. Taranczewski 1995, s. 309–317). O ile bowiem wyższe warstwy obrazu dają się zrationalizować i są przez to bardziej dostępne analizie filozoficznej, o tyle opis warstwy najniższej powinien być uprawomocniony przez odwołanie do wspomnianego doświadczenia. Jego wykorzystanie sprzyjałoby ustaleniu, czym jest właściwie malowidło i jaki jest jego stosunek do obrazu. Uwagi artystów o tym szczególnym bycie podkreślają bardziej jego intencjonalny, niż realny charakter. Już sam dobór materii malarzkiej wydaje się aktem, który nie kwestionując jej realności, przenosi ją w sferę czysto intencjonalną. Podobnie grindowanie płótna oraz nałożenie na niego warstwy farby nie prowadzą do fizycznego zróżnicowania jego powierzchni (barwne kleksy i grudki farby), lecz do powstania intencjonalnej płaszczyzny malarskiej. Toteż praktyka malarska nakazuje co najmniej przyjrzeć się ponownie ontologicznemu określeniu obrazu jako „fikcji sfingowanej w odpowiednio dobranych aktach twórczych”. Pokazuje ona, że obraz jedynie w części jest taką fikcją, u swych podstaw zaś zawiera twory niemal fizyczne – połączenie „farby”, którym można przypisać jakości artystyczne.

## Bibliografia

- Biemel W. (1995), *Refleksja nad Ingardena wykładnią obrazu*, przeł. P. Taranczewski, w: W. Stróżewski, A. Węgrzecki (red.), *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 297–307.
- Gołaszewska M. (1995), *Roman Ingarden o artystycznej twórczości*, w: W. Stróżewski, A. Węgrzecki (red.), *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 239–247.
- Graff P. (1975), *The Ontological Basis of Roman Ingarden's Aesthetics. A Tentative Reconstruction*, w: P. Graff, S. Krzemień-Ojak (eds.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 69–95.
- Ingarden R. (1958), *O budowie obrazu*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 7–111.
- Ingarden R. (1970), *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 184–207.
- Ingarden R. (1981), *Wykłady i dyskusje z estetyki*, red. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (1987), *Spór o istnienie świata*, t. II: *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, wyd. 3 zmienione, red. D. Gierulanka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Majewska Z. (2001), *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mordka A. (2002), *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Patočka J. (1972), *Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu*, przeł. I. Krońska, „Studia Filozoficzne”, wyd. specjalne: *Fenomenologia Romana Ingardena*, s. 267–275.
- Rieser M. (1972), *Romana Ingardena filozofia sztuki*, przeł. Z.Z., „Studia Filozoficzne”, wyd. specjalne: *Fenomenologia Romana Ingardena*, s. 259–265.
- Stróżewski W. (2007), *Dialektyka twórczości*, Kraków: Znak.
- Szczepańska A. (1972), *Niejasność jako estetycznie doniosła jakość*, „Studia Filozoficzne”, wyd. specjalne: *Fenomenologia Romana Ingardena*, s. 277–292.
- Taranczewski P. (1992), *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Taranczewski P. (1995), *Uwagi o idei barwy*, w: W. Stróżewski, A. Węgrzecki (red.), *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 309–315.
- Wolff J. (1982), *Wybrańcy sztuki. Szkice*, red. S. Cichowicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

A r t u r M o r d k a

## **Question about a painting artwork and a canvas. Comments to Roman Ingarden's concept of painting**

**Keywords:** *canvas, painting, painting plane, physical thing, purely intentional object*

The question about a painting artwork assumes that its ontological, cognitive as well as aesthetic status is not clear and only a profound analysis can specify what lies hidden behind this concept. Ingarden underlines its ambiguousness and discerns that its elimination constitutes one of the major tasks of aesthetics. The ambiguity just mentioned can be discerned in the gap between a painting artwork and a canvas, Ingarden emphasizes. This distinction is already curious in itself, as the two terms may be considered synonyms, yet this affinity which presupposes a distinction seems to indicate that a canvas is not a painting and is not even a part of it but constitutes a separate physical item. In the first part of the article, I offer reasons, which prompted Ingarden to introduce and emphasize this distinction which underlies the answer to the question, what constitutes the painting artwork and what constitutes the canvas that bears it. The second part of my paper focuses on the essential relationship between the painting with its physical foundation. In the third section I discuss the consequences resulting from the maintenance of the distinction in question. This reconstruction of Ingarden's views is accompanied by comments which are polemical in character but also constitute an expansion of the underpinnings involved in the distinction that has been analyzed.