

Grzeszne oko

Pełna ciebie wyłącznie, tobie wierna dusza
Oko do niewiernego widzenia przymusza.
Szekspir

Żaden zmysł tak nie przywodzi do grzechu jak wzrok. Żaden ludzki organ – czy to w tekstach biblijnych, czy w potocznych porzekadłach – nie był tak wielbiony i tak potępiany jak oko. „Wyniosłe oczy człowieka są poniżone i nachylona będzie wyniosłość mężów” – prorokuje Izajasz (Iz 2, 11). Dawid prosi Pana, aby strzegł go „jak źrenicy oka” (Ps 16, 8), lecz oko lepiej wylupić, niżby się miało gorszyć (Mt 5, 29, Mk 9, 47). Przejrzenie ślepego jest cudem, o czym kilka razy opowiada Pismo, lecz warunkiem wstąpienia Szawła na drogę do świętości była trzydniowa ślepotą (Dz 9, 9). Chrystusowi oczy zasłaniane są przez tych, którzy bijąc go, żądają: „prorokuj!” (Mk 14, 65). „Wszystko, co jest na świecie jest pożądliwością ciała i pożądliwością oczu” – przestrzega Jan (1J 2, 16), lecz obawiających się braku chleba apostołów Chrystus gani: „Jeszczeż macie serce wasze zaślepione? Oczy mając nie widzicie?” (Mk 8, 18). Mówi też uczniom: „Wasze zaś oczy błogosławione, że widzą [...] wielu proroków i sprawiedliwych pragnęło widzieć, co wy widzicie, a nie widzieli” (Mt 13, 17). Rejestr moralnych przeciwstawień można by ciągnąć długo, wspomnijmy jednak tylko pełne głębokich ambiwalencji, ale też wyjątkowej przenikliwości, odnoszące się do wzroku fragmenty *Wyznań* świętego Augustyna. Poza zwodniczym pięknem świata zewnętrznego „jest jeszcze inny rodzaj pokusy, kryjący w sobie rozliczne niebezpieczeństwa. Oprócz owej pożądliwości, która pociąga do napawania się wszelkimi rodzajami przyjemności zmysłowych i której hołdownicy, gdy się oddalają od Ciebie, giną – istnieje też w duszy popęd do posługiwania się tymi samymi zmysłami już nie dla cielesnych przyjemności, lecz dla zaspokojenia próżnej, nieuzasadnionej ciekawości, okrytej – niby płaszczem – mianem wiedzy. Ponieważ wy-

nika ona z pędu do poznania, a oczy są wśród zmysłów głównymi przewodnikami w poznawaniu, Pismo Święte ją nazywa pożądliwością oczu”¹.

Święty Augustyn o pożądliwość wini też oczy lubujące się w pięknych i różnorodnych kształtach, w świetlistych i powabnych barwach². My, trywialnie, za grzechy oka, przedmioty jego „pożądliwości”, skłonni jesteśmy uważać voyeurystyczne obscena, z których można by ułożyć całą historię sztuk przedstawiających. Liczne wydawnictwa typu „eros w sztuce” już tego zresztą dokonały, ukazując przebogata panoramę rozciągającą się od paleolitycznych fallusów po współczesne pornografica wszelkich seksualnych orientacji. Może z żalem, ale odsuwam pokusę tego rodzaju przeglądu. Chcę skupić się nie na ikonografii grzechu, skądinąd obfitej i wdzięcznej, nie na tym, co oko widzi, ale jak widzi, a raczej: jak przyuczono je patrzenia na użytek sztuk przedstawiających. Tu bowiem widzieć można przyczyny i grzeszności, i bezgrzeszności widzenia. Jak powiedziano, żaden zmysł tak nie przywodzi do grzechu jak wzrok. Ale też żaden organ naszych zmysłów nie został ujęty w takie karby i poddany takiej kontroli jak oko. Długie i zawile dzieje grzechu oka są więc raczej dziejami prewencji niż występku. Nierozdzielnie powiązanymi z dziejami samego oka.

Szcątkowo znana historia oka – tak jak rysuje się ona z perspektywy nowożytnej sztuki europejskiej – to zatem historia jego dyscyplinowania i samoograniczenia. Wydawać by się mogło, że przy całej wieloznaczności ocen tego zmysłu – najcenniejszego, ale i najniebezpieczniejszego – w sztukach zwanych (trochę z definicyjnej bezradności, ale to inna historia) „wizualnymi” oko i widzenie winny pozostawać w centrum zainteresowania. I tak pozornie jest.

Jak powiedziano, pochwała wzroku jako najszlachetniejszego ze zmysłów była wyjściowym argumentem szesnasto- i siedemnastowiecznych teoretyków sztuki dowodzących szlachetności malarstwa. Przypomnijmy tylko uniesienie Leonarda, nazywającego oko „najdoskonalszą z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga!”³. Ale w kontekście wielkiej

platońskiej tradycji dobrowolnego pozbawienia się wzroku w celu lepszego skupienia się na rzeczach „powziętych w umyśle” zdroworozsądkowość jego rady, aby miast wylupiać sobie oczy, po prostu je zamknąć i czekać, aż szał minie, może wydać się szokująca, niemalże prostacka. Eliminacja filozoficzno-teologicznej spekulacji z rozważań o sztuce to jednak wspólna cecha renesansowej teorii malarstwa. Jej podstawą pozostawało zdanie Albertiego: „malarza w ogóle nie obchodzi to, czego się nie widzi”⁴. Paradoksalne, że ten prawodawca całej nowożytnej teorii sztuki, osoba duchowna, wykształcony na uniwersytetach Padwy i Bolonii doktor prawa kanonicznego, papieski sekretarz i dyplomata, dokonał radykalnego zeświecczenia myśli o sztuce. A także – jeśli tak można powiedzieć – zeświecczenia oka i widzenia.

Albertiańskie oko, w którym tkwi wierzchołek „piramidy widzenia”, to wprawdzie „oko ciała”, lecz traktowane czysto mechanicznie. Albertiego nie interesuje fizjologia oka, pisze na przykład: „niemało zastanawiali się starożytni nad tym, czy promienie [widzenia] wypływają z powierzchni, czy z oka; kwestię tę, niewątpliwie trudną, lecz dla nas bez znaczenia, pomińmy”; „nie tutaj miejsce na rozważania, czy obraz powstaje na spojeniu wewnętrznego nerwu, jak niektórzy utrzymują, czy też obrazy tworzą się na powierzchni oka jak gdyby na ruchomym zwierciadle”⁵. Na wiedzę „filozofów” Alberti powołuje się z rzadka, zwykle przeciwstawiając ich poglądom wiedzę malarzy. Jego oko to geometryczny, nieruchomy punkt, w którym zbiegają się „promienie widzenia”. To centrum rzutu. Rozumienie obrazu jako przecięcia przez „piramidę widzenia” zakładało też, a raczej wymuszało dystans, stosowaną odległość oka od obrazowanych przedmiotów. Owo zdystansowanie, odcięcie od tego, co widziane, najlepiej pozwalają odczuć, zalecane jako warsztatowe pomoce przy wykreślaniu przestrzennej struktury obrazu, szyby, wela, kratki. Alberti i inni renesansowi teoretycy, pełni uwielbienia dla *virtù visiva*, stworzyli system, który przy wszystkich jego odmianach i przemianach⁶ ujarzmił oko na bardzo długi czas. Ujarzmił nie przez cenzuralne zapisy (te mogły mieć znaczenie wyłącznie doraźne),

lecz poprzez matematyzację dziedziny zmysłów i sposobu widzenia świata, co – jak twierdzi Jean Clair, stało się po raz pierwszy w kulturze Zachodu⁷. Wynalazek odkrywców *perspectiva artificialis* ujął widzenie w paradygmat jasny i czytelny, przekształcił w czysty owoc intelektu. Ustanowiono i hipostazowano klarowną i wyraźną wizję rzeczy, *fruitio lucida rerum*, eliminując to, co płynne, niewyraźne, zamglone, jako pochodną zmaconej myśli czy wadliwych założeń. Wizję oczyszczoną z przypadkowości i całkowicie uregulowaną. Nigdy w dziejach sztuki obraz widzialnego świata nie był tak uładzony jak w perspektywicznym pudełku, w którym nawet Leonardo umieścił swą *Ostatnią Wieczerzę*. Oku narzucono spojrzenie, które rozróżnia, przenika na wskroś – łacińskie *perspicere*, skąd perspektywa bierze swą nazwę i swą siłę. Spojrzenie, które wnika, izoluje, wydziela i analizuje. Czy tak patrzące oko mogło być jeszcze „pożądliwe”? Czy zaspokajało tylko *libido scienti* – żądzę wiedzy, która, jeśli nawet należy do szczególnie niedobrych grzechów, to innego wszakże rodzaju⁸. Najbardziej wiodący na pokuszenie ze zmysłów został ujęty w restrykcyjny system przez jego entuzjastów – co jest kolejnym paradoksem. Dokonało się to na użytek sztuki i przedstawiania, lecz konsekwencje desensualizacji i intelektualizacji widzenia były znacznie szersze i zastanawiająco trwałe.

Trwałe zastanawiająco, zważywszy że przy całym zapale do *costruzione legittima* (a zatem właśnie „uprawnionego” sposobu widzenia i przedstawiania, nie tylko umożliwiającego stworzenie iluzji głębi na płaszczyźnie, ale też dającego gwarancję artystycznej doskonałości) widziano jej ograniczenia. Widział je przede wszystkim Leonardo, niepodważający zasad perspektywy geometrycznej, lecz przekonany, że sprawa nie jest wcale prosta, skoro przestrzeń na drodze promieni wzrokowych wypełniają rozmaite ciała obdarzone mniejszą lub większą przezroczystością⁹. Leonardo poświęca tym zjawiskom szczególnie wiele miejsca w swych notatkach. Z tego wszystkiego w malarstwie mamy tylko słynne Leonardowskie *sfumato*, zmiękczające rysy Giocondy czy świętego Jana. Brak jednak wyobrażeń, które choć trochę zbliżyłyby się do

zawartych w *Traktacie* przepisów na obrazy: pejzażu za mgłą, burzy¹⁰ czy bitwy. Lekceważone przez Leonarda ograniczenia malarstwa – jego bezczasowość, nieruchomość, niemotę – nowożytne malarstwo europejskie przełamywało na różnorakie sposoby. Natomiast nie obrazowało tego, czego nie widać. Widzialność pozostawała warunkiem *sine qua non*. Bo przecież „malarza w ogóle nie obchodzi to, czego się nie widzi”. Czego się nie widzi – dodajmy – szeroko otwartym jednym okiem zbrojnym w wiedzę. Malarza nie interesuje też to, co niewyraźne, niejasne, nieostre, zobaczone w przelocie, w rzucie okiem, omiecione wzrokiem, ujrane mimochodem, znienacka, kątem oka, przypadkiem, w okamgnieniu, z bardzo bliska lub z bardzo daleka, zezem, nie jednym okiem wreszcie, lecz dwoma, ruchomymi i ruchliwymi, zmrużonymi, przyćmionymi, zmęczonymi, chorymi – katalog wyeliminowanych niedowidzeń malarstwa można by ciągnąć długo. Wyeliminowanych przez utożsamienie widzenia z poznaniem, z *cognitionis via*, jakim to mottem opatrzył personifikację Widzenia nieoceniony Cesare Ripa¹¹.

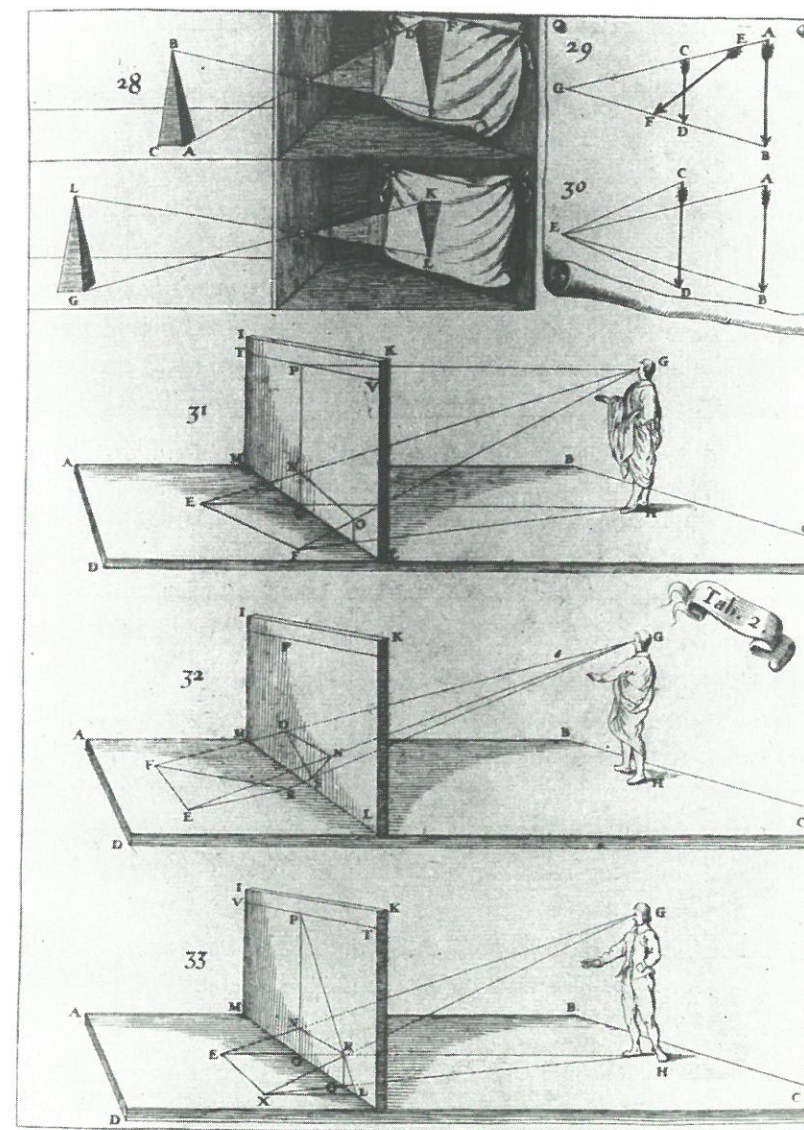
Pogląd o pełnym zdyscyplinowaniu oka przez nowożytne myślenie o sztuce można kwestionować, przywołując, kwitnące zwłaszcza w manieryzmie, wyszukane gry z percepcją, jak na przykład anamorfoza, wszelkie obrazy-zagadki czy różnego rodzaju sztuczki perspektywiczne, jak też zmyślne optyczne urządzenia wywołujące różnorakie iluzje¹². Sam Leonardo pozostawił zresztą anamorficzny szkic oka. On też chciał zbudować ośmioboczną komnatę z luster, optyczny labirynt. „Istnieją liczne możliwości przedstawiania labiryntów jako przeciwnych biegunów «wszystkiego, co da się przeniknąć»” – pisze Gustav Hocke w niedawno spolszczonej, lecz dawnej książce *Świat jako labirynt*¹³. Trudno jednak zgodzić się z jego konkluzją, że „w nowo uzyskanej wolności «to, co prawdopodobne», a więc to, co bezpośrednio zrozumiałe, w duchu reguł Arystotelesa, nie jest już wiążącym kryterium”. Triki optyczne, będące pochodną wiedzy perspektywicznej¹⁴, właściwe uczonej kulturze *curiosità* i *meraviglia*, nie niosły ze sobą wyzwolenia oka, podobnie jak nie niosła go potem iluzjonistyczna *quadratura*, stwarzająca

pozór otwartych sklepień. Pozostawało ono uzależnione, w jeszcze większym stopniu, od matematyczno-optycznej spekulacji. Stało się tylko przemądrzałe, wbrew przewrotnym iluzjom niezmiennie racjonalne i otwarte wyłącznie na to, co widzialne. Jego nosiciele mogli być znakomitymi członkami Accademia dei Lincei – stowarzyszenia uczonych, rysiookich ostrowidzów¹⁵.

Zupełnie odmienny rozdział nienapisanej historii oka to zarysowane przez Victora Stoichitę przeciwstawienie „oka zaskoczonego” i „ciekawego” – „oku metodycznemu”¹⁶. Stoichita nie wychodzi od teorii, bada „metamalarstwo” – niezwykle bogate i złożone w XVI i XVII wieku „wyobrażenia w wyobrażeniu”, komplikowane przez wprowadzanie w ramy pola obrazowego innych obrazów, ich odwroci, map, luster, przedstawień pracowni malarskich i samego malowania. „Oko zaskoczone” to oko, które wchodzi w różnorakie obrazowe gry intertekstualne, odkrywa pozornie nieważny, daleki plan, czasem niosący przesłanie obrazu. „Oko ciekawe” gromadzi, kumuluje i kombinuje wyobrażenia, jak we flamandzkich *cabinet d’amateur*: obrazach – katalogach kolekcji. „Oko metodyczne” to oczywiście oko z *Dioptryki* Kartezjusza, urządzenie do widzenia, *camera obscura*, w której obraz rzutowany jest na siatkówkę. Stoichita uważa, że opozycja „ciekawość” – „metoda” jest podstawowym konfliktem malarstwa XVII wieku¹⁷. „W sferze artystycznej kultura ciekawości oparta była na *ars combinandi et inveniendi*, podczas gdy kultura metodyczna na – można powiedzieć – *ars videndi*”. Pierwsza opiera się na mnemotechnice, druga – na *camera obscura*. Pierwsza odwołuje się do erudycji, druga chce osiągnąć *tabula rasa* przez starcie wszystkich mniemań nabytych. Pierwszą kieruje „nienasycona ciekawość”, drugą – „dusza uporządkowana”. Spojrzenie metodyczne właściwe jest malarstwu holenderskiemu, które – niczym postać z ryciny do *Optyki* Kartezjusza, oglądająca oko i rysujący się na siatkówce obraz – sytuuje się przed płótnem, aby zobaczyć, co to jest malarstwo¹⁸.

Lecz oczywiście trzeba się wystrzegać zbyt ostro rysowanych dychotomii. „Ciekawość” i „metoda” czasem stykają się z sobą i nie wyczerpują

siedemnastowiecznych sposobów widzenia i przedstawiania. Inaczej wygląda modelowanie widzenia we francuskich kręgach akademickich, które miało ogromne i długotrwałe znaczenie dla europejskiego malarstwa. Nie chodzi tu o fanatyka wiedzy perspektywicznej Abrahama Bosse'a i jego ryciny, najdobitniej ukazujące rygor, jakiemu poddane zostało widzenie, Bosse'a, któremu wtóruje Roland Fréart de Chambray, zalecający poprawianie oka przez rozumowanie. Bardzo upraszczając: dopiero siedemnastowieczny akademizm postawił przed malarstwem postulat przedstawiania rzeczy wedle zasad sztuki, „która uczy, jak widzieć rzeczy nie tylko takimi, jakie one same w sobie są, lecz także jak powinny być przedstawione”¹⁹. Dla zobrazowania powszechności tego przekonania wesprzyjmy go zdaniem niedoktrynalnego teoretyka, jakim był Roger de Piles: „[malarz] winien patrzeć na naturę dostępną wzrokowi jako na swój przedmiot; powinien mieć jej ideę, nie tylko takiej, jak się ją widzi przypadkowo w indywidualnych przedmiotach, lecz takiej, jaką winna ona być sama w sobie, zgodnie ze swą doskonałością, i jaką byłaby ona rzeczywiście, gdyby nie odwoływały jej od niej rzeczy przypadkowe”²⁰. Eliminacja oka i doświadczeń wzrokowych z procesu przedstawiania – samemu Fréartowi de Chambray zdająca się paradoksem – dokonywała się nie tylko przez poprawianie ich przez rozum. Eliminował je olbrzymi zespół tekstów teoretycznych, owych zasad sztuki, nawet jeśli nie zawsze z sobą zgodnych, to zgodnie prowadzących do celu, jakim miała być doskonałość, osiągnięcie abstrakcyjnego w istocie *point de perfection*. To, co widziane, przekształcane było w kolejnych aktach *inventio, dispositio, elocutio* – aż do pełnej obrazowej autonomizacji. Tutaj najwyraźniej dał o sobie znać retoryczny fundament nowożytnej teorii sztuk wizualnych. Całe akademickie *curriculum*, zarówno dydaktyczne, jak odnoszące się już do samego procesu powstawania obrazu, zostało ujęte w zespół przepisów pozwalających z powodzeniem posuwać się na drodze twórczej właściwie bez oglądania się na cokolwiek – dosłownie: „ogłądania”. Na ewentualne pytanie: jak patrzeć i jak przedstawiać to, co widzialne, istniały gotowe

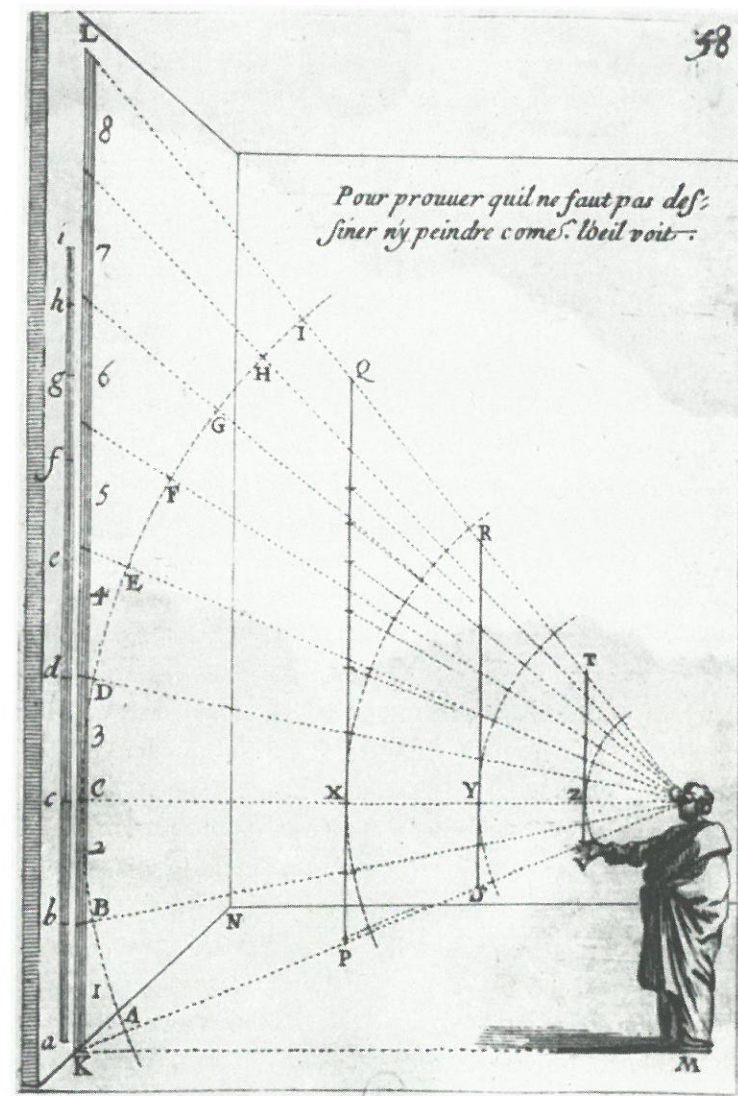


4. Camera obscura jako analogia do ludzkiego oka

odpowiedzi. Denis Diderot twierdził, że naukowa perspektywa jest przestrzenią dla ślepców, zdolnych ją zrozumieć za pomocą swych lasek²¹. W gruncie rzeczy nie potrzeba jej widzieć. Jest bowiem autoreferencyjna. To samo można powiedzieć o akademickich zasadach malarza doskonałego. Oko mogło go tylko sprowadzić na manowce.

Teoria zwana akademicką, będąca w istocie zespołem powszechnie i długo panujących przekonań dotyczących sztuki (do dziś kołających się w potocznym myśleniu), określała nie tylko, „jak widzieć”. Określała też, „co widzieć”, co warte i godne jest malarskiego przedstawienia. To regulowały zasady „wielkiego smaku” i *decorum*. Tu zacytujmy raz jeszcze Rogera de Piles: „Ten wielki smak w dziele malarza [wyraża się] użyciem dobrze wybranych, wielkich, niezwykłych i prawdopodobnych efektów natury: wielkich, ponieważ rzeczy są o tyle mniej doznawalne [*sensible*], o ile są małe lub podzielone; niezwykłych, bo to, co zwyczajne, nie porusza i nie przyciąga uwagi; prawdopodobnych, ponieważ trzeba, aby rzeczy wielkie i niezwykle wydawały się nie chimeryczne, lecz możliwe”²². Malarz ma zatem mieć ideę natury, dokonywać wyboru i przedstawiać rzeczy wielkie stosownie do ich godności – bo tak należy rozumieć zasadę *decorum*. Rzeczy godne przedstawienia przedstawiać w sposób ich godny. Dodajmy tylko, że akademickie zasady nie były tak zasadnicze i restrykcyjne, jak zwykle się sądzić. Jednego wszakże nie było wolno na pewno: przedstawiać byle czego i byle jak. Tak jak byle co i byle jak może widzieć nieuprawnione oko.

Z różnych możliwych przypomniano tu te przypadki i sposoby prewencyjnego niewolenia oka, które zdają się mieć największe konsekwencje dla nowożytnego malarstwa – naukową perspektywę i akademickie zasady regulujące proces powstawania obrazu. Ówczesnej teorii sztuki wyraźnie przyświecała zasada „raczej zapobiegać niż karać”. Nasuwa się zatem pytanie, kiedy i jak oko wyrwało się z systemów mających uchronić je przed pokusami i nieprawidłowościami?



5. Abraham Bosse „By dowieść, że nie należy rysować lub malować tak, jak widzi oko”, 1665

Od czasu klasycznej książki Fritza Novotnego zwykło się wskazywać dopiero na sztukę Cézanne'a nie tylko jako na koniec „naukowej perspektywy”²³, ale i początek rozpadu parowiekowego sposobu przedstawiania. Wydaje się jednak, że rozpad zaczął się wcześniej, i to nie za sprawą wyzwolonego oka artysty, lecz mechanicznego obiektywu aparatu fotograficznego. Gdy wytyka się wady perspektywy geometrycznej, zwykle przyrównuje się ją właśnie do aparatu fotograficznego: jednooczna, nieruchoma, mechaniczna, centryczna. Obraz fotograficzny powinien być więc obrazem perspektywicznym i metodycznym. Tymczasem właśnie obiektyw – przynajmniej w swych początkach – urzeczywistniał romantyczne marzenie o „niewinnym oku”, nieobciążonym żadnym wizualnym bagażem, choć zapewne czego innego oczekiwali ci, którzy o nim marzyli. Brzmi to jak paradoks, bo to przecież *camera obscura*, optyczne urządzenie wyręczające oko malarza, służące głównie do perfekcyjnego kreślenia widoków perspektywicznych, dała początek aparatowi fotograficznemu. Mechaniczny instrument jako „niewinne oko”? Lecz czas i miejsce są bliskie – Constable marzył, by malować jak *natural painter* wtedy, gdy William Henry Fox Talbot intensywnie pracował nad chemicznym utrwaleniem świetlnego obrazu powstającego w *camera obscura*. Znane z historii fotografii wczesne próby Niépce'a czy Talbota dowodzą, że kamera „widzi” inaczej. Odzwierciedla rzeczywistość bardzo daleką od tej, jaką przez kilka wieków ukazywało malarstwo europejskie i do widzenia jakiej nawykły nasze oczy²⁴.

Niepomierne rozszerzenie skali doświadczeń wizualnych i zupełnie inaczej objawiona „prawda natury”²⁵ sprawiły, że fotografia zachwiała wiarą w pewność ludzkiego oka. Więcej – kamera przyczyniła się do utraty uprzywilejowanego miejsca, jakie oko i widzenie miały w procesie poznania²⁶. Ponadto fotografia, od zarania uplątana w różne funkcje, w dużej mierze nieartystyczne, otworzyła drogę do gry z tym, co poza sztuką, w tym także drogę do innych niż przyjęte w sztuce sposoby widzenia i przedstawiania. Pozwalając zobaczyć to, co niewidzialne,



6. Albert Stapfer *Drabina w krużganku zamku de Talcy*, 1840 (?)

niezauważalne lub eliminowane z pola widzenia, zmieniła też sposób patrzenia na rzeczy widziane, najbliższe. Fotografia była niczym „filtr oczyszczający widzenie świata i rzeczy z wielowiekowych narośli”²⁷, aczkolwiek jej wyzwolicielską rolę docenili dopiero surrealiści. Badania nad wczesną fotografią, długo skoncentrowane na osiągnięciach technicznych, postępującej „artystyczności” z jednej, a komercjalizacji z drugiej strony, pomijały ten aspekt. Lepiej teraz poznawane, ogromne zasoby wczesnych fotografii objawiają inny, nieobecny w tradycyjnej reprezentacji obraz widzialnej rzeczywistości. A więc jakieś nie wiadomo co, nieznaczące i niepiękne widoki, ujęte z niewłaściwego dystansu, niezakomponowane, bez ładu, w zwichrowanej perspektywie, na których, prawdę mówiąc, niewiele widać. Puste pierwsze plany. Zbliżenia nieważnych detali. Obojętność wobec motywu²⁸. Obrazy jakby nieudane, nieporadne – a jednak wykonywane z całą świadomością i z niemalym trudem. Tak jakby koncentracja autorów na samej nowo odkrytej technice pozostawiła widzeniu swobodę. Można to tłumaczyć faktem, że wynalazcy fotografii byli uczonymi, a nie artystami, stąd ich niedbałość o komponowanie kadru (znamienne, że Daguerre, który był malarzem, nawet w swych wczesnych doświadczeniach konwencjonalnie układał utrwalane motywy). Może jednak właśnie dzięki temu odejściu od wymogów sztuki mechaniczne oko aparatu – u zarania wynalazku, gdy ludzkie oko jeszcze nie uczyniło go sobie poddanym – niepoprawione jeszcze przez rozum, pozwoliło zobaczyć coś, co niewarte widzenia, i zobaczyć to w sposób niezgodny z zasadami przedstawiania. Więcej – uznać za warte przedstawienia i utrwalenia. Bardzo szybko i rozwój fotograficznej techniki, i jej aspiracje do rangi sztuki przywołały oko kamery do porządku i wpasowały w wizualne konwencje. Ale proces destrukcji się zaczął. Można było zrobić obraz przedstawiający byle co, ukazane byle jak.

Tu tylko jeden współczesny wynalazkowi fotografii cytat, świadectwo – może nieprzypadkowo kobiece²⁹ – podobnej zdolności widzenia „ni-



7. Gustave Le Gray *Kupa kamieni*, około 1849

czego”. George Sand pisze o Rembrandta *Medytującym filozofie*: „oto te przedmioty nie zasługujące na spojrzenie, a tym bardziej na namalowanie, stają się tak interesujące, tak piękne na swój sposób, iż nie możecie oderwać od nich wzroku, istnieją i są godne istnienia”³⁰. Tu zauważyć trzeba, że niemożność oderwania wzroku od „byle czego” czuł już święty Augustyn, jak nikt zdolny przyznać się do niewytłumaczalnych pokus: „Czym to usprawiedliwić, że nieraz, kiedy siedzę w domu, nie mogę oderwać oczu od jaszczurki łowiącej muchy albo od pająka opląującego je pajęczyną?”³¹.

Czy zdolność zobaczenia byle czego i byle jak rzeczywiście uznać można za wyzwolenie oka, któremu wszak sztuka, za cenę ograniczeń, ofiarowywała wszystkie swoje cudowności? A jednak, gdy patrzymy na nią z rozległej perspektywy, sztuka dwudziestowieczna w wielu swych przełomowych działaniach zwraca się właśnie ku przedmiotom niezasługującym na spojrzenie, nie tylko czyniąc je godnymi namalowania, lecz także pozwalając im istnieć jako takim, czyniąc godnymi istnienia w obszarze sztuki.

„Ostatnie zdobycze fotografii – to już cytaty niekobięcy – ścielą u stóp katedry domy, które z bliska wydawały się nam często prawie równie wysokie jak wieże; każą się kolejno poruszać tym samym budowlom na kształt pułku, szeregami, tyralierką, zwartymi masami; zbliżają do siebie nawzajem na Piazzetta dwie kolumny, przed chwilą tak od siebie odległe; oddalają tak bliskie Salute i umieją na bladym i zatartym tle zamknąć olbrzymi widnokrąg pod łukiem mostu, w ramie okna, wśród liści znajdującego się na pierwszym planie i silniej zaznaczonego drzewa; stwarzają kolejno jednemu i temu samemu kościołowi ramę z arkad wszystkich innych. I sądzę, że jedynie ten proces mógłby, w równym stopniu co pocałunek, z tego, co uważaliśmy za jakąś rzecz o określonym wyglądzie, wydobyć sto innych rzeczy, którymi jest ona równie dobrze, skoro każda z nich jest wyrazem nie mniej uprawnionej perspektywy”. I dalej o pocałunku: „w owej krótkiej wędrówce moich warg do jej policzka ujrzałem dziesięć Albertyn; ta jedna dziewczyna stała się niby



8. Édouard Delessert *Ulica w Millis*, 1854

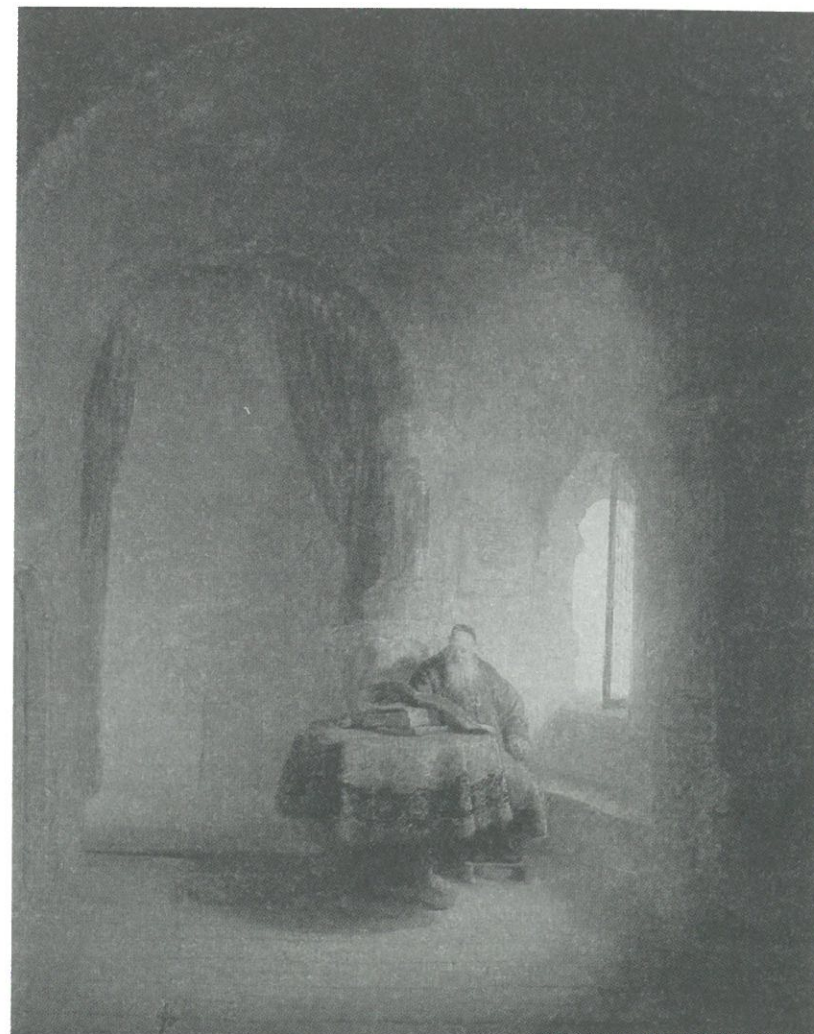
bogini o wielu głowach; ostatnia, którą widziałem, kiedy się starał zbliżyć do niej, ustępowała miejsca innej”³².

Inne widzenie, jakie objawiła fotografia, niesione przez nią zakłócenia skali i odległości Proust zestawia z widzeniem intymnym, widzeniem z bardzo bliska, które pozwala „z tego, co uważaliśmy za jakąś rzecz o określonym wyglądzie, wydobyć sto innych rzeczy, którymi jest ona równie dobrze, skoro każda z nich jest wyrazem nie mniej uprawnionej perspektywy”. Trudno lepiej i krócej określić rewolucję w widzeniu.

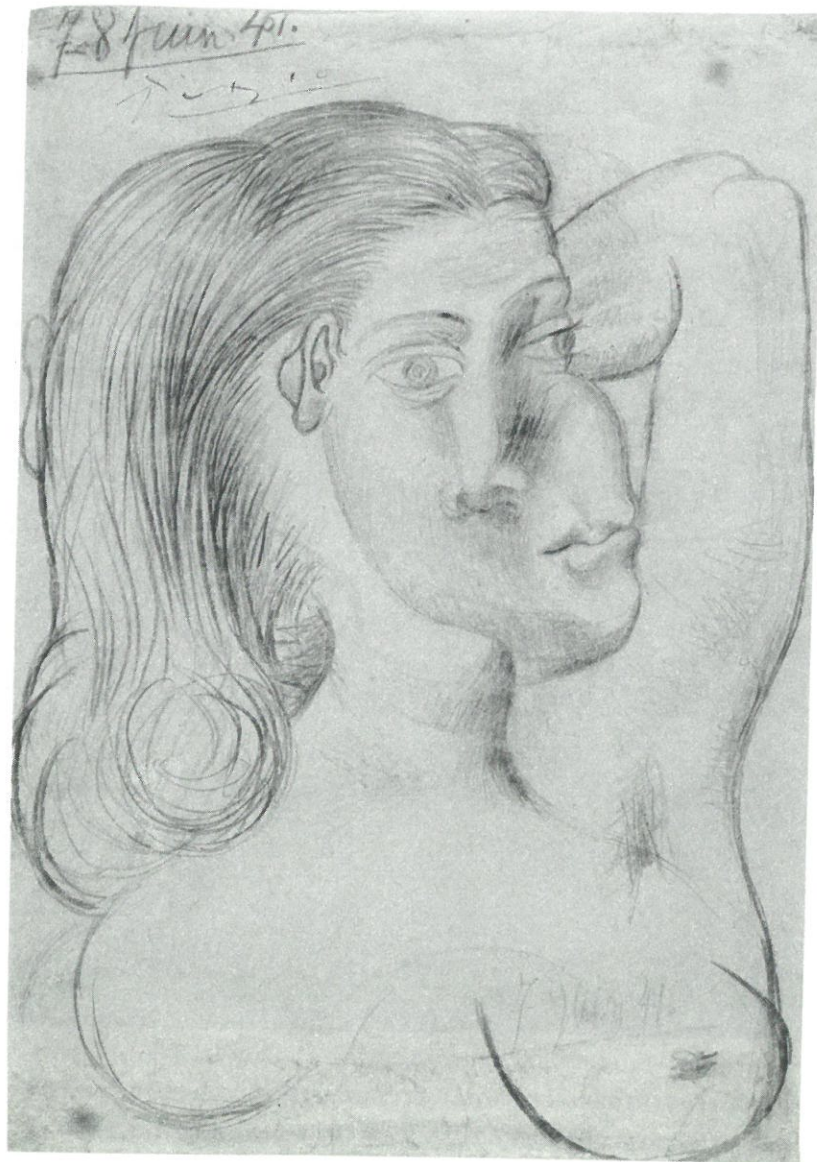
A więc aby wyzwolić oko, potrzeba miłosnego zbliżenia? Miłość – jak w sonecie Szekspira – „do niewiernego widzenia przymusza”?

„Ten podwójny profil – jak to nazywają – bierze się stąd, że mam zawsze oczy otwarte. Każdy malarz powinien mieć zawsze oczy otwarte. Moglibyście pytać, jak dochodzi się do widzenia prawdziwie, z jednym okiem czy z dwoma oczami? To po prostu twarz mojej kochanki, Dory Maar, gdy ją trzymam w ramionach” – tłumaczył Picasso swe osławione zniekształcenia twarzy bliskich sobie kobiet³³.

Ale jest też całkowicie inna, acz nie sprzeczna relacja, zanotowana przez fotografa Brassai’a jako komentarz do wypowiedzi Matisse’a: „Z zamkniętymi oczami...” Zjawisko spontaniczności i zagadkowej mocy ręki wyjętej spod kontroli oczu, a nawet umysłu bardzo interesowało Matisse’a. Pragnął się dowiedzieć, do czego była zdolna zdana na samą siebie i jakby odcięta od ciała. Może nie bez wpływu na to były doświadczenia Picassa... Jego rysunki robione około 1933 roku w ciemności albo z zamkniętymi oczami, gdzie poszczególne organy – oczy, nos, uszy, usta – zajmowały nie należące do nich miejsca, dały z pewnością początek twarzom o przemieszczonych częściach, które zaczęły się pojawiać w kilka lat później. Pewnego dnia, 1939 roku, w swojej pracowni przy ulicy des Plantes, Matisse narysował mnie przewiązawszy sobie oczy. Twarz naszkicowana kredą. Wykonał to jednym pociągnięciem. Portret był niesłychanie ekspresywny, może właśnie dzięki temu, że, jak w wykrzywionych twarzach Picassa, usta, nos i uszy błąkały się



9. Rembrandt van Rijn *Medytujący filozof*, 1633



10. Pablo Picasso *Głowa Dory Maar*, 7–8 czerwca 1941

na wszystkie strony. Matisse był zachwycony i od razu mnie poprosił o sfotografowanie go przed tym rysunkiem. Jestem pewien, że to dzieło Matisse’a istnieje już tylko na mojej fotografii”³⁴.

Patrzeć dwójgim oczu. Mieć je zawsze otwarte. Patrzeć z bliska. Albo oddać się „zagadkowej mocy ręki wyjętej spod kontroli oczu, a nawet umysłu”. Zlikwidować dystans, za sprawą którego perspektywa (i jej dzisiejsze potomstwo, w tym najmłodsze – komputerowa przestrzeń wirtualna) oddala nas od świata. Stłuc szybę, tę zalecaną malarzom *parete di vetro*, za którą rozgrywa swój spektakl sztuka europejska – to przecież leżało w centrum wielu dążeń sztuki nowoczesnej od początku XX wieku. Oczywiście nie wystarczyło zbliżyć ust do policzka Albertyny, ale grzeszna pożądlivość oczu miała w tym swój udział.