

Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz

OBRAZ – AKT WIZUALNY

„Czym jest obraz?” – to pytanie podstawowe we współczesnej zmediatyzowanej rzeczywistości, które często się pojawia w rozważaniach zarówno filozoficznych, jak i tych z obszaru historii sztuki, a także antropologii. Konieczne jest zwłaszcza pewnego rodzaju „dopasowanie” sposobu rozumienia obrazu do sposobu myślenia o sztuce przez pryzmat doświadczenia i performatywności, ponieważ z jednej strony pragmatyzm deweyowski, z drugiej – wydarzenia artystyczne pojawiające się od początku XX wieku sprawiły, że znacząco wzrósł nacisk na stronę performatywną sztuki. Kubizm, dadaizm, surrealizm, a następnie abstrakcyjny ekspresjonizm i konceptualizm to poszukiwania artystyczne, które przestały prowadzić do powstawania wielkich tradycyjnych dzieł. Wyraźne zaś w nich były czynniki konceptualne i performatywne. Ponadto od połowy XX wieku dynamicznie rozwijały się: happening, performance, sztuka ziemi, *arte povera*, body art i inne prądy w sztuce nastawione na działanie w przestrzeni poprzez materiały, otoczenie przyrodnicze i własne ciało artysty – działanie o wyraźnie interaktywnym charakterze. Powstające nowe dzieła sztuki są zatem często sytuacjami estetycznymi, doświadczeniami oraz formami ich zapisu. Jeżeli zaś chcemy pozostać przy jakiejś formie ich przedmiotowego ujmowania, można je potraktować jako „przedmioty intencjonalne”, jak je przedstawia Ingarden, tj. jako bytujące w pewien „idealny” sposób, dzięki ich ukonstytuowaniu poprzez nasze przeżycie¹, ponieważ są zaplanowane jako współpracujące ze środowiskiem, widzami, otoczeniem, ciałem (traktowanym przedmiotowo przez podmiot, jakim jest umysł). Z tego względu niewątpliwie konieczne jest myślenie o performatywnym charakterze dzieł sztuki, czyli o tym, co, jak i dlaczego dzieła sztuki robią w świecie.

¹ Zob. R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, w: *idem, Wybór tekstów estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 192–198.

Wśród tych dzieł należy zwrócić szczególnie baczną uwagę na sytuację obrazu, tj. zastanowić się nad tym, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób, można rozumieć obraz jako dzieło o charakterze performatywnym. Refleksji tej brakuje, ponieważ zazwyczaj to do sztuk teatralnych, do tańca, do performance'u, a nie do malarstwa czy fotografii, stosowane jest określenie sztuk performatywnych. Jest to oczywiście o tyle zrozumiałe, że dotychczas pojęcie obrazu stawia opór całkowitej redefinicji pojęcia sztuki w perspektywie doświadczenia, czy też innymi słowy: w sposób performatywny. Powodem jest fakt, że obraz był przez setki lat postrzegany jako przedmiot, który stoi czy wisi (analogicznie też było/jest w przypadku rzeźby, którą w tym artykule się nie zajmę), a postawa odbiorcza względem niego miała mieć charakter mniej bądź bardziej bezinteresownej kantowskiej kontemplacji. W ponownym przemyśleniu pojęcia obrazu, umiejscawiającym go w przestrzeni efektywnych interakcji, czyli twórczych relacji prowadzących do zaistnienia nowej sytuacji czy nowego sensu, pomaga jednak współczesna praktyka artystyczna. Wszak pojawiające się dzieła sztuki z obszaru sztuk wizualnych, nie będąc tradycyjnymi obrazami, a nawet projekcjami, które się „po prostu” ogląda, ale interaktywnymi wizualnymi procesami, pozwalają doświadczyć innego niż uznawany dotychczas sposobu istnienia obrazu. Dostrzegana przeze mnie performatywność obrazu nie stawia znaku równości pomiędzy obrazem a performancem, rozumianym jako rodzaj sztuki, który się historycznie pojawił w połowie XX wieku, raczej sytuuje się w kontekście performatywności języka rozumianej za Johnem Austinem²; nie odnoszę się zatem ani do *performing arts* rozumianych jako „sztuki wykonawcze”, ani do *performance art*, ale do performatywności jako efektywnego „działania w świecie” symbolu i/lub znaku³.

Propozycja, którą przedstawiam w niniejszym artykule, nie jest rewolucyjna, właściwie wszystko już zostało wcześniej powiedziane przez innych teoretyków, choć w innych układach, skutkujących inną ostateczną konfiguracją sensu. Prezentuję raczej pewien horyzont myślenia o obrazie, do którego można dojść, wychodząc z tradycji filozofii europejskiej, zwłaszcza fenomenologii Romana Ingardena i Maurice'a Merleau-Ponty'ego. W ten

² Zob. J. L. Austin, *Wypowiedzi performatywne*, w: *idem, Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 311–334.

³ Rozróżnienie, na które się powołuję, zostało przedstawione w wystąpieniu Jacka Wachowskiego podczas konferencji *Estetyka sztuk performatywnych*, Kraków–Przegorzały 21–23 maja 2012 r. Zob. też: J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011.

nurt refleksji wpisują się też tacy wybitni współcześni kontynentalni teoretycy, jak filozofujący w duchu fenomenologicznym historyk sztuki Georges Didi-Huberman oraz również filozofujący historyk sztuki i antropolog kultury Hans Belting. Obaj teoretycy poszukują drogi wyjścia poza znane nam schematy w myśleniu o obrazie jako o rzeczy, przedmiocie i jako o medium reprezentacji – czytelnym i widzialnym. Nie są to oczywiście jedyne osoby rozważające status obrazu we współczesnej refleksji. Problem obrazu pojawia się także w myśli północnoamerykańskiej, np. u Williama Thomasa Mitchella czy u Nicholasa Mirzoeffa. W Stanach Zjednoczonych myślenie o obrazie wpisuje się jednak w inny kontekst niż w Europie, i z tego względu funkcjonuje raczej w obszarze tzw. *visual culture studies*. Jednak „badania nad kulturą wizualną” również zmierzają ku przeformułowaniu pojęcia obrazu i choć wynikają raczej z zaangażowanej ironicznej obserwacji praktycznego, stechnicyzowanego codziennego życia niż z refleksji fenomenologicznej i historii sztuki, jak dzieje się to w Europie, to ich istnienie wskazuje na wagę pytania o obraz niezależnie od szerokości geograficznej.

Orientując się zatem na przyświecający mi cel, którym jest takie przeformułowanie pojęcia obrazu, by mógł być on włączony w procesualne myślenie o sztuce, w myślenie o niej przez pryzmat doświadczenia, oraz opierając się na tradycji refleksji europejskiej, postaram się argumentować na rzecz ujmowania obrazu nie jako przedmiotu, ale jako **aktu wizualnego**, którego konkretnymi realizacjami są spotkania artefaktu z odbiorcą. Spotkań tych nie powinniśmy postrzegać przez pryzmat relacji przedmiotowo-podmiotowej, a więc takiej, w której ktoś coś ogląda, poznaje, weryfikuje, ustanawiając się jako aktywny w opozycji do tego, co bierne i podporządkowane, co jest rzeczą w czyichś rękach. Spotkanie artefaktu z odbiorcą ma bowiem charakter relacji pomiędzy materialnym otoczeniem dla zaistnienia pewnego procesu a „odbiorcą”. Jest to relacja o charakterze performatywnym, czyli materialne otoczenie wpływa realnie na zachowania, także fizyczne, społeczne oraz na sposób pojmowania świata. Na usta się tu ciśnie marksowskie twierdzenie, że „byt określa świadomość”. Jednak w moim przekonaniu szczególnie istotny jest czynny charakter obrazu, fakt wchodzenia przez niego w relację z nami – którzy także funkcjonujemy społecznie poprzez przedstawienia symboliczne i przyjmowane przez nas formy utożsamienia. Jednak ażeby poważnie móc zarówno pomyśleć o sile obrazu, o jego mocy światotwórczej, a także by unikać łatwych rozwiązań obserwowanych aporii otaczającej nas rzeczywistości, jak również

z innej strony patrząc, by móc myśleć o sztuce jako takiej w perspektywie doświadczenia, trzeba solidnie uzasadnić performatywny charakter obrazu.

Ujęcie obrazu jako aktu wizualnego pozwala wyjaśnić jego performatywność, ponieważ wciąga w swój zasięg także odbiorcę. Obserwujemy wówczas obraz jak akt zaistniały w interakcji pomiędzy wizualnym otoczeniem, działaniem twórcy i działaniem odbiorcy. Mamy więc do czynienia z pewnym procesem, który prowadzi do powstania nowej sytuacji. Ta specyficzna sytuacja polega na konstytucji wartościowego przedmiotu estetycznego, którym może być np. piękno ruchu ciała ludzkiego, nie tylko artysty, ale też naszego własnego, do którego odczucia dochodzimy, wchodząc w relację z dziełem będącym np. instalacją multimedialną, przekraczającą podział na obraz nieruchomy i ruchomy. Dodatkowe wprowadzenie czujników sterujących obrazem zależnie od naszego sposobu obecności w przestrzeni, tj. wprowadzenie interaktywności, sprawia, że nie poznajemy obiektywnie obrazu, ale uczestniczymy w sytuacji wizualnej. Takimi współczesnymi wizualnymi pracami są m.in. realizacje Butcha Roveny, którego instalację wizualną *Let us imagine a straight line* mogliśmy oglądać – a właściwie mogliśmy w niej uczestniczyć – podczas Biennale WRO w 2011 roku. Tytuł dzieła, w tłumaczeniu na polski: „wyobraźmy sobie prostą linię”, znajduje kontynuację na czarnej planszy: *and on this line a material point A which moves*, czyli: „a na tej linii materialny punkt A, który się porusza”.

Roven poświęca swoją pracę doświadczeniu ruchu ludzkiego ciała i wyraźnie wskazuje swoje filozoficzne inspiracje:

Wyobraźmy sobie prostą linię to praca interaktywna, poświęcona ruchowi. Jest ona inspirowana dwoma wielkimi umysłami XIX wieku we Francji – Etienne-Julesa Mareya i Henri Bergsona – i ich szczególnymi wizjami ruchu i czasu. Wysiłki Mareya, by zmierzyć bicie serca i złapać ptaki w locie, doprowadziły do powstania technologii, z której wynikło nowoczesne kino. Refleksje Bergsona na temat materii i pamięci doprowadziły do wyłonienia się filozofii, która na nowo wyobraża relację między umysłem a ciałem. Instalacja zaprasza uczestników i uczestniczki do doświadczenia tej naukowej i humanistycznej spuścizny poprzez serię interaktywnych prac, zgłębiających ideę i piękno pojedynczego ciała ludzkiego ruchu. *Featuring dancer Ami Shukman*⁴.

⁴ „*Let us imagine a straight line*” is an interactive work about movement. It takes inspiration from two great minds of late 19th-century France – Etienne-Jules Marey and Henri Bergson – and their respective visions of motion and time. Marey’s efforts to measure a beating heart

Praca Roveny to obrazy interaktywne, wchodzące w relacje z naszym ciałem, będące efektem interakcji między sytuacją wizualną stworzoną przez artystę a naszymi cielesnymi działaniami. Taką sytuacją wizualną jest np. postawienie urządzenia, na którym znajdują się metalowe uchwyty, a nad którym wodzimy dłońmi i które odczytują nasz puls i dostosowują do niego projekcję rzutowaną na ścianę. W projekcji widzimy obraz naszego pulsu, zarówno w postaci linii, jak i uruchomionego obrazu biegnącej postaci ludzkiej (il. 1). Zachwyca także sytuacja stworzona na końcu małej sali, gdzie nasz trójwymiarowy cień dołącza do trójwymiarowego cienia kobiety i który może objąć (il. 2).

Co stanowi zasadniczy sens tych obrazów? Zdecydowanie nie proszą one ani o bezinteresowną kontemplację, ani też nie są nastawione na prostą, realistyczną reprezentację. Sensem tych sytuacji obrazowych, które tworzy Roven, jest oczekiwanie na zaistnienie w przestrzeni aktów wizualnych, poprzez somatyczne przeżycie estetyczne. Właściwe zatem jest podejście do nich z perspektywy fenomenologicznej. Znajdują tu swoje zastosowanie rozważania polskiego fenomenologa Romana Ingardena, który ujmuje przedmiot estetyczny, dzieło sztuki jako konstytuowane przez przeżycie estetyczne i oparte o przeżycie estetyczne w swoim intencjonalnym byciu. Wychodząc od spostrzeżenia pewnych realnych form poprzez przeżycie estetyczne, dochodzimy do przedmiotu estetycznego, który może być całkowicie fikcyjny, wymyślony przez nas. Ingarden najchętniej posługuje się przykładem dzieła literackiego⁵, choć powołuje się także na inne dziedziny sztuki⁶. Dzieło sztuki rozumiane jako przedmiot intencjonalny nie musi się opierać na rzeczach konkretnych, tzn. wychodzi od nich, ale się do nich nie sprowadza⁷. Ingarden wyjaśnia, jak przeżycie estetyczne prowadzi do konstytucji przedmiotu estetycznego, rozumianego jako przedmiot intencjonalny. Pro-

and to capture birds in flight produced the technologies that led to the modern cinema. Bergson's reflections on matter and memory produced a philosophy that re-imagined the relation of mind and body. The installation invites participants to experience this scientific and humanistic legacy through a series of interactive pieces that explores the idea, and the beauty, of a single body in motion. Featuring dancer Ami Shulman – tekst obecny na wystawie zbiorowej w ramach Biennale WRO Art Center w maju 2011 (tłum. autorki artykułu).

⁵ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

⁶ Jak choćby przykładem Wenus z Milo, służącym do wyjaśnienia sposobu ukonstytuowania się dzieła jako obiektu doznania estetycznego – por. R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne...*, *op. cit.*, s. 196–198.

⁷ „Przedmiot doznania estetycznego nie jest identyczny z żadnym przedmiotem realnym, a jedynie niektóre szczególnie ukształtowane przedmioty realne służą za punkt

ces powstawania dzieła następuje poprzez wzajemne odpowiedzi, poprzez „rozmowę” pomiędzy odbiorcą a dziełem, czyli w trakcie aktu wizualnego. Taki właśnie charakter mają prace Roveny. Nie są to czytelne reprezentacje. Nie są to ani nieruchome obrazy, ani filmy, ale interaktywne sytuacje obrazowe, pozwalające nam w niecodzienny wizualny sposób doświadczyć naszej cielesności. Znajdujemy się na horyzoncie doświadczenia, przeżycia, interakcji – w sytuacjach obrazowych, w środku aktów wizualnych. Te sytuacje obrazowe zapewniają możliwość doświadczenia na nowo, w sposób niecodzienny swojej cielesności. Jako całość, jako dzieła sztuki istnieją one tylko w sposób intencjonalny w sensie zaproponowanym również przez polskiego fenomenologa, w przestrzeni znaczeń i wartości, a nie rzeczy materialnych.

Fenomenologiczna perspektywa Ingardena pozwala wyjaśnić interaktywny i performatywny charakter sztuki, także sztuk wizualnych. Obraz zatem nie jest rzeczą, względem której pozostajemy neutralni. Jest natomiast wizualną cielesnością, która z nami współ- bądź przeciw-działa, co widać w zaprezentowanych pracach Roveny, na których cień naszej dłoni może objąć cień nogi tancerki-modelki. Jest to obraz wychodzący od realnych obiektów, ale jedynie jako od bazy materialnej – nie chodzi o przedstawienie, tylko o to, co się stanie, co się wydarzy, jak to przeżyjemy, doświadczymy – jak nas to zmieni? Obraz, który jako taki nie jest zatem ani nieruchomy, ani nie jest fabularną opowieścią, ale jest żywym obrazem, który jako dzieło sztuki istnieje intencjonalnie, ma moc performatywną. Obrazy zmieniają rzeczywistość poprzez zmianę nas samych, sposobu postrzegania nas samych, świata wokół nas i tego dalekiego. Jest to możliwe, ponieważ, jak celnie wskazuje Hans Belting, ostatecznym miejscem obrazów jest ciało człowieka, co skutkuje procesualnym i relacyjnym charakterem ich istnienia. Na początku trzeciego rozdziału pracy poświęconej antropologicznej redefinicji obrazu Belting pisze:

Naturalnie to człowiek jest *miejscem obrazów*. Dlaczego naturalnie? Ponieważ jest on naturalnym miejscem obrazów, niejako żywym organem dla obrazów. Mimo wszystkich aparatów, za pomocą których wysyłamy i magazynujemy dzisiaj obrazy, wyłącznie człowiek jest miejscem, w którym obrazy są odbierane i interpretowane w sposób

wyjścia i za podłoże zbudowania pewnych przedmiotów estetycznych przy odpowiednim nastawieniu podmiotu percypującego”. *Ibidem*, s. 198.

żywy (a więc efemeryczny, trudno kontrolowany etc.), nawet jeśli aparaty wyznaczają pewne normy⁸.

Oczywiście, sztuka współczesna ułatwia nam dostrzeżenie tego aspektu obrazu, zwłaszcza że opierając się na ciele i odnosząc się do ciała, stara się wywołać w nas jego całościowe doświadczenie za pośrednictwem nowych mediów⁹. Ta obserwacja niemieckiego historyka sztuki jest łatwo uchwytana w przywołanym przykładzie pracy Roveny. Nie oznacza to, że mamy rozwiązany problem dotyczący się statusu i formy istnienia obrazu. Stwierdzenie jednak, że pojęcie obrazu jest pojęciem problematycznym i niejasnym, to truizm. Pytanie: „W jakiej perspektywie zatem należy postrzegać obraz?” – pozostaje.

Przywołane powyżej przekonania Beltinga o ciele człowieka jako naturalnym miejscu obrazów można też odnieść do wypowiedzi Georgesa Didi-Hubermana o zdjęciach jako zapisach gestu, ponieważ także tu ciało człowieka stanowi medium powstania i zapisu obrazu. Ujęcie Didi-Hubermana wychodzi poza dualizm substancji – materii i formy w duchu arystotelesowskim, czy materii i idei w duchu platońskim, i przedstawia obraz jako wizualny efekt pewnego konkretnego i szczególnego gestu. Gest ten według Didi-Hubermana jest zaświadczeniem, jednak świadectwo, jego zdaniem, nie jest równoznaczne z dokumentem. Nie oznacza też dotknięcia niezmiennej istoty, z czym można się spotkać w niektórych naiwnych ujęciach fenomenologicznych. W pracy poświęconej kilku zdjęciom z Auschwitz, pisząc o obrazie fotograficznym, francuski historyk sztuki wygłasza swoje przekonanie:

[...] często prosimy obrazy o zbyt wiele lub o zbyt mało. Jeżeli prosimy o zbyt wiele, to znaczy o „całą prawdę”, wtedy szybko spotyka nas zawód – obrazy są jedynie porwanymi strzępami, kawałkami pozoru. Są więc nieadekwatne [...]. Albo prosimy obrazy o zbyt mało – z góry odsyłając je do kategorii *poзору* [...], wykluczamy je z historii jako takiej, albo z góry odsyłając je do kategorii *dokumentu*, odcinamy je od ich fenomenologii, specyfiki, od samej ich istoty¹⁰.

⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 70–71.

⁹ *Ibidem*, s. 59.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 44–45.

Fenomenologiczne podejście francuskiego historyka sztuki stanowi jedną z ciekawych współcześnie propozycji spojrzenia na obraz, które nie traci procesualności, zmienności, patrykularności doświadczenia. Wszystkie obrazy są w pewnym sensie prawdziwe, ponieważ zaświadcniają o czymś. W ten sam sposób możemy podejść zarówno do obrazów malarskich, jak i do obrazów fotograficznych. W obu przypadkach „obrazujemy mimo wszystko” – pomimo niemożności zmiany rzeczywistości, pomimo niemożliwości wiernego przedstawienia, pomimo bliskiej śmierci. Sensem obrazów jest to, że są to „obrazy mimo wszystko”, mimo niemożliwości prawdziwego przedstawienia, obrazy prawdziwe jako świadectwa sytuacji, a nie wierne dokumenty¹¹. To podejście do obrazu jako do świadectwa, a nie dokumentu, pojawiło się w refleksji europejskiej już wcześniej, ponieważ Maurice Merleau-Ponty pisał w *Złudzeniu obiektywizmu*, że: „Chcemy pozostawić świadectwo, a nie udzielać informacji”¹². Tak samo jak dla Didi-Hubermana dla Merleau-Ponty’ego prawdziwość nie była prawdą kopii czy reprezentacji, ale prawdą zaistniałego kontaktu. Można tak o tym wnioskować, ponieważ Merleau-Ponty uważał, że nie należy się starać zbudować „obiektywnego” rysopisu sceny i udostępnić widzowi szkieletu stosunków liczbowych prawdziwych dla każdej percepcji przedmiotu, ale zaznaczyć „na papierze ślad naszego kontaktu z przedmiotem i ze sceną, które wprawiają w vibracje nasze spojrzenia, potencjalnie nasz dotyk, słuch, nasze poczucie przypadku lub losu, poczucie wolności”¹³. Akt malowania to dla niego specyficzny „akt widzenia”, taki, który jest faktyczny, który wykrzykuje: „Jest!”¹⁴.

Obraz to akt wizualny, wychodzący od pewnych konkretnych materialnych form i wchodzący w relacje z naszym ciałem, który wymaga środowiska, aktywnego otoczenia reagującego, odpowiadającego, współdziałającego. Ażeby było możliwe współdziałanie, konieczna jest zwrotna aktywność, gdyż akt wizualny to nie efekt działania artysty czy artystki – jednostronny zapis; jeśli już myśleć o obrazie przez pryzmat pojęcia „zapisu”, to należy mieć na uwadze raczej systemy kodów komunikacyjnych oraz problemy z interpretacją. Zapis nie jest bowiem martwym przedmiotem, ale prze-

¹¹ *Ibidem*, s. 18–21.

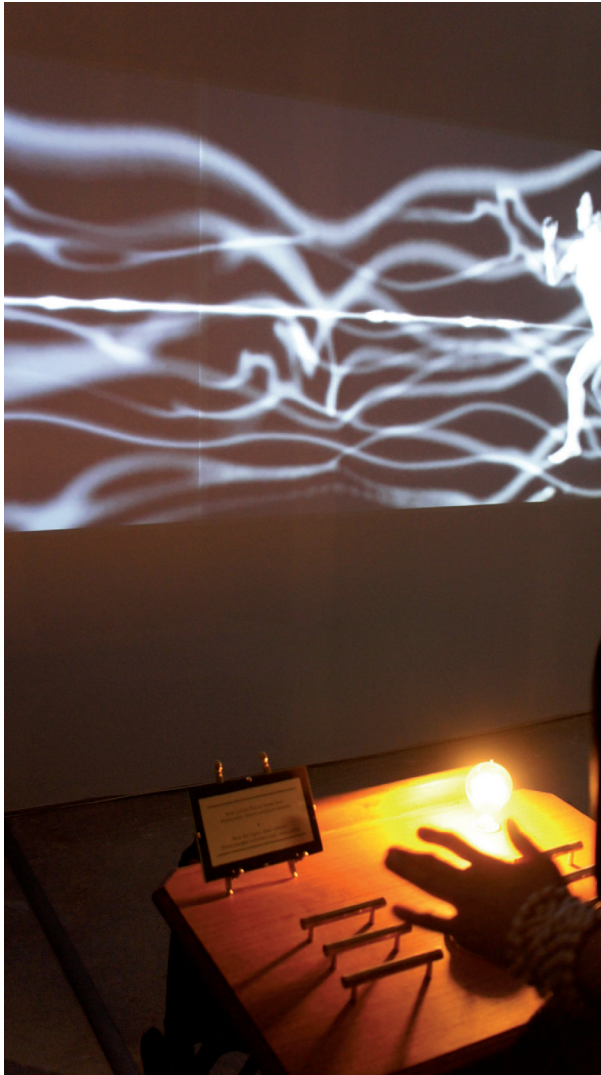
¹² M. Merleau-Ponty, *Złudzenie obiektywizmu*, w: *idem, Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bienkowska i in., oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 104.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: *idem, Oko i umysł. Szkice..., op. cit.*, s. 44–45.

plywem obrazów zmuszającym nas do pójścia z jego prądem i do opowiedzenia własnej historii na jego bazie. Wchodząc z nim w kontakt, nie jesteśmy bierni, a co najwyżej zahipnotyzowani. Zahipnotyzowanie to jest opisany przez Ingardena stanem wstrzymania sił życiowych, pozwalającym na rozwijanie się emocji wstępnej w procesie przeżycia estetycznego prowadzącym do ukonstytuowania przedmiotu intencjonalnego. Jednak ten przedmiot intencjonalny ma wyraźny charakter subiektywny, nie jest to obiektywnie poznawalny byt, ale subiektywnie doświadczana wizualna całość. W tym miejscu możemy zauważyć niezgodność z teorią Ingardena, który uważał, że intencjonalny przedmiot estetyczny jest bytem pozaczasowym, idealnym, a zatem też uchwytnym w swojej idealnej formie w każdym okresie historycznym, a nie jednorazowym, zasadniczo zsubiektywizowanym bytem. Idealistyczne przekonanie Ingardena stoi w oczywistej sprzeczności z historycznością dzieł sztuki jako takich, ale można je usunąć, nie naruszając zasadniczych zrębów koncepcji przeżycia estetycznego, jako prowadzącego do ukonstytuowania się dzieła sztuki w jego szczególnym bycie, każdorazowo odmiennym. Repozytorium dzieła sztuki jest przecież ciało człowieka, jak chce tego Belting, a artefakt to wizualny efekt pewnego doświadczenia oraz wizualny pretekst pewnego doświadczenia. Obraz to zatem akt wizualny zachodzący zawsze w określonym czasie, który przechodzi w przeszłość, obejmujący całość tego, co się dzieje, i tego, co powstaje w interakcji pomiędzy artystą, materiałem artystycznym i odbiorcą.

Obraz postrzegany z perspektywy fenomenologii jest obiektem intencjonalnym o zasadniczo performatywnym charakterze, mimo potocznego patrzenia na niego jako na rzecz. Zmienia coś w świecie, w nas, powoduje pojawienie się nowych doznań, doświadczeń, sytuacji. Nie jest obiektywnie poznawalny – taki bowiem jest artefakt czy sytuacja wizualna wykreowana dla dojścia do obrazu jako interaktywnego aktu wizualnego. Posiada komponent subiektywny, ale też nie jest zamknięty w wąskich ramach jednostkowych. Jego zasadniczy charakter jest interaktywny i performatywny, ponieważ jest on aktem wizualnym nieredukowalnym do artefaktu.



Ilustracja 1. Fragmenty interaktywnej instalacji Butcha Rovana *Let us imagine a stright line*, prezentowanej w Pasażu Pokoyof podczas Biennale Wro Art 2011 Alternative Now! we Wrocławiu (fot. Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz)



Ilustracja 2. Fragment interaktywnej instalacji Butcha Rovana *Let us imagine a stright line* prezentowanej w Pasażu Pokoyof podczas Biennale Wro Art 2011 Alternative Now! we Wrocławiu (fot. Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz)

Bibliografia

- Austin J. L., *Wypowiedzi performatywne*, w: *idem, Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, w: *idem, Wybór tekstów estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, w: *idem, Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bieńkowska i in., oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Złudzenie obiektywizmu*, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bieńkowska i in., oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.