



Andrzej Drohomirecki

Uniwersytet Wrocławski

Pozór malarstwa w poglądach estetycznych G.W.F. Hegla

KEY WORDS

aesthetics, aesthetic appearance, painting, painting apparently, a piece of art, perceptual process, a philosophical system of Georg W.F. Hegel

ABSTRACT

Drohomirecki Andrzej, *Pozór malarstwa w poglądach estetycznych G.W.F. Hegla* [*The Appearance of Painting in Aesthetic Views of G.W.F. Hegel*]. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja* nr 2(8) 2015, Poznań 2015, pp. 131–140, Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-3004-5. ISSN 2300-0422

The author refers to the term “aesthetic appearance,” which was shaped in the mid-eighteenth century, mainly in German philosophy and aesthetics. He stresses that its appearance coincided, not without reason, with aesthetics becoming an autonomous philosophical discipline. That was the foundation for the subsequent understanding of aesthetics as the science about art. The author is particularly interested in the philosophical system of Georg WF Hegel, for whom learning about art plays a special role – it represents just one of the many forms of knowledge, also being the first – in terms of quality and history – form of the development of self-awareness, ie. becoming a spirit. Ambiguity of the concept of aesthetic appearance results from the inability to separate it from the category of illusion, falsehood and truth, ideas, inscribed in the structure of each work of art. The art of painting does not escape this law. According to Hegel, implacable, phenomenal structure of painting is defined by the perceptual process itself. Paintings make us enter the current presence of daily life that is similar to our everyday lives, as well as they cut all the threads of needs and inclinations, likes and loathing and they show us these items in their specific fullness of life as goals for themselves. Painting, as a uniform pictographic visualization of subject and object proximity includes an immanent game providing knowledge and a kind of a semantic core.

Termin „pozór estetyczny” ukształtował się w połowie XVIII wieku głównie w filozofii i estetyce niemieckiej. Jego pojawienie się zbiega się nie bez przyczyny z wyodrębnieniem się estetyki jako autonomicznej dyscypliny filozoficznej. Estetykę początkowo określano w kategoriach nauki niższego rzędu, jako dotyczącą

poznania zmysłowego oraz doświadczenia piękna¹. Tym samym został położony fundament pod późniejsze rozumienie jej jako nauki o sztuce². Refleksja nad pięknem i kwestiami artystycznymi zrodziła się wszak już w czasach starożytnych. Proponuję rozróżnić jej dwa rozumienia. Po pierwsze, termin „estetyka” obejmuje różnorodne, historycznie ukształtowane formy myślenia o sztuce, twórczości artystycznej, przedstawieniu artystycznym etc. W tym znaczeniu posługiwał się nim Władysław Tatarkiewicz w *Historii estetyki*. Po drugie – oznacza on jednak również (dość precyzyjnie) naukę o pięknie i sztuce powstałą w osiemnastym stuleciu na gruncie filozofii niemieckiej³.

W systemie filozoficznym Georga W.F. Hegla nauka o sztuce odgrywa szczególną rolę; stanowi według niego tylko jedną spośród wielu form poznania, ponadto będąc pierwszą – pod względem jakościowym oraz historycznym – formą rozwoju samoświadomości, tj. stawaniem się ducha. Hegel posługuje się terminem „estetyka” w podwójnym znaczeniu, stwierdzając lapidarnie, że jest ona „filozofią sztuki”; uwzględniając tym samym zarówno perspektywę teoretyczną filozofii sztuki, jak i estetykę jako naukę o pięknie oraz doświadczeniu sztuki. Myślenie to charakteryzuje się niezwykłą „płynnością”, która wynika ze zmienności historycznej obiegowych doktryn artystycznych i poglądów filozoficzno-estetycznych oraz ze zmienności w sposobach definiowania, statusu i funkcji samej sztuki. Problem pozorów w estetyce (*Schein*) Hegłowskiej w sposób szczególny podlega temu prawu. Kategoria *Schein* przyjmuje charakter mediacyjny. Pozór estetyczny przyjmuje w estetyce Hegłowskiej charakter splotu, łącząc to, co nieokreślone i niemożliwe do określenia w twórczości artystycznej (określane przez estetykę marksistowską przez pryzmat magicznego rodowodu sztuki),

¹ W taki sposób definiuje estetykę Alexander Baumgarten: „*Aesthetica (theoria liberalium atrium, gnoseologia interior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*”; oraz: „*Aesthetica finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, haec autem est pulchritudo*” (Baumgarten, 1750: 1–6).

² Wobec proklamowanej w swoim czasie „anty-sztuki” oraz wyłonienia się tzw. sztuk nie-pięknych tradycyjna definicja estetyki stała się problematyczna. Fakt ten w sposób istotny wpłynął na recepcję kategorii pozorów estetycznego.

³ W pierwszym wydaniu *Historii estetyki* Władysław Tatarkiewicz nie uwzględnił różnicy semantycznej w pojęciu „estetyka”, co spotkało się z krytyką innych badaczy. Istotna jest w tym miejscu uwaga Jana Białostockiego: „Cenna i interesująca historia estetyki Tatarkiewicza, dotycząca okresu stanowiącego historycznej estetyki prehistorię, gdyż kończąca się na pięćdziesiąt lat przed pojawieniem się terminu i objęciem nim określonej dyscypliny badawczej, jest książką o bardzo nieprecyzyjnym zakresie. Nie można nawet powiedzieć, że uwzględnia to wszystko, co za estetykę uważano, gdyż kończy się, zanim to słowo zaczęto używać” (Białostocki, 1987: 43).

z teorią naśladownictwa, obrazu iluzjonistycznego oraz pewnej szczególnej formy złudzenia.

Nieoczywistość pojęcia pozoru estetycznego wynika z niemożliwości oddzielenia go od kategorii iluzji, fałszu oraz prawdy, idei wpisanych w strukturę każdego dzieła sztuki. Prawu temu nie wymyka się malarstwo. Zdaniem Hegla nieprzejeđnaną, zjawiskową strukturę malarstwa definiuje sam proces percepcyjny, polegający na tym, że obraz wprowadza nas

z jednej strony niepodzielnie w aktualną obecność jakiegoś bliższego nam codziennego świata, ale z drugiej przecina wszystkie nici potrzeb i skłonności, wszelkie upodobania czy odrazy, które nas do tego aktualnie obecnego świata pociągają lub odeń odpychają, ukazuje nam przedmioty te w ich swoistej pełni życia jako cele dla siebie. (Hegel, 1967: 72)

Ontologiczna ważkość obrazu zawiera się w pojęciu naśladownictwa, które – wbrew tradycyjnej metafizyce – nie wywołuje pustego złudzenia, ale odsyła do prawdy o bycie, uwalniając na materialnej powierzchni obrazu efekt realności, który „nadaje rzeczywistość temu, co w sobie samym jest prawdziwe” (Hegel, 1964: 15), czego nie należy utożsamiać ani z byciem fizycznym, zmysłowym dzieła, ani ze złudzeniem wprowadzającym w błąd. Dzieło sztuki

nie pokrywa się ze swoim zjawiskiem. Niczym nie mamy. Sprawia, że zawarte w nim treści (*Gehalte*) występują na jaw. Jest dostępne jedynie interpretującemu postrzeganiu, które z sensorywną uwagą śledzi konstelacje i odpowiedniości (*Korrespondenzen*) między plastycznym, gestycznym, wizualnym bądź dźwiękowym jawieniem się dzieła. (Seel, 2008: 10)

Należy to właśnie do zadań pozoru sztuki, który nie oddala nas od bytu, ale pomaga go zrozumieć, uwalniając nas przy tym od „wszystkich nici potrzeb i skłonności”.

Dla Hegla było oczywiste, że choć znaczna część dzieł iluzjonistycznych może stwarzać pozór prawdziwych przedmiotów lub zjawisk, to jednak „sam pozór jest istotnym momentem istoty (*der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*); nie byłoby prawdy, gdyby nie była pozorem i nie przejawiała się (*erschiene*), gdyby nie była czymś dla kogoś, zarówno dla siebie samej, jak i dla ducha w ogóle” (Hegel, 1964: 15). Hegłowskie uzasadnienie opiera się na zjawiskowym charakterze sztuki, w której chodzi o prezentację własnego jawienia się, stymulowaną niewyczerpalną ekspresją ludzkiej twórczości. *Notabene* już w filozofii starożytnej, szczególnie w myśli Platona, sztuki plastyczne określane były przez pryzmat kategorii jawienia się, niemniej jednak funkcja ta związana była wyłącznie z on-

tologiczną relacją wzorca i odwzorowania, posiadając podstawę ontofaniczną, nie zaś estetyczną⁴. W przeciwieństwie do starożytnej wykładni *mimesis* Hegłowska kategoria *Schein* opiera się na przemianie historycznej sztuki, wiążąc się tym samym ze „sposobem uświadamiania duchowi jego prawdziwych potrzeb i dążności” (Hegel, 1967: 18).

Dzieło sztuki w estetyce Hegłowskiej, obok fenomenalnego charakteru, uwikłane jest w ludzką *praxis*, jako przedmiot ukształtowany z materiału artystycznego, w którym kwestie „zrobienia” i „wytworzenia” nabierają wymowności dzięki mediacyjnej funkcji pozoru estetycznego. Zrozumienie transpozycji pozoru dzieła jako przedmiotu zrobionego przybliży Theodor W. Adorno, stwierdzając:

postęp sztuki rozumiany jako jej robienie i jako powątpiewanie w to kontrapunktują się wzajemnie; owemu postępowi towarzyszy faktycznie tendencja do absolutnej spontaniczności, począwszy od automatycznych zapisów sprzed pięćdziesięciu lat, do tasyzmu i dzisiejszej muzyki aleatorycznej; słusznie skonstatowano zależność dzieła technicznie zintegrowanego, całkowicie zrobionego z absolutnie przypadkowym; jednakże to, co pozornie jest czymś zrobionym, jest właśnie zrobione. (Adorno, 1991: 50–51)

Kwestia technicznego wytworzenia „drugiej natury”, czyli powielenia wzorca (*eĩδος*) wedle przyjętych zasad, w pełnej zgodności ze sztuką (*τέχνη*) w celu wytworzenia kopii przedmiotu, pojawiła się już w filozofii Platona. Jednak, w przeciwieństwie do platońskiej wykładni *μιμήσις*, Hegel zwraca się ku fikcjonalizmowi właśnie w poszukiwaniu zasady oszustwa (*Täuschung*). Trudno nie dostrzec

⁴ W *Fajdroście* czytamy: „Toteż sprawiedliwość i władza nad sobą, i inne wartości duchowe nie mają swych odbłasków w podobiznach ziemskich (*φῆγγος οὐδὲν ἐν τοῖς τῆδε μοιούμασι*); przeto z trudem tylko, i to nieliczni ludzie patrząc, jak przez zapocone szkła, na ich wizerunki tutaj umieją dojrzeć rodzaj przedmiotów odbitych” (Platon, 2005: 250b). Jean J. Wunenburger w pracy pt. *Filozofia obrazów* zwraca uwagę na estetyczną podstawę Platońskiej teorii odbicia. Estetyczność w tym przypadku jest jednak zapośredniczona o metafizyczną interpretację neoplatońską, która pojęcie „estetyka” nie jest skłonna ujmować w kategorię *αἴσθησις*. Zdaniem Wunenburgera: „Działanie mimetyczne, które jest równoważne ujawnianiu wielości, przebiega zatem według pewnej hierarchii obrazów, którym zawsze przyświeca zasada podobieństwa: najpierw, na poziomie wyższym, byt prawdziwy, niematerialny, niestworzony, wieczny jest już pomyślany jako pewien wzorzec, Forma (*eĩδος, ιδέα*), innymi słowy, jako byt obdarzony wyglądem, który ma zatem być widzialny. Jak zauważa Henri Joly, koncepcja istoty jest u Platona nie tyle metafizyczna, ile estetyczna, co sprawiło, że zrazu była utożsamiana z oryginałem, wzorcem, który miał być kopiowany. W tej perspektywie istotę estetyczną, konstytuującą to, co stanie się prawdziwym światem poznawalnym rozumowo dla neoplatoników, można interpretować jako pewną figurę niematerialną, która istnieje w potencjalnej widzialności, w subtelnej przestrzeni duchowej, dostępnej jedynie widzeniu duszy wyzwolonej z ciała” (Wunenburger, 2001: 87).

w tym punkcie estetyki Heglowskiej nawiązania do spuścizny Kanta, dla którego jasne było, że „przyroda była [dla nas] piękną, gdy wyglądała zarazem jak sztuka; sztuka zaś tylko wtedy może być nazwana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje nam się przyrodą” (Kant, 1986: 290).

W pozaestetycznych pismach Hegla kategoria pozoru utrzymuje swoją mediacyjną funkcję. W dialektycznych labiryntach *Nauki logiki* pojęcie *Schein* występuje jako przeciwieństwo istoty (*Wesen*), które jednocześnie jest konieczne, aby istota mogła być przedmiotem doświadczenia i mogła się przejawiać (*Erscheinung*). Problemy ze zrozumieniem dialektycznego charakteru pozoru, który może zarówno wywoływać złudzenie, jak i prowokować odsłonięcie prawdy, wynikają z wieloznaczności słowa *Schein* w języku niemieckim. Z jednej strony oznacza ono złudzenie, iluzję, widziadło, coś nierzeczywistego i przeciwstawnego wobec bytu, jego bierną reprodukcję. Z drugiej strony słowo to tłumaczone jest na język polski jako blask, świecenie, rozbłysk. Tak rozumiane pojęcie obecne jest już w najstarszym projekcie metafizyki, jako kategoria przeświecania (Pöhlner, 2011: 255). W tym rozumieniu *Schein* nie jest przeciwieństwem bytu, ale czymś, co przejawia (*Erscheinung*) byt, dzięki czemu ów byt ujawnia się, staje się prezentacją, jak gdyby wyłaniał się on z samego sposobu ukazywania się. Dlatego nie tylko w *Nauce logiki*, ale w całej filozofii Hegla znaczenie pojęcia *Schein* podlega pewnemu formalnemu niedookreśleniu, które pozwala autorowi na dowolną transpozycję.

Pozór – pisze Hegel – jest całą resztą, która pozostała jeszcze ze sfery bytu. Ale sam pozór zdaje się mieć pewną bezpośrednią, niezależną od istoty stronę i zdaje się w ogóle być tym, co inne istoty. To inne zawiera w sobie w ogóle dwa momenty – moment istnienia i nieistnienia. (...) Pozór jest tym bezpośrednim nieistnieniem w określoności bytu w ten sposób, że ma swoje istnienie tylko w odniesieniu do czegoś innego, tylko w swoim nieistnieniu; że jest niesamoistością, która ma swoje istnienie tylko w swej negacji. (Hegel, 1968: 13)

Dialektyczny charakter pozoru należy pojmować w dynamicznym sensie, jako aktywny proces ujawniania się wobec istoty w czymś (czy poprzez coś), co „istnieje” tylko w odniesieniu do tego, czym samo nie jest. Już sama kategoria przejawiania się pozoru pociąga za sobą niemożliwość jego oddzielenia od istoty. W zjawisku pozór umożliwia stawianie się istoty, stanowi element dialektycznego układu, który nie powiela tego, co zewnętrzne, ale pozwala na zniesienie bytu i uobecnienie istoty jako prawdy. Zawilość tę trafnie wyjaśnia Stanley Rosen:

Hegel nazywa tę postać zjawiska „*Schein* [jest] istotą [samą]”, co proponuję przetłumaczyć raczej jako „ukazanie się” niż „iluzję”, która jest istotna, ponieważ jest całościowa; nie ma tutaj rozróżnienia pomiędzy istotą a pozorem, ponieważ istota jest rozproszona w przepływie zjawisk. (Rosen, 2014: 357)

Pierwsza niedwuznaczna apologia pozoru pochodzi jednak nie od Hegla, ale od Friedricha Schillera, który w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* zdecydowanie oddzielił pozór sztuki od złudzenia percepcyjnego, podkreślając tym samym dobitnie sformułowanie doktryny antyplatońskiej. W dwudziestym szóstym liście czytamy:

pozór o tyle jest tylko estetyczny, o ile prawdziwy (tj. o ile wyrzeka się wszelkich roszczeń do rzeczywistości) i o ile jest samodzielny (tj. o ile obejść się można bez pomocy rzeczywistości). Jeśli zaś pozór jest fałszywy i udaje rzeczywistość lub jest nieczysty i do swego działania potrzebuje rzeczywistości, to nie jest niczym innym, jak tylko nędznym narzędziem służącym celom materialnym i nie dowodzi niczego na rzecz wolności duchowej. (Schiller, 1972: 157)

W rozważaniach estetycznych Schillera, podobnie jak w filozofii sztuki Hegla, niezwykłość pozoru polega na mocy uwalniania nas z oków świata „realnego”, dzięki czemu przybliża nas, widzów, interpretatorów, lub – mówiąc ogólnie – ludzi do świata, który sami tworzymy. W tym sensie pozór estetyczny nie zwodzi, lecz przybliża do prawdy. Schiller odróżnił „pozór fałszywy” od „pozoru prawdziwego” podobnie jak Immanuel Kant odróżnił pozór sztuki od „sztuki perswazji, tzn. zwodzenia pięknym pozorem”, która, w przeciwieństwie do pozoru estetycznego, nie określa siebie w kategoriach gry, nie odsłania prawdy, lecz pretenduje do niej (Kant, 1986: 262). Jak trafnie zauważył Frederik C. Beiser:

„Ukazać się” może oznaczać „wydawać się”, że coś jest czymś innym niż jest, być jak coś tylko w pewnym zakresie, jednak nie do końca; lub może oznaczać „odsłanianie”, „ujawnianie się”, w sposób konkretny, jasny i klarowny rzeczy taką, jaka ona jest. (Beiser, 2005: 64)

Kategorie odsłaniania, ujawniania, wnętrza, zewnątrz należą do instrumentarium filozofii sztuki, która w szczególności podejmuje problematykę malarstwa. W Hegłowskiej hierarchii form artystycznych malarstwo zajmuje miejsce obok muzyki i poezji, jako „abstrakcyjna” forma wyrazu. Użycie terminu „abstrakcyjny” w odniesieniu do malarstwa na wskroś realistycznego, które poddaje w swojej analizie estetycznej niemiecki filozof, może budzić pewne kontrowersje. Architektura i rzeźba, ze względu na „materialne ograniczenia”, są wczesnymi etapami rozwoju świadomości historycznej, typowymi dla antyku. Abstrakcyj-

ność przedstawienia malarskiego polega na tym, że przedmioty, które ono prezentuje, nie są przedstawieniami przestrzennymi, jakimi się wydają. Przedstawienia malarskiego nie determinuje tworzywo, materialna sfera dzieła sztuki, ponieważ obrazy „stają się odbłaskiem ducha, w którym duch przejawia swą duchowość tylko o tyle, o ile znosi realne istnienie i przemienia je w występujący w sferze duchowej pozór dla ducha” (*Scheinen im Geistigen fürs Geistige umschafft*) (Hegel, 1967: 25). Ukierunkowanie estetyki na piękno w sztuce znajduje swój wyraz w wyższości pierwiastka duchowego nad przyrodą, a twórcze zdolności ducha konstytuują przyrodę jako tworzywo, które umożliwi mu eksterioryzację. Dlatego w estetyce Hegla, inaczej niż u Kanta, piękno sztuki przewyższa piękno przyrody ze względu na rolę ducha w jego tworzeniu.

Nawet jakiś kiepski pomysł – pisze filozof – który strzeli komuś do głowy, stoi wyżej od jakiegokolwiek tworu przyrody, gdyż w pomysle takim zawsze obecny jest duch i wolność (...) piękno jest prawdziwie piękne tylko dzięki temu, że bierze udział w tej wyższości ducha i zostało przezeń stworzone. (Hegel, 1964: 5–6)

Wyższość ta ma charakter jakościowy; dzieła sztuki, podobnie jak wszystkie inne wytwory człowieka, stanowią przedmioty samopoznania podmiotowości. Zawarty w nich rozumowy charakter przewyższa wszelkie wytwory przyrody, w których brak pierwiastka racjonalnego.

Z powyższego wywodzi Hegel pogląd, że płaszczyzna malarska obrazu jest przejawem wyższej formy rozwoju świadomości historycznej w sztuce niż rzeźba czy architektura. Przewaga obrazu przypomina argumentację Leonarda o wyższości malarstwa nad innymi sztukami; piękno ukazuje prawdę w pozorze trójwymiarowego przedstawienia, a *Schein* jest zarówno „odbłaskiem strony wewnętrznej”, umożliwiającym przejawianie się prawdy, oraz iluzjonistycznym sposobem kreacji przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie. „Iluzja w malarstwie dotyczy dwóch rzeczy: statusu przedstawionego przedmiotu i jego percepcji, choć zgodzić się można z tym, że w obydwu wypadkach chodzi o ontologiczny dystans między bytem a pozorem oraz modelem i kopią” (Markowski, 1999: 116). Materialna powierzchnia, którą malarstwo opanowuje za pomocą barw, sprzyja rozwinięciu epistemologicznego znaczenia „światlistego pozoru”, który zajmuje miejsce pośrednie w malarstwie. Pozór występuje nie tylko na powierzchni malarstwa, jako pozór zmysłowy, ale skłania ducha do ujawniania się, do przekroczenia formy zmysłowej i wyniesienia się ponad nią.

Sama przemiana obiektywności w złudzenia (*Scheinenmachen der Objektivität*) daje możliwość ujęcia w jednym i tym samym dziele sztuki najdalszych odległości i najrozleglejszych obszarów oraz wszystkich znajdujących się tam najrozmaitszych przedmiotów. (Hegel 1967: 33–34)

To złudzenie wymaga szczególnego sposobu widzenia, które nie będzie wyłącznie rozpoznawać przedmiotów na obrazie, lecz otworzy przestrzeń pomiędzy widzialnością a – mówiąc słowami Georges’a Didi-Hubermana – „przeżytym doświadczeniem utraty”, która „polega na tym, by nie próbować uchwycić obrazu, lecz raczej pozwolić, by to on nas uchwycił – pozwolić, by pozbawił nas naszej wiedzy o nim. Ryzyko jest, rzecz jasna, ogromne. To najpiękniejsze ryzyko powiązane z fikcją” (Didi-Huberman, 2011: 16). Pozór estetyczny jednocześnie odsyła do konkretnego, społeczno-historycznego kontekstu, w którym powstawały obrazy. Ten rys Hegłowskiej estetyki widoczny jest szczególnie w komentarzach niemieckiego filozofa do niderlandzkiego malarstwa XVI i XVII wieku. Hegel traktuje malarstwo Holendrów jako portret własny kraju i jego mieszkańców. To przekonanie, że malarstwo holenderskie jest bezpośrednim naśladowaniem natury, ludzi i przedmiotów życia codziennego, obecne jest również we współczesnych interpretacjach sztuki mistrzów niderlandzkich (zob. Ziemia, 2005: 17–29). Szczególnym przykładem wydaje się tu praca Svetlany Alpers pt. *The Art of Describing*, w której autorka podkreśla dwubiegunowość kultury siedemnastowiecznej Holandii i jej malarstwa, z jednej strony bardzo przekonująco omawiając ikoniczny aspekt powierzchni obrazu, z drugiej zaś jego dyskursywną i opisową specyfikę.

Alpers wyróżnia dyskurs teoretyczny, krytyczny i historyczny, które zostały, wydaje się, odrzucone przez akademickie instytucje zajmujące się historią sztuki po jej zinstytucjonalizowaniu, z drugiej strony stara się ona precyzyjnie określić specyficzne, historyczne „umiejscowienie” holenderskiej sztuki XVII wieku. Jej kontekst epistemiczny, naukowy, kulturowy, społeczny i polityczny autorka bada z wielką erudycją, próbując jednak wydobyć z niego przede wszystkim te aspekty, które przystają do tworzonego przez nią modelu. (Marin, 2011: 280–281)

Autorka *The Art of Describing* zdecydowanie uwypukla „typową opisowość” obrazów holenderskich, w których unaocznia się czysty zapis życia społecznego, oddany pędzlem niewykształconego rzemieślnika, nie zaś wykształconego humanisty, poszukiwanego przez takich entuzjastów jak Erwin Panofsky czy Jan Białostocki.

W estetyce Hegłowskiej dzieło sztuki nie jest ujmowane wyłącznie w kategoriach przedmiotu, nie jest też wyłącznie skonceptualizowanym przedstawieniem wyobrażeń, ukazujących alfabet znaczeń i sensów, którego odczytanie ukaże bezpośrednio ekspresywne wartości dzieła. Malarstwo, jako jednolita, piktograficzna wizualizacja bliskości przedmiotu i podmiotu, zawiera immanentną grę dostarczającą wiedzy, pewnego znaczeniowego rdzenia. Paradoksalną funkcję dzieła sztuki, rozpiętego między przedstawieniem a złudzeniem, wypełnia w estetyce Hegłowskiej kategoria pozoru estetycznego, z którą łączy się nie tylko komunikowalność prawdy, lecz pewne historyczne podporządkowanie abstrakcyjnych wyobrażeń. Wynalezienie w XX wieku malarstwa niefiguratywnego nie przekreśla kategorii pozoru w heglowskim rozumieniu. Malarstwo współczesne wydaje się nie mieć innego podłoża niż rzeczywistość, którą restytuuje poprzez zniekształcenie lub alegorię, rozwijając tym samym ukryty sens codzienności. W tym znaczeniu akt tworzenia w ogóle – tak tradycyjny, jak współczesny – nie ogranicza się do odtwarzania tego, co zewnętrzne, lecz jest nierozzerwalnie związany z tym, co wewnętrzne, co ukryte i zapośredniczone.

Literatura

- Adorno Th.W. (1991). *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa.
- Alpers S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago.
- Baumgarten A.G. (1750) *Aesthetica*.
- Beiser F.C. (2005). *Schiller as Philosopher*. New York.
- Białostocki J. (1987). *Estetyka obrazu*. [W:] J. Białostocki. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa.
- Didi-Huberman G. (2011). *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka. Gdańsk.
- Hegel G.W.F. (1963). *Fenomenologia ducha*, t. I, tłum. A. Landman. Warszawa.
- Hegel G.W.F. (1964–1967). *Wykłady o estetyce*, t. I–III, tłum. J. Grabowski, A. Landman. Warszawa.
- Hegel G.W.F. (1968). *Nauka logiki*, t. II, tłum. A. Landman. Warszawa.
- Kant I. (1986). *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki. Warszawa.
- Marin L. (2011). *Pochwała pozoru*, tłum. J. Bodzińska. [W:] L. Marin, *O przedstawieniu*. Gdańsk.
- Markowski M.P. (1999). *Pragnienie obecności*. Gdańsk.
- Platon. (2005). *Fajdros*, tłum. W. Witwicki. Kęty.
- Pöltner G. (2011). *Estetyka filozoficzna*, tłum. J. Zychowicz. Kraków.
- Rosen S. (2014). *The Idea of Hegel's Science of Logic*. Chicago-London.

- Schiller F. (1972). *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa.
- Seel M. (2008). *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa. Kraków.
- Wunenburger J.J. (2001). *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński. Gdańsk.
- Ziamba A. (2005) *Iluzja a realizm. Gra z widzeniem w sztuce holenderskiej 1580–1660*. Warszawa.