

Mariusz Bryl

Sztuka – przeżycie – analiza.
O pewnym aspekcie teorii
Michaela Brötjego

Michael Brötje, twórca nowej, egzystencjalno-hermeneutycznej perspektywy badawczej w historii sztuki¹, ma w swoim dorobku wiele analiz dzieł sztuki dawnej o tradycyjnej ikonografii religijnej². Publikowana w niniejszym numerze analiza dzieła Ottona Pienego należy natomiast do nielicznej grupy Brötjowskich analiz dzieł sztuki abstrakcyjnej³. Pierwotnym kontekstem jej publikacji była praca zbiorowa poświęcona kolekcji sztuki nowoczesnej, zgromadzonej przez Maxa Imdahl w uniwersyteckim muzeum w Bochum. Kontekst czasopisma poświęconego sztuce sakralnej, w jakim obecnie ukazuje się polski przekład, ukierunkowuje lekturę tekstu Brötjego, sugerując czytelnikowi religijny wymiar analizowanego dzieła. I rzeczywiście – w jednym z kluczowych momentów analizy pojawiają się znane pojęcia *Tremendum* i *Fascinatum*, za pomocą których

¹ Zob. zwłaszcza: M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990; tenże, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, „Das Schweißtuch von zwei Engeln gehalten”, „Melencolia I”, Magritte, „Die Suche nach dem Absoluten”*, Hildesheim–Zürich–New York 2001. Na temat teorii Brötjego w kontekście innych współczesnych teorii historii sztuki zob.: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

² Obok dwóch wyżej wskazanych prac (w których znalazły się m.in. analizy fresków Giotta, *Wieczery w Emaus* Rembrandta i wymienionej w tytule drugiej pozycji grafiki Dürera) warto przywołać w tym kontekście następujące publikacje: M. Brötje, *Zur künstlerischen Aussage der Werke des Januarius Zick*, w: *Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen*, katalog wystawy, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus, Paderborn 2001, s. 31–52; *Die Entdeckung der inneren und äußeren Welt. Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, w: *Die Entdeckung der inneren und äußeren Welt. Meister der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem Staatlichen Museum Schwerin*, katalog wystawy, Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn 2008, s. 17–66.

³ Zob.: M. Brötje, *Otto Piene: „Bronze und Gold III”, 1959*, w: *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum 1990, s. 185–190; tenże, *Bram van Velde: „Ohne Titel”, 1962*, w: tamże, s. 289–293; tenże, *Bild-Begegnungen*, w: *Fragen an vier Bildern*, katalog wystawy, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1993, s. 38–65 (tekst ten zawiera m.in. analizy abstrakcyjnych dzieł Agnes Martin i Ada Reinhardta).

Mariusz Bryl

Art – experience – analysis.
On certain aspects
of Michael Brötje’s theory

Michael Brötje, the creator of a new, existential-hermeneutic research perspective in art history¹, is the author of many analyses of works of old art, of the traditional religious iconography². However, the analysis of a work by Otto Piene, published in the present volume, belongs to the small set of Brötje’s analyses of abstract art³. The original context of its publication was a collaborative work devoted to a collection of modern art, gathered in the University Museum in Bochum by Max Imdahl. The context of a religious art magazine, in which now the Polish translation is being

¹ Cf. especially: M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1990; idem, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, „Das Schweißtuch von zwei Engeln gehalten”; „Melencolia I”; Magritte, „Die Suche nach dem Absoluten”*, Hildesheim–Zürich–New York, 2001. On Brötje, in the context of other modern art-history theories, cf. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań, 2008.

² Besides the two above-mentioned works (which contain, among others, analyses of Giotto’s frescoes, Rembrandt’s *Supper at Emmaus*, and the second graphic by Durer, mentioned in the title) it is worth recalling in this context the following publications: M. Brötje, „Zur künstlerischen Aussage der Werke des Januarius Zick”, in: *Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen*, Exhibition catalogue, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus, Paderborn, 2001, pp. 31–52; „Die Entdeckung der inneren und äußeren Welt. Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts”, in: *Die Entdeckung der inneren und äußeren Welt. Meister der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem Staatlichen Museum Schwerin*, Exhibition catalogue, Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn, 2008, pp. 17–66.

³ Cf. M. Brötje, „Otto Piene: ‘Bronze und Gold III’, 1959”, in: *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden und Schülern*, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 1990, pp. 185–190; idem, „Bram van Velde: ‘Ohne Titel’, 1962”, *ibidem*, pp. 289–293; idem, „Bild-Begegnungen”, in: *Fragen an vier Bildern*, Exhibition catalogue, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster, 1993, pp. 38–65 (this text includes e.g. analyses of abstractions by Agnes Martin and Ad Reinhardt).

published, directs the reader, shifting the reading of Brötje's text towards the religious dimension. And indeed, in one of the crucial points of the analysis, the author uses the well-known terms of *Tremendum* and *Fascinatum*, with which nearly a century ago Rudolf Otto⁴ described the dual nature of human experience of the *sacrum*: as something both terrifying and fascinating.

Therefore, a warning could be issued to the readers of Brötje's text, similar to that issued by the author himself to the potential careless viewer of Pieni's work. Paraphrasing his words, a cursory reading, aimed merely at general skimming of the text, may yield an impression that it presents another liberal interpretation of abstract art, which, by means of a rhetorically-proficient discourse, imposes on the artwork any possible meaning that is convenient to the interpreter (it may be especially irritating that in this case the imposed meaning is religious one, while the abstract composition is evidently "non-meaningful"). Moreover, when such superficial reading is accompanied by equally superficial knowledge of Brötje's theory (with his categories of the absolute, the soul, and transcendence), a simple explanation of the nature of this over-interpretation is reinforced in the reader: it must be the author's inclination, rooted in the metaphysical thought, to imply religious meanings in the semantically innocent artworks.

Cursory reading is juxtaposed by cautious reading (in the light of what will be said below, it might also be described as engaged reading, i.e. engaging the Self). In cautious reading, the reader verifies the pictorial state of affairs, stated by Brötje, by repeated viewings of the piece of art. Yet, not every viewing will allow the reader/viewer a possibility of such verification, just as not every viewing could have become the basis for an existential-hermeneutic analysis of Pieni's work (and any other). Between a viewing by the author of the analysis and by the verifying reader an essential agreement must occur, consisting in the acceptance of the basic assumptions that in the process of understanding an artwork, "every viewer (before every picture) establishes – unconsciously but conclusively – the plane, created by the viewer as all-containing, ultimately significant authority, functioning both as a comprehensive horizon of all possible cognitive acts, in other words, as the Absolute, and as the present, own location of the

przed niemal stu laty Rudolf Otto⁴ ujął dwoistą naturę ludzkiego doświadczenia *sacrum*: jako czegoś groźnego i pociągającego zarazem.

Do czytelnika tekstu Brötjego można by zatem skierować ostrzeżenie podobne do tego, jakie sam autor skierował do potencjalnego, nieuważnego widza dzieła Pieniego. Trawestując: lekturze pobieżnej, nastawionej li tylko na ogólne zaznajomienie się z tekstem, może prezentować się on jako kolejna woluntarystyczna interpretacja sztuki abstrakcyjnej, w której za pomocą sprawnego retorycznie dyskursu narzuca się dziełu dowolne, pożądane akurat przez danego autora treści (to, że w tym przypadku są to treści religijne, może – w obliczu tej, najwyraźniej przecież „nic-nie-znaczącej” kompozycji – szczególnie irytować). A gdy takiej pobieżnej lekturze towarzyszy jeszcze równie powierzchowna znajomość teorii Brötjego (z jej kategoriami absolutu, duszy, transcendencji), to w czytelniku dodatkowo utrwała się proste wyjaśnienie natury owej „nadinterpretacji”: jako zakorzenionej w metafizycznej myśli skłonności autora tekstu do imputowania niewinnym semantycznie dziełom religijnych znaczeń.

Pobieżnej lekturze przeciwstawić należy lekturę uważną (można by ją także określić – w świetle tego, co zostanie powiedziane niżej – jako lekturę zaangażowaną, tj. angażującą Ja), w trakcie której czytelnik dokonuje weryfikacji konstatowanych przez Brötjego obrazowych stanów rzeczy za pomocą co raz to ponawianego oglądu dzieła. Jednak nie każdy ogląd będzie umożliwiał czytelnikowi-widzowi dokonanie takiej weryfikacji, podobnie jak nie każdy ogląd mógł stać się podstawą analizy egzystencjalno-hermeneutycznej dzieła Pieniego (i każdego innego). Między oglądem autora analizy i oglądem weryfikującego jej trafność czytelnika musi zatem zachodzić istotowa zgodność, polegająca na przyjęciu podstawowych przesłanek, jakie „każdy widz (przed każdym obrazem) ustanawia – w sposób nieświadomy i wiążący zarazem – w procesie rozumienia dzieła: płaszczyzna, powoływana przez widza jako wszechobjmująca, ostatecznie ważna instancja, funkcjonująca zarazem jako całościowy horyzont wszelkich możliwych aktów poznawczych, innymi słowy – jako Absolut; oraz własne, terażniejsze umiejscowienie widza przed centrum obrazu, dzięki któremu powstaje zgodność między wertykalną osią ciała widza (kierunkową współrzędną cielesnej tożsamości człowieka) i wertykalną osią obrazu. Dzieło sztuki ukazuje się widzowi jako znaczące tylko wtedy, gdy 'rzeczywistość' w obrazie przyjmuje te dwie przesłanki, doprowadzając na swoim gruncie do negocjacji między nimi”⁵.

Swoje postępowanie analityczne wywodzi zatem Brötje z przesłanek ustanawianych, jak twierdzi, w spo-

⁴ Cf. R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Berlin, 1917; Polish translation by B. Kupis: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa a ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa, 1968.

⁴ Zob. R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Berlin 1917; tłum. pol.: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa a ich stosunek do elementów racjonalnych*, przełożył B. Kupis, Warszawa 1968.

⁵ Brötje, *Bram van Velde...*, jak przyp. 3, s. 289.

sób *nieświadomy i wiążący* przez *każdego* widza przed *każdym* obrazem. Idźmy dalej i zapytajmy: skąd z kolei wywodzą się owe przesłanki, dlaczego widz ustanawia je – w sposób, jak należy rozumieć, nieodparty – w procesie percepcji dzieła? Dlaczego właściwie uznaje płaszczyznę obrazu za *ostateczną instancję* (w powyższym sensie)? Otóż, odpowiada Brötje, dzieje się tak, gdyż do *istotowego ustrojenia* [*Wesensverfassung*] człowieka należy dążenie do transcendowania naszej ograniczoności, dążenie do tego, co ostatecznie warunkujące, do – transcendentnego Absolutu. To dążenie, dopowiedzmy, swój najważniejszy wyraz znajduje w przeżyciu religijnym, którego apogeum wyznacza stan iluminacji. Drugim, obok religii, obszarem, na którym człowiek może realizować swoją *dyspozycję istotową*, jest – zgodnie z teorią Brötjego – właśnie obszar sztuki. Każde dzieło sztuki istnieje bowiem dzięki swojemu medium – w przypadku obrazu malarzkiego medium tym jest płaszczyzna (nie – dotykalna, materialna powierzchnia, ale – niewidzialna podstawa, uobecniiana w procesie percepcji „rzeczywistości obrazowej”). Relacja między tak rozumianym medium obrazu i „rzeczywistością obrazową” jest analogiczna do relacji między Absolutem i rzeczywistością, w jakiej żyjemy: jest to relacja tego, co niewidzialne i warunkujące, do tego, co widzialne i warunkowane; relacja tego, co transcendentne, do tego, co wewnątrzświatowe. Widz w obliczu dzieła sztuki intuicyjnie rozpoznaje tę relację, nadając płaszczyźnie wartość synonimiczną względem Absolutu, tj. uznając ją, jak powiedziano wyżej, za ostateczny horyzont „wszelkich możliwych aktów poznawczych”.

Teoria Brötjego zakorzenia zatem ludzkie obcowanie ze sztuką w duszy [*Seele*] człowieka: tylko bowiem w tym wymiarze – duchowym [*seelisch*], a nie psychicznym czy intelektualnym – możliwa jest realizacja naszej *dyspozycji istotowej*, możliwe jest transcendowanie ku temu, co warunkujące, możliwa jest projekcja Absolutu w płaszczyznę-medium dzieła. Kto wie, czy to właśnie nie naukowa rewaloryzacja pojęcia duszy (i, rzecz jasna, stojącej za tym pojęciem rzeczywistości duchowej), jest największym wyzwaniem – skandalem, jak chcieliby niektórzy – stawianym przez teorię Brötjego współczesnej historii sztuki i – szerzej – współczesnej naukowej refleksji nad sztuką. Sam autor podziela chyba tę opinię, gdy pisze w kontekście współczesnej humanistyki: „Wyparcie pojęcia ‘dusza’ przez ‘psyche’ jest zatem równoznaczne z odwołaniem człowieka jako *animal metaphysicum*”⁶, bowiem to dusza „przerzuca most między pewnością-Ja i ‘tamnym światem’ [*Jenseits*]. W tej wędrówce między ziemską egzystencją i transcendencją dusza wie dzieje własne życie, dlatego ‘mieszka’ ona w człowieku i po jego śmierci wraca przed oblicze Boga”⁷. Antropologia implikowana przez teorię Brötjego zasługuje na miano chrześcijańskiej, w której człowiek istnieje na trzech poziomach: cielesnym (*soma*), psychicznym (*psyche*) i du-

viewer before the centre of the picture, owing to which the vertical axis of the viewer’s body (directional coordinate of man’s bodily identity) and the vertical axis of the picture are aligned. The artwork is revealed to the viewer as meaningful only if the “reality” of the picture accepts these two premises, thus leading to negotiation between them.⁵

Thus, Brötje sees his analytic actions as stemming from the premises established, as he claims, *unconsciously* and *conclusively* by *every* viewer, before *every* picture. Moving even further, we should ask: where do the premises originate, and why does the viewer establish them – supposedly, in an irresistible way – in the process of perception of an artwork? Why does he actually regard the plane of the picture as the *ultimate authority* (in the above sense)? Brötje replies that it happens so because the essential constitution [*Wesensverfassung*] of man includes aiming at transcending our limitations, yearning for what is ultimately conditioning us: the transcendental Absolute. This yearning, we should add, finds its crucial expression in religious experience, whose apogee is marked by the state of illumination. The other sphere – beside religion – in which man can realize his *essential disposition* is, according to Brötje’s theory, the sphere of art. For each work of art exists owing to its medium; in the case of painting it is a plane (not the tangible, physical surface, but the invisible base, coming into presence in the process of perception of the “pictorial reality”). The relation between the picture medium, understood in this way, and the “pictorial reality” is analogous with the relation between the Absolute and the reality we live in: it is a relation of what is invisible and conditioning to what is visible and conditioned; the relation between what is transcendental and what is world-internal. In the face of a work of art, the viewer intuitively recognizes the relation, giving the plane a value synonymous with the Absolute, i.e. regarding it, as mentioned above, as the ultimate horizon of “all possible cognitive acts”.

Brötje’s theory thus roots human commune with art in the soul [*Seele*] of man: for only in this dimension – spiritual [*seelisch*], not psychical or intellectual – is it possible to realize our *essential disposition*, to transcend towards what is conditioning, and to project the Absolute in the plane-medium of an artwork. Perhaps it is just the scientific revalorization of the notion of soul (and, obviously, its underlying spiritual reality) that is the greatest challenge – a scandal, as some would like to call it – posed by Brötje’s theory to

⁶ Brötje, *Bildsprache...*, jak przyp. 1, s. 107.

⁷ Tamże, s. 108.

⁵ Cf. Brötje, “Bram van Velde: ‘Ohne Titel’, 1962” (ft. 3), p. 289.

the modern art history and, more broadly, to the modern scientific reflection on art. The author himself must share this opinion when he says, in the context of modern humanities: “Replacement of the term “soul” by “psyche” is thus equivalent with revoking man as *animal metaphysicum*”.⁶ For it is the soul that “bridges the certainty-Self and ‘the other world’ [*Jenseits*]. In this journey between the earthly existence and the transcendence, the soul leads its own life, therefore it ‘abides’ in man and after his death returns before the altars of God”.⁷ The anthropology implied by Brötje’s theory deserves to be called a Christian one, in which man exists on three levels: bodily (*soma*), psychic (*psyche*) and spiritual (*pneuma*). Still, if the truly actual experience of art occurs, according to Brötje, on the last, spiritual [*seelisch*] level, and this level – according to the above anthropology – is *ex definitione* entirely inaccessible to scientific cognition, is it not Brötje’s simplification, to attempt not only to incorporate the relation between Self (soul) and the medium (artwork) in his existential-hermeneutic science (after all) of art, but also to make it its foundation?

The answer to this question is relatively simple, though it is not without a paradox. Brötje does not claim a right to a scientific (i.e. discourse-analytical) road to the spiritual [*seelisch*] experience of art, and does not claim that his analyses put into discourse what is happening in the soul of a man experiencing a work of art. Quite the contrary: all of his analytical theory and practice is intended to defend the inaccessibility to science of all that happens in the course of such “experiencing” understanding of artwork. “Art is a project opposite to all thought-controlled auto-projects of man; it represents the other, inaccessible side of human essence, the side of the ability of soul. (...) [therefore] we must commend ourselves to this other, inaccessible essential side of the Self (...) And this means, in an encounter with an artwork, forsaking oneself and maintaining silence; the decisive event either occurs of its own account, or does not occur at all. There are many art lovers who practice this type of contact [with art] in a relaxed, obvious way, and keep away from the interpretive clamour of sciences. In an intuitive deal with the artwork (a painting, a piece of music or a poem) (...) they are confident that it is fulfilled in them, as they are fulfilled in it”.⁸ Thus, if Brötje feels obliged

⁶ Cf. Brötje, *Bildsprache...* (ft. 1), p. 107.

⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁸ *Ibidem*, pp. 143–144. Brötje continues: “The intensity of the meeting with an artwork is measured with the degree of this intuitive entrustment to which we are entitled by the artwork, on the grounds of the complexity of its form. (...)”

chowym (*pneuma*). Jeśli jednak owo prawdziwie istotne przeżycie sztuki wydarza się, według Brötje, właśnie na tym ostatnim, duchowym [*seelisch*] poziomie, a poziom ten jest – zgodnie z powyższą antropologią – *ex definitione* całkowicie niedostępny poznaniu naukowemu, to czy nie jest uroszczeniem ze strony Brötje, że podejmuje próbę nie tylko wkomponowania relacji między Ja (duszą) i medium (dziełem sztuki) w swoją egzystencjalno-hermeneutyczną – bądź co bądź właśnie – naukę o sztuce, ale wręcz uczynienia z niej fundamentu tej ostatniej?

Odpowiedź na to pytanie jest stosunkowo prosta, choć niepozbawiona paradoksu. Otóż Brötje wcale nie rości sobie pretensji do naukowego (czyt. dyskursywno-analitycznego) dotarcia do duchowego [*seelisch*] przeżycia sztuki, nie twierdzi, że jego analizy ujmują w dyskurs to, co rozgrywa się w duszy przeżywającego dzieło sztuki człowieka. Przeciwnie: cała jego teoria i praktyka analityczna nakierowane są na obronę niedostępności dla nauki tego, co wydarza się w trakcie owego przeżywającego rozumienia dzieła sztuki. „Sztuka jest projektem przeciwstawnym wobec wszelkich kontrolowalnych myślowo autoprojektów człowieka, ona reprezentuje jego inną, niedostępną mu stronę istotową, stronę zdolności duszy. (...) [zatem] musimy zawierzyć siebie tej innej, niedostępnej stronie istotowej Ja (...). A to oznacza – w spotkaniu z dziełem – rezygnację [z siebie] i zachowanie milczenia; albo to, co decydujące następuje samo z siebie – albo nie zachodzi zupełnie nic. Istnieje wielu miłośników sztuki, którzy ze spokojem, w sposób oczywisty praktykują ten rodzaj spotkania [z dziełem], trzymając się z dala od interpretacyjnego zgiełku nauk. W intuicyjnej umowie z dziełem (obrazem, muzyką, wierszem) (...) są pewni tego, że ono spełnia się w nich, tak jak oni spełniają się w nim”.⁸ Jeśli zatem Brötje poczuwa się do solidarności z zachowaniem „miłośników sztuki” i ich ochrony przed „interpretacyjnym zgiełkiem nauk”, bo tylko pod warunkiem „wyciszenia” aktywności psychosomatycznej (czyli wszelkiej aktywności życiowej, intelektualnej i emocjonalnej) można się przeżyciowo-duchowo [*seelisch*] spełnić w dziele – to dlaczego w takim razie nie milczy, w jakim celu tworzy swoje rozbudowane i gęste analizy?

Paradoks ten ma swoje źródło w paradoksalnej naturze relacji między człowiekiem i dziełem sztuki: z jednej bowiem strony, owo przeżyciowo-duchowe [*seelisch*]

⁸ Tamże, s. 143–144. Brötje kontynuuje: „Intensywność spotkania z dziełem mierzy się stopniem tego intuicyjnego zawierzenia, do którego upoważnia nas dzieło na mocy złożoności swojego ukształtowania. (...) każde dzieło sztuki jest jedynie zwrotnie promieniującym przekładem-na-zewnątrz przecucia [mojego] wnętrza, że jestem czymś więcej, aniżeli tym, co mogę realizować sam z siebie. Dlatego także wielkie dzieła dawnych epok uznajemy za owe oferty spełnienia, które zawsze już *na nas* czekały i które są dla nas niezbywalne. Jak [inaczej] byłoby to możliwe, gdyby dzieła nie były kondensacjami antropologicznej stałej istotowej, która w nas niezmiennie działa?”

spełnienie w dziele zachodzi po krótszej lub dłuższej kontemplacji bez udziału refleksyjno-analitycznej aktywności rozumu; z drugiej jednak strony, by owo spełnienie mogło nastąpić, nie wystarczy projekcja Ja (czyli uznanie medium za ostateczną instancję), ale odpowiadać jej musi odpowiednio ukształtowana i wystarczająco złożona „rzeczywistość obrazowa” (to, co się z płaszczyzny wyróżnicowuje), która będzie w stanie uruchomić proces nieustannego nawiązywania i zrywania kontaktu Ja z Absolutem (medium). Proces ten w duchowym [*seelisch*] przeżyciu Ja jest co prawda nieuświadomiany, tym niemniej ma całkiem realną podstawę w logice oglądowej dzieła. I to właśnie tę logikę mają za zadanie uchwycić analizy Brötjego. Uświadamiają one czytelnikowi stopień złożoności ujmowanej dyskursywnie struktury wizualnej nie po to, by żądać od niego świadomej aktualizacji tej złożoności w obliczu dzieła sztuki, ale przeciwnie, by go raz na zawsze uodpornić na to żądanie, które teraz, w kontekście przeprowadzonej analizy (wymagającej przecież sporo czasu i wysiłku intelektu), jawi się jako absurdalne: jak bowiem można by narzucić „miłośnikowi sztuki” tego rodzaju wzmożoną aktywność dyskursywną jako konieczną dla duchowo-przeżyciowego rozumienia dzieła?!

Powtórzmy: dyskursywne analizy Brötjego ukazują nadzwyczajnie wysoki stopień komplikacji relacji dla odbioru zdystansowanego, refleksyjnego (bo w przeżyciu duchowym [*seelisch*] relacje te są realizowane oglądowo w sposób intuicyjny) między płaszczyzną a tym, co się z niej wyróżnicowuje (czyli „rzeczywistością obrazową” pośredniczącą między Ja a Absolutem). Nie chodzi tu o powtórzenie przebiegu czy zasugerowanie treści duchowego [*seelisch*] przeżywania dzieła, ale o wykazanie braku ciągłości między tym procesem a naukowym ujmowaniem logiki oglądowej dzieła. Tym niemniej nauka (ściślej: hermeneutyčno-egzystencjalna nauka o sztuce) jest konieczna również po to, by – na drodze ściśle naukowej analizy – oddać sprawiedliwość tym artefaktom wizualnym kwalifikowanym artystycznie, które „na mocy złożoności swojego ukształtowania” umożliwiają realizację naszej *dyspozycji istotowej*. Tylko takie artefakty zasługują – w świetle teorii Brötjego – na miano prawdziwych dzieł sztuki (Sztuki). Poza obszarem tak rozumianej Sztuki znajduje się większość artefaktów funkcjonujących powszechnie jako „dzieła sztuki”, wszystko jedno czy dawnej, czy współczesnej, religijnej czy świeckiej, przedstawiającej czy abstrakcyjnej. Teoria Brötjego ma zatem charakter uniwersalistyczno-elitarystyczny: postuluje taką ogólnie obowiązującą definicję dzieła Sztuki, że sprostać jej mogą jedynie nieliczne „dzieła sztuki”.

Dotyczy to również, powtórzmy, sztuki religijnej, która – jak każda Sztuka – musi mieć zjawiskowe (a zatem wykazywalne analitycznie) cechy, pozytywnie odpowiadające na wychodzącą od Ja projekcję horyzontu metafizycznego (Absolutu). Zakorzenie w fenomenie oznacza przy tym, że owa pozytywna odpowiedź nie

to solidarise with the behaviour of “art lovers” and to protect them from “the interpretive clamour of sciences” (as only if the psycho-somatic activity, i.e. all activity of life, intellect and emotion, is “becalmed”, can one be fulfilled experientially-spiritually [*seelisch*] in an artwork), why does he not remain silent, for what purpose does he create his elaborate, dense analyses?

This paradox stems from the paradoxical nature of the relation between a man and a work of art: on the one hand, the experiential-spiritual [*seelisch*] fulfilment in the artwork occurs after a shorter or longer contemplation deprived of the reflexive-analytical activity of reason; on the other hand, for this fulfilment to take place, the projection of Self (i.e. recognizing the medium as the ultimate authority) is not sufficient, but it must correspond to an adequately shaped and sufficiently complex “pictorial reality” (what is distinguished in the plane), which can trigger the process of incessant making and breaking of contact between the Self and the Absolute (the medium). This process is unconscious in the spiritual [*seelisch*] experience of Self, nevertheless it is quite realistically grounded in the viewing-logic of the artwork. It is this logic that Brötje’s analyses are supposed to grasp. They make the reader realize how complex the visual structure is when described by discourse, not in order to demand of him a conscious actualization of this complexity in viewing the artwork, but, on the contrary, to immunize him to such demands once and forever; now such demands, in the context of the conducted analysis (which, after all, requires plenty of time and intellectual effort), appear to be absurd: how can such an increased discursive activity be ever imposed on an “art-lover”, as necessary for spiritual-experiential understanding of an artwork?! Once again: Brötje’s discursive analyses display an unusually high degree of complication of relation for a distanced, reflexive reception (for in the spiritual experience [*seelisch*] the relations are visually realized in an intuitive manner), between the plane and what is distinguished from the plane (i.e. the pictorial reality, mediating between the Self and the Absolute). It is not about repeating or suggesting spiritual contents [*seelisch*] of experiencing the artwork, but it is about proving lack of continuity between this process and the scientific approach

Every work of art is merely a feedback-radiating translation-to-the-outside of the premonition in [my] inside, saying that I am more than just what I can realize on my own account. Therefore also masterpieces of the passed epochs are regarded as such offers of fulfilment, which have always waited for us and which are indispensable. How [else] could it be possible, if the artworks were not condensation of the anthropological essence-constant, which continuously operates inside us?”

to the viewing logic of an artwork. Nevertheless, science (more precisely, the hermeneutic-existential science about art) is necessary also in order to give justice – by means of a strictly scientific analysis – to those artistically-qualified visual artefacts which “on the grounds of the complexity of their form” enable us to realize our *essential disposition*. Only such artefacts deserve, in the light of Brötje’s theory, to be called true works of art (Art). Beyond the limits of Art understood in this way, most artefacts are situated, which commonly function as “works of art”, whether it is old or modern, religious or lay, presentational or abstract art. Brötje’s theory is thus of universalist-elitist nature: it postulates such a generally binding definition of a work of Art that it can be met only by few “works of art”.

Once again, this also concerns religious art, which, as any Art, must possess features of a phenomenon (i.e. analytically provable), which respond positively to the Self-originating projection of the metaphysical horizon (the Absolute). Being rooted in a phenomenon means that this positive response does not depart from the particular, artwork-peculiar “pictorial reality”. On the contrary: only through this reality can the process of “making and breaking” contact occur between the Self and the Absolute (the medium). Thus, although the mere theme realized in an artwork, e.g. *Annunciation* (to give an example of religious art), is not sufficient for the artwork to be included in the sphere of religious Art (as it may not meet the above-mentioned criterion of “positive response”, due to its inadequate form), when it comes to a work of Art (i.e. an artefact that fulfils that criterion), it is the theme itself (through which mediation between the Self and the Absolute occurs) that determines the peculiarity of this process. One of the (so far unrealized) projects of Brötje was intended to be an analysis of the pictures of *Annunciation* in European painting. With the whole obvious diversity of solutions – for in this theory, as in no other, every work of art is attributed the feature of essential uniqueness, its derivative being the unpredictability of every analysis – one indispensable condition, according to Brötje, must be fulfilled by these artworks: since the event of *Annunciation* radically changed the world (nothing remained the same after the event), this fact should be specifically reflected in the image. In this case, the aim of the analysis would be to grasp that breakthrough, shown differently in every work, in accord with the viewing logic appropriate for the particular work analysed (and only for this one).

This example not only brings closer Brötje’s way of thinking, but also shows the cognitive potential of existential hermeneutics in reference to – in this case – traditional religious Art, and analogically, in

abstrahuje od konkretnej, swoistej dla danego dzieła „rzeczywistości obrazowej”, przeciwnie: tylko poprzez nią następuje proces „podejmowania i zrywania” kontaktu Ja z Absolutem (medium). Jakkolwiek zatem sam aktualizowany w dziele temat, np. *Zwiastowanie* – by pozostać przy przykładzie sztuki religijnej – nie wystarczy, by dane dzieło zaliczyć do obszaru Sztuki religijnej (bo może nie spełniać wyżej wskazanego kryterium „pozytywnej odpowiedzi” z uwagi na nieadekwatny sposób swojego ukształtowania), to jednak wtedy, gdy wchodzi dzieło Sztuki (tj. artefakt spełniający to kryterium), właśnie temat, poprzez który następuje proces mediatyzacji między Ja i Absolutem, określa specyfikę tego procesu. Jednym z (jak dotąd niezrealizowanych) projektów Brötje miała być praca, w której poddałby analizie obraz *Zwiastowania* w malarstwie europejskim. Przy całym oczywistym zróżnicowaniu rozwiązań – bo przecież w tej teorii, jak chyba w żadnej innej, każdemu dziełu sztuki przysługuje cecha istotowej niepowtarzalności (jej pochodną jest nieprzewidywalność każdorazowej analizy) – jeden niezbywalny warunek, zdaniem Brötje, musiałyby owe dzieła spełniać: ponieważ wydarzenie *Zwiastowania* radykalnie zmieniło świat (nic po nim nie było już takie samo jak przed nim), fakt ten powinien znaleźć specyficznie obrazowe odzwierciedlenie. W tym przypadku zadaniem analizy byłoby uchwycenie owego zwrotu – każdorazowo odmiennie zaznaczonego, zgodnie z właściwą dla danego dzieła (i tylko dla niego) „logiką oglądową”.

Przykład ten nie tylko przybliży sposób myślenia Brötje, ale unaocznia zarazem potencjał poznawczy hermeneutyki egzystencjalnej w odniesieniu do – w tym przypadku – tradycyjnej Sztuki religijnej, ale – przez analogię – do każdego innego rodzaju Sztuki, także abstrakcyjnej. W takim kontekście należy widzieć analizę dzieła Ottona Pienego, w której toku stopniowa, ale konsekwentna rekonstrukcja „logiki oglądowej” doprowadziła w sposób niejako naturalny, bo wynikający z takiego a nie innego ukształtowania postaci zjawiskowej „rzeczywistości obrazowej”, do pojawienia się na powierzchni dyskursu wspomnianych kategorii Rudolfa Otto. Ich pojawienie się nie było jednak konieczne w tym sensie, by bez nich nie można było zrozumieć znaczenia odnoszących się do nich obrazowych stanów rzeczy; te ostatnie – jako wydobyte na drodze immanentnego opisu odtwarzającego sposób, w jaki „rzeczywistość obrazowa” wyróżnicowuje się z medium-płaszczyzny – są bowiem pierwotne wobec kategorii pochodzących z zewnętrznego wobec obrazu dyskursu (w tym przypadku teorii Rudolfa Otto).

„W powyższej analizie zostało pokazane – przywołajmy autokomentarz Brötje towarzyszący co prawda analizie innego dzieła, ale zachowujący swą ważność dla wszystkich innych – z jaką dobitną konsekwencją każdy zespół motywów i jego zjawiskowa konstytucja są wywodzone z obrazowej płaszczyzny, jak każde stadium powiązane jest z poprzedzającym i następującym po nim.

[...] Opisanie związanego z tym wszystkim oglądowego rozpoznania zawiera już *implicite* interpretację. Jednak ze względu na [...] problem prawdziwościowego rozszczenia dzieła sztuki powinno się podejmować próbę jak najdokładniejszego przedstawienia (w języku) tego, na czym polega wypowiedź obrazu. Trzeba przy tym pamiętać, że chodzi tu zaledwie o intelektualne, równoległe ustalenia, które zawsze są dla zrozumienia *niewłaściwe* – nie stanowią samej zawartości oglądowej. Oglądowe rozpoznanie obrazu nie wymaga ideowego uzupełnienia, wyraża się samo w sposób w pełni ważny⁹. Jeśli zatem pojawiają się w analizie dzieła Pienego kategorie *Tremendum* i *Fascinatum*, to jako pojęcia-wskazówki, które – poprzez odwołanie się do wspólnej autorowi analizy i jej czytelnikom erudycji – wyznaczają obszar refleksji, równoległy wobec uprzedniego „w pełni ważnego oglądowego rozpoznania” sensu dzieła.

reference to any other kind, including abstract Art. The analysis of Otto Piene’s work must be seen in this context. In the course of the analysis, a gradual yet consistent reconstruction of the “viewing logic” leads, as if in a natural way, resulting from the specific shaping of the phenomenon of the “pictorial reality”, to surfacing of Rudolf Otto’s categories in the discourse. Their appearance, yet, is not necessary, in the sense that without them, the meaning of the corresponding pictorial states of affairs still can be understood. For the latter – uncovered in the course of immanent description, reconstructing the way in which the “pictorial reality” is distinguished from the medium (the plane) – are primary to the categories originating in the picture-external discourse (in this case, Rudolf Otto’s theory). Let us recall Brötje’s auto-commentary, accompanying a different analysis, yet preserving its validity for all analyses: “In the above analysis it has been shown how emphatic the consistency is, with which every set of motives and its phenomenal constitution are derived from the pictorial plane, how every stage is linked to the preceding and the following one. (...) A description of the connected viewing recognition implicitly contains an interpretation. Still, for the sake of (...) the problem of truth-claiming by an artwork, we must attempt to present (in language) as precisely as possible what the expression of the picture consists in. We must also remember that it is merely about intellectual parallel arrangements, which are always *inappropriate* for the understanding: they do not constitute the viewing content itself. The viewing recognition of a picture does not require an ideological complement, as it expresses itself in a fully valid manner.”⁹ Thus, even if the categories of *Tremendum* and *Fascinatum* appear in the analysis of Piene’s work, they do so only as hint-notions, which, through reference to erudition shared by the author of the analysis and the readers, set up the area for reflection, parallel with the previous, “fully valid viewing recognition” of the sense of the artwork.

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

⁹ „Jego niepodważalność – kontynuuje Brötje – wynika już choćby z tego, że rozstrzygające, uprzednie poświadczenie – przyjęcie płaszczyzny jako instancji absolutnego – jest wyłącznie duchowym aktem projektowania przez Ja, którego zasadność może być wprawdzie akceptowana w świadomości, ale ona sama nie ma możliwości jego dokonania. Powiedzenie przed obrazem ‘to jest absolut’ będzie zawsze brzmiało śmiesznie. Dlatego nazwanie płaszczyzny ‘absolutem’ nigdy nie prowadzi do zrozumienia, czym jest owo projektowanie Ja”. M. Brötje, *Obraz – spotkanie*, tłum. M. Haake, „Quart” 3 (9), 2008, s. 77–78. Tekst jest fragmentem rozprawy Brötjego *Bild-Begegnungen* (jak przyp. 3).

⁹ “Its unquestionable validity”, Brötje continues, “results from the fact that the conclusive, previous confirmation – accepting the plane as an instance of the absolute – is solely a spiritual act of projection by the Self, validity of which may be accepted by the consciousness, but the consciousness is not capable of performing the act. Saying in front of a painting “this is the absolute” always sounds ridiculous. Therefore calling the plane “the absolute” never leads to an understanding of what this projection of the Self really is.” – M. Brötje, “Obraz – spotkanie”, Polish translation by M. Haake, *Quart*, 2008, no. 3 (9), pp. 77–78. The text is a fragment of Brötje’s treatise “Bild-Begegnungen” (ft. 3).