

K a t a r z y n a W e j m a n

Doświadczenie obrazu w fenomenologii E. Husserla i J.-P. Sartre’a

Słowa kluczowe: *percepcja, wyobraźnia, malarstwo, fenomenologia, J.-P. Sartre, E. Husserl, M. Seel*

Doświadczenie dzieła sztuki jest szczególnym przeżyciem i przedmiotem badań fenomenologii. Wykracza poza nastawienie naturalne, a także jest miejscem styku świadomości percepcyjnej i wyobraźniowej. W fenomenologii te dwie sfery stanowią odmienny sposób odnoszenia się do naoczności i dzięki doświadczeniu dzieła sztuki dochodzi do ich spotkania. Moim celem jest opisanie fenomenologicznej wyobraźni i jej relacji z percepcją w wymiarze estetycznym na przykładzie rozważań Edmunda Husserla i Jeana-Paula Sartre’a. Odmienny sposób ujmowania przez filozofów statusu wyobraźni wobec postrzegania i bycia w świecie będzie kluczowy dla podejścia do dzieła sztuki i estetyczności w ogóle.

Wyobrażanie i postrzeganie w fenomenologii Husserla

Oglądanie stanowi wyróżnioną metodę opisu fenomenologicznego. Ku rzeczom samym – znane Husserlowskie hasło – oznacza ujmowanie ich wyglądom, ich sposobu jawienia się oraz sposobu dania. Podstawową czynnością, która umożliwia takie opisy, jest właśnie postrzeganie: „widzenie w ogóle jako źródłowo-prezentująca świadomość – obojętnie jakiego rodzaju – jest ostatecznym źródłem uprawnienia wszelkich rozumnych twierdzeń”¹. Rodzaj, czyli sposób

¹ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967, s. 67.

naocznego uświadamiania sobie przedmiotu, nie jest istotny: opisu rzeczy można dokonywać na podstawie postrzeżenia zmysłowego, a także oglądania wyobrażeniowego. Nie są poszczególnymi etapami kształtowania obiektu przedstawienia, gdzie wyobraźnia syntetyzuje naoczną różnorodność, lecz stanowią odmienne formy świadomości i inne sposoby oglądania przedmiotu. Co znamienne, Husserl nie używa klasycznego niemieckiego terminu *Einbildungskraft*, który dosłownie oznacza moc tworzenia obrazów, lecz korzysta z takich pojęć jak fantazja (*Phantasie*), fantazja percepcyjna czy, obok świadomości estetycznej, świadomość obrazu (*Bildbewusstsein*). Bogactwo tych określeń wskazuje na wielość subtelnych różnic między doświadczeniami. To, co łączy wymienione formy świadomości, a odróżnia je od świadomości postrzeżeniowej, to ich neutralizujący charakter – zawieszenie pytania o istnienie.

Świadomość estetyczna

Świadomości estetycznej nie można sprowadzić do postrzegania bądź wyobrażania, stanowi odrębny sposób ujmowania swego korelatu. Wykracza ona poza nastawienie naturalne, ponieważ zawiesza pytanie o istnienie tego, co oglądane, oraz skupia się na samym jawieniu się rzeczy. Jest aktem zmodyfikowanym wobec nastawienia naturalnego, jednak nawiązuje do pewnych aspektów poczucia oczywistości istnienia świata, do tzw. świadomości doksycycznej. Stanowi oscylację między sposobem jawienia się obiektu a jego treścią i uczuciami, jakie może wywołać jako rzecz istniejąca. Obraz niebezpiecznego zwierzęcia może podobać się ze względu na znakomite dobranie kolorów i ich kontrast bądź zgodność wobec tematu, a także ze względu na wszelkie uczucia związane z istnieniem danego stworzenia, które rzutują na uczucia estetyczne. Jak podsumowuje to Iwona Lorenc, specyfiką świadomości estetycznej jest „moment przejścia [między] nastawieniami: tematycznym nastawieniem na przedmiot i refleksyjnym nastawieniem na jego sposób dania”².

Świadomość estetyczna może dotyczyć przedmiotów sztuki, obrazów, elementów natury, a także obiektów wyobrażonych. Z drugiej strony, nie każdy sposób odbioru obrazu malarskiego czy innego dzieła sztuki musi być estetyczny – można uobecniać osobę przedstawioną na portrecie jako realnie istniejącą, wiązać z nią wspomnienia, wydarzenia nieobecne, ale ujmowane jako kiedyś realne. Ten typ ujmowania wiązałby się bardziej z przypomnieniem niż z wyobrażaniem. Wyobrażanie niekoniecznie musi wzbudzać uczucia estetyczne i prowadzić do oscylacji nastawień. Pokazuje to, jak sfery wyobrażenia

² I. Lorenc, *Między episteme a doksa*, „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21, s. 16.

i ujmowania estetycznego, choć różne od siebie i występujące niezależnie, mogą nakładać się na siebie w świadomości estetycznej. Podobnie złożonym i odrębnym aktem jest świadomość obrazu.

Świadomość obrazu

Ujmowanie obrazu jako obrazu, czyli doświadczenie dzieła sztuki malarskiej, jest aktem złożonym, który zawiera w sobie postrzeganie i wyobrażanie. Dzieło sztuki jest przestrzenią, w której dochodzi do pewnego postrzeżeniowo-imaginacyjnego zmieszania. Czym innym bowiem jest ukazywanie się rzeczy w postrzeżeniu, a czym innym ukazywanie się jej poprzez przedstawienie np. obrazowe. Dochodzi w nim do podwojenia: ukazywania się obrazowanej rzeczy, wobec której zachodzi modyfikacja neutralizująca spostrzeżenia, oraz samego ukazywania się malowidła. Jest to sytuacja, w której uobecnia się coś nieobecnego poprzez to, co obecne. Husserl, w tekście z 1904 roku, wyróżnia aż trzy warstwy dzieła malarskiego: płaszczyznę materialną, płaszczyznę uobecniania i płaszczyznę uobeczonego.

Pierwsza z wymienionych warstw (*physisches Bild*) stanowi podstawę materialną dzieła sztuki, np. płótno, marmur itp. Druga warstwa to płaszczyzna odwzorowywania, odmalowywania, którą można nazwać obiektem uobecniającego (*Bildobject*). Realizowany jest przez określoną organizację koloru i kształtu. Trzecia warstwa, określona przez filozofa jako obiekt odwzorowywany (*Bildsujet*), jest przedmiotem bądź tematem, który jest przedstawiony przez obiekt uobecniający³.

W *Ideach czystej fenomenologii* Husserl przedstawia ten podział na przykładzie miedziorytu Albrechta Dürera *Rycerz, śmieć i diabeł*. Pierwszą warstwę stanowi sama odbitka miedziorytnicza, która zdaje się zanikać w akcie świadomości obrazu. Stanowi tło, które – przy specjalnie nakierowanej uwadze – może dopiero stać się obiektem świadomości, np. przy odpowiedniej analizie formalnej, jednak ujmuje go już jako istniejący. Husserl przypisuje temu poziomowi postrzeganie doksyczne. Wobec elementów przedstawionych i przedstawiających pytanie o istnienie zostaje uchylone: „ów odwzorowujący obiekt należący do obrazu (*Bildobject*) jest przed nami ani jako istniejący, ani jako nieistniejący, ani w jakimkolwiek innym *modus* osadzenia w bycie: albo raczej jest uświadamiany jako istniejący, ale jako jak gdyby”⁴.

³ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, w: Husserliana, t. XXIII, s. 19.

⁴ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii...*, dz. cyt., s. 377.

Co jest zatem uchwytywane jako obraz? Poziom odwzorowania przedstawia przedmiot ukazany jako odwzorowywany, który jako taki nie jest obecny. Postrzegamy płótno, a także kolory i kształty, które udostępniają nam przedmiot, on z kolei charakteryzuje się innym, własnym sposobem funkcjonowania, jest nie-obecny, istnieje „jak gdyby”⁵.

Doświadczenie obrazowości jest zatem grą ukazywania i ukazywania się. Nie ma mowy tutaj o niczym takim jak obraz w świadomości, na wzór rzeczy materialnej, nie ma też nic realnego. Z tego punktu widzenia obraz jest „niczym”. Jest jednak czymś, na co nakierowuje się świadomość: jest obiektem intencjonalnym – czy raczej obiektami intencjonalnymi, bo w jednym akcie można skoncentrować się na przedstawieniu, w drugim na przedstawieniowości poprzez przedstawienie. Jak pisze Husserl:

Bildsujet staje się intencjonalny w zupełnie szczególny sposób. Nie towarzyszy mu żadne osobne ukazywanie się. Nie jest umieszczony gdzieś oddzielnie, w jemu jedynie przysługującym oglądzie, nie ukazuje się jako coś wtórnego, poza obrazem. Ukazuje się w obrazie i wraz z obrazem jako rezultat przedstawienia obrazowego. Jeśli mówimy, że obraz przedstawia jakąś rzecz (*Sache*), rzecz ta nie jest dana intuicyjnie w nowym przedstawieniu, lecz jest dana intuicyjnie w sposób pozwalający się ująć zmysłowo, jako przedstawienie obrazowe, dla naszej świadomości, dla naszego odczuwania, jako ukazywanie się przedmiotu funkcjonujące jako jego obraz⁶.

Jednak status tego, co się ukazuje i jak to się dzieje, że się ukazuje, jest enigmatyczny – nie do uchwycenia w kategoriach samego postrzeżenia. Szczególnie niejednoznaczny jest status *Bildobject* – ukazuje on paradoks świadomości obrazu jako takiej. Obiekt uobecniający sam jest postrzegany i umożliwia postrzeganie oglądanego przedmiotu. Innymi słowy, to, co oglądane, ma fizyczne podłoże, choć samo nie jest obecne: jest dane zmysłowo i jednocześnie jest uchwytywane jako wyobrażone. Zmysłowe dane są ujmowane jako dane wrażeniowe, które dotyczą bezpośrednio zarówno obiektu uobecniającego, jak i są wynikiem neutralizacji jakości zmysłowych przez wyobraźnię. To poprzez akt wyobrażający postrzegamy czarną plamę farby jako cień rzucany przez postać na wyimaginowanej ścianie. Zatem wyobrażenie jest koniecznym momentem świadomości obrazu: oglądanie obrazu stanowi „świadomość fikcji, [która] przenika się obecnie ze świadomością przedstawienia. Rodzi się zatem świadomość wyobrażeniowa”⁷. Oglądanie obrazu dzieje się na styku percepcji i wyobraźni.

⁵ Patrz: M. Richir, *Phantasia, imaginacion e imagen*, trad. P.P. Varela, „Investigaciones Fenomenologicas” 2012, nr 9, s. 331.

⁶ E. Husserl, *Phantasie...*, za: I. Lorenc, *Świadomość i obraz*, Warszawa 2001, s. 127.

⁷ Tamże, s. 130.

Paradoksalność tej świadomości polega na zetknięciu dwóch odrębnych sposobów oglądania: postrzegania i wyobraźni, a dokładniej fantazji. Fantazja nie potrzebuje żadnego fizycznego nośnika, wydaje się wręcz nieuchwytna. Obiekt fantazji nie ma nic wspólnego z przedmiotem mogącym być postrzegany. Lorenc podkreśla, że należy pamiętać o dystynkcji między przedstawieniem (*Darstellung*) i przejawianiem się (*Erscheinung*), które jest charakterystyczne dla fantazji⁸. Ten przejaw charakteryzuje się ulotnością, niezupełnością, jest zmienny i różnorodny, nie zachowuje jedności obrazu⁹. Sprecyzowanie przedmiotu fantazji może odbyć się jedynie *ex post*, ponieważ wymyka się ona żywej terażniejszości, a tym samym pełnej świadomości „ja”: fantazja „jest porządkiem zatrzymania lub zawieszenia aktywności podmiotu”¹⁰ – zawieszeniem czujności i uchYLENIEM porządku czasowego. Objasnienie fantazji wiąże się z zatrzymaniem jej, wyrwaniem z nierozstrzygalności czasowej, oraz nadaniem jej formy obiektu uobecniającego, co umożliwi ujęcie spostrzeżeniowe. Z jednej strony może być to rozumiane jako wywieranie przemocy wobec fantazji, z drugiej strony Husserl podkreśla, że możliwość przyjęcia formy obrazu lub innego analogonu jest wewnętrzną cechą fantazji¹¹.

Natalie Depraz, w analizie różnych aspektów wyobraźni w fenomenologii Husserlowskiej, wiąże czystą fantazję (*reproductive Phantasie*) z pracą geometrów i fenomenologów¹². Wyobraźnia, szczególnie jako wariacja imaginacyjna, jest tak ważna dla obu tych dziedzin, ponieważ obie skupiają się na samej esencji rzeczy, a nie na partykularnych realnościach¹³. Fantazja musi więc wciąż oscylować między możliwością uchwycenia poprzez nadanie formy odpowiedniemu analogonowi a zachowaniem niezależności i swojego statusu jako przestrzeni możliwości. Może być również ćwiczona w swojej zdolności do manipulowania przedmiotem, oddawania jego cech i określaniu pełni zjawiska. Najlepszym polem do takich zadań jest aktywność artystyczna:

chodzi naturalnie o to, by (...) ćwiczyć wyobraźnię w całkowitym ujaśnianiu, jakiego tu się wymaga, w swobodnym przekształcaniu danych fantazji. (...) nadzwyczaj wiele korzyści da się wyciągnąć z tych przedstawień, jakich dostarcza historia, a w jeszcze większej mierze sztuka; są one wprawdzie wymysłami, lecz jeśli chodzi o oryginalność nowych postaci, pełnią rysów jednostkowych, motywację wolną od luk, przewyższając znacznie osiągnięcia naszej własnej wyobraźni¹⁴.

⁸ Tamże, s. 128.

⁹ E. Husserl, *Phantasie...*, s. 61.

¹⁰ I. Lorenc, *Świadomość i obraz*, dz. cyt., s. 131.

¹¹ E. Husserl, *Phantasie...*, s. 55.

¹² N. Depraz, *W jaki sposób wyobraźnia „redukuje” przestrzeń?*, przeł. P. Pieniążek, w: *Fenomenologia francuska*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Warszawa 2006, s. 273.

¹³ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii...*, dz. cyt., s. 256.

¹⁴ Tamże, s. 222.

Znaczące jest w tym kontekście, że aktywność artystyczna może nie tylko być obiektem fenomenologicznych analiz, ale także ćwiczeniem fenomenologicznej wyobraźni. tj. wyostreniem i uelastycznianiem narzędzi metodologicznych. jakim są wariacje imaginacyjne.

Świadomość fikcji

Husserl kontynuuje swoje rozważania na temat wyobraźniowego i postrzeżeniowego splotu w późniejszym tekście z roku 1918, tym razem w kontekście przedstawienia teatralnego. Taka forma sztuki jest domeną fantazji percepcyjnej, w której realizuje się seria żywych obrazów niesprowadzalnych do formy malarskiej lub innej formy sztuki o osobnym podłożu materialnym. Całość przedstawienia wraz z aktorami tworzy zjawisko percepcyjno-imaginacyjne, które wykracza poza relację *Bildobject* i *Bildsujet*. Obraz teatralny jest produkowany za pomocą ruchu, gestów, ekspresji, mowy, wyglądu, a także wydarzeń i samej historii. Jako rodzaj żywej gry stanowi zneutralizowane wydarzenie – niemal zneutralizowane życie, którego postrzeżenie wykracza poza świadomość obrazu. Husserl tak to opisuje:

Żyjemy w świecie zneutralizowanym (*in der Neutralität*), nie spełniamy żadnych aktów pozycjonujących. Wszystko, co się tam wydarza, wszystkie rzeczy, postacie, wszystko, co tam powiedziane i zrobione – wszystko to charakteryzuje się byciem tak jakby¹⁵.

Ciała aktorów, dekoracja, stroje służą jako wehikuły przejścia do wyobrażonego świata, jednak w pewien sposób – czego filozof nie podkreśla – odpowiadają fizycznemu podłożu obrazu. Stanowią percepcyjne tło doświadczeń, na bazie którego przedstawienie może się pojawić:

W każdym przypadku, w którym wzniecana jest fantazja percepcyjna wobec realnych rzeczy, albo, mówiąc inaczej, produkowana na podstawie percepcji oraz innych sposobów ich doświadczania – w szczególności w taki sposób, w jaki prezentują się dzieła sztuki – wtedy mamy do czynienia z iluzją¹⁶.

Akt postrzegania zmodyfikowanego przez fikcję umożliwia wielość aktualnych doświadczeń i uobecnienie tego, co jak gdyby pojawia się na bazie tego, co ujmowane jako realne. Obiekt percypowany w naturalnym nastawieniu motywuje postrzeżenie wyobraźniowe, innymi słowy motywuje unieważnienie rzeczywistości tego, co postrzegane. W tym sensie to, co percypowane, jest

¹⁵ E. Husserl, *Phantasie...*, s. 515.

¹⁶ Tamże, s. 516.

„niczym”. To, co fikcjonalne, wyłania się poprzez uchylenie pytania o istnienie: „obiekt fikcjonalny zmienia swój pierwotny status w trybie unieważnienia jego rzeczywistości”¹⁷. Jak zatem ujmowane jest krzesło? Husserl pyta o banalne z pozoru kwestie: jak ujmować korzystanie z wyposażenia przez aktora? Krzesło spełnia swoją rolę użytkową i jest jednocześnie elementem fikcji. Aktor nie-realnie siedzi i siedzi aktualnie, realnie. Doświadczenie fikcji – jak w tym przypadku – to pobudzenie w modus podwójnej apercepcji, która konstryuuje się w konfliktowej jedności percypowanego i wyobrażanego. Husserl mówi w tym przypadku o percepcyjnej świadomości konfliktu. To, co jednak najbardziej zaskakuje filozofa, to, że nie potrzeba tutaj malarskiego (czy jakiegoś innego) zapośredniczenia. Zwykły materialny obiekt może ulec modyfikacji, może się stać częścią fikcji. Nie oznacza to, że ów obiekt poddaje się zwykłemu procesowi negacji. Przeniesienie w sferę fikcji jest, owszem, neutralizacją istnienia – dzieje się poza jakimkolwiek pozycjonowaniem. Należy tu jednak mówić o pewnej specyficznej możliwości nie-istnienia artystycznego i dopatrywać się pozytywności *jak gdyby* –

wręcz przeciwnie, [uczestnicząc w przedstawieniu teatralnym] aktywnie postrzegamy, oceniamy, spełniamy nasze oczekiwania, jesteśmy pełni nadziei i strachu, jesteśmy rozżaleni i radośni, kochamy i nienawidzimy itd. Wszystko to jest „w” fantazji, w trybie *jak gdyby*¹⁸.

Postrzeganie nie jest dowolne, lecz zaprogramowane w danym dziele, w samym jego sposobie dania, tak jak w rzeczy postrzeganej jest już roszczenie do realności. Obiekty fikcji mają swoją obiektywność, są przewidziane, zmuszają do odpowiedniego widzenia. Fikcja jest dana w sposób wiążący – w swojej kompozycji, w sieci wyobrażeń i sieci realności. Jest to rodzaj gry, która jest rozumiana na mocy wspólnoty symbolicznej i która dostarcza przyjemności estetycznej. W przypadku sztuki teatralnej rama umowności – wyznaczana przez kurtynę i inne akcesoria – powoduje, że już od razu uobecnianie dokonuje się poprzez akt świadomości wyobrażającej. W rozważaniach nad fikcją teatralną ujawnia się motyw intersubiektywnego, wspólnotowego charakteru tego imaginacyjnego widzenia-jako. Podobne intuicje znajdują się już w *Poetyce* Arystotelesa, kiedy powiada on, że poezja naśladuje rzeczywistość taką, o jakiej się mówi i myśli, że jest¹⁹. W języku fenomenologii jest to horyzont przedzałożeń, który projektuje możliwe doświadczenie. Fikcja może się gładko wpisywać w ów horyzont i w ten sposób w samo doświadczenie. może poszerzać je albo być wobec niego sprzeczna – zawsze jednak w relacji do świata.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 517.

¹⁹ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 362.

Wyobrażenia a percepcja w fenomenologii Sartre'a

Wyobrażenia jest głównym tematem w fenomenologicznych rozważaniach Jeana Paula Sartre'a. Poświęcił tej kwestii dwie książki: *Wyobrażenia* i *Wyobrażenie, Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Pierwsza ma wymiar przede wszystkim historyczno-krytyczny, druga stanowi własny wkład Sartre'a do badań fenomenologicznych. Jego projekt jest w dużej części radykalizacją myśli Husserlowskiej: pewne elementy doprowadza do skrajności, zaś samą wyobraźnię czyni modelem świadomości w ogóle.

Sartre, w ramach swoich badań historyczno-krytycznych, formułuje zarzut złudzenia immanencji. Polega on na rozumieniu wyobrażeń jako podobizn obrazów zewnętrznych, które lokuje się w głowie jak w pudełku. To przesądzenie miał ugruntować Hume poprzez stwierdzenie, że idee to mgliste obrazy w myśleniu. Projekt Sartre'a jest odpowiedzią na ów zarzut złudzenia immanencji oraz stanowi szeroko zakrojoną próbą opisaną wyobraźni jako świadomości wyobrażającej, a samego wyobrażenia jako szczególnego sposobu odnoszenia się do danej treści.

Podstawową cechą świadomości wyobrażającej jest to, że ustanawia swój przedmiot „jako nicosć”. Może to zrobić na cztery (i tylko te cztery) sposoby: (1) ustanawiając swój obiekt jako nieistniejący, (2) istniejący, ale gdzieś indziej, (3) nieobecny, oraz (4) poprzez zawieszenie pytania o istnienie. Co znamienne, nie pojawia się tutaj pozytywny aspekt wyobrażania, jakim byłoby projektowanie możliwości, np. poprzez nakierowanie na przyszłość – wyobrażenia przedstawia swój obiekt zawsze jako niebędący, niezależnie od jego „żywności”²⁰. Neantyzacja ugruntowuje świadomość wyobrażającą i wyróżnia ją spośród innych rodzajów świadomości.

Postrzeżenie i wyobrażanie to dwie skrajnie odmienne sfery, które się wzajemnie wykluczają. Postrzeżenie oznacza ustanawianie oglądanego przedmiotu jako realnego, umiejscawianie go w przestrzeni obok innych obiektów i wiązanie go z nimi siecią relacji. Postrzeżenie jest sposobem bycia w świecie, które oznacza wystawienie na nieprzewidywalność i wieloaspektowość świata, a także pełne zespolenie z bytem. Z jednej strony przesądza to o bierności i odbiorczości postrzeżenia, z drugiej uznaje jego bogactwo. Przede wszystkim oglądany przedmiot stanowi zjawisko o nieskończonej ilości aspektów. Tym samym przekracza ono świadomość, może ją zaskakiwać oraz uczyć nowych rzeczy. Bogactwo świadomości postrzeżeniowej wiąże się również z szeregiem pustych intencji, które nie ustanawiają osobnego przedmiotu, ale określają przedmiot obecny przez stosunek do aspektów aktualnie niepostrzeżanych²¹.

²⁰ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 33.

²¹ Tamże, s. 179.

Bierność postrzegania jest tutaj podważana przez rolę, jaką odgrywa przy nim wiedza. W najprostszym sensie, wiedza o danym przedmiocie antycypuje np. jego niewidoczną stronę. Wtapia się ona w akt postrzegania. Sartre dostrzega tę niebezpieczną bliskość antycypującego postrzegania z wyobraźnią i stwierdza, że w postrzeganiu istnieje załączek nieskończonych obrazów. Uobecnienie ich jednak wymaga zawieszenia postrzegania²².

Zwrócenie się do obrazu, czyli odniesienie się do pewnej treści jako do nieistniejącej, oznacza unicestwienie świadomości percepcyjnej. Jak powiada Sartre, świadomość wyobrazeniowa i percepcyjna to dwie wielkie nieredukowalne postawy świadomości²³. Wyobrażanie oddziela od świata, od partykularnej sytuacji wyobrażającego i złożonych relacji bycia w świecie. Uznanie przedmiotu jako nieistniejącego, zwrócenie się do wyobrażenia zawiesza stan aktualny wyobrażającego i jego percepcję. Postrzeganie stołu uniemożliwia wyobrażenie sobie Piotra, natomiast kiedy ten się pojawia, stół przestaje być postrzegany.

Wyobrażenie

Różnica między świadomością percepcyjną i wyobrazeniową nie polega wyłącznie na wymienności określonej przez wzajemne wykluczanie się. Obiekt wyobrażony ma zupełnie inny sposób dania. Jego główną charakterystyczną cechą jest „istotowe ubóstwo”. Dany obraz jest izolowany, to znaczy nie wchodzi w żadne bardziej złożone relacje z innymi obrazami ani nie łączy ich jakaś wspólna sfera – tak jak obiekty postrzegane w przestrzeni. Dwie wyobrażone barwy nie kontrastują ze sobą – o ich wpływie na siebie można się przekonać dopiero przez zetknięcie dwóch materiałów o odpowiednim kolorze. Malarz będzie tego świadom, jednak nie zawsze jest to oczywiste. Wiąże się to z podstawowym twierdzeniem francuskiego filozofa, że wyobrażamy sobie tylko to, co wiemy. Wyobrażanie to syntetyczny akt, który łączy konkretną wiedzę z elementami przedstawiającymi. Obraz jest nam dany w wyglądach, jak przedmiot postrzegania, ale jednocześnie jest dany już jako całość: udostępnia się jako to, czym jest w pełni swojego sensu. Jednocześnie nie ma w nim nic, czego byśmy nie wiedzieli i czego byśmy intencjonalnie nie założyli. Tak więc możemy obracać wyobrażonym sześcianem, jednak niczego się w ten sposób nie nauczymy. Oznacza to, że Sartre wyklucza odkrywczy sens wariacji imaginacyjnych – wyobraźnia nie jest sferą możliwości, w ramach której odkrywa się granice i *eidós* danej rzeczy. Obraz przedmiotu nie jest

²² Tamże, s. 180.

²³ Tamże, s. 178.

niczym więcej od jego świadomości. Proces wydobywania czy konstytuowania sensu odbywa się niejako w trakcie ustanawiania obrazu. Wiedza przedstawia się, eksterioryzuje, pod postacią obrazu. Często wyobrażanie jest wspomagane przez analogon motoryczno-uczuciowy: to nie wyobrażenia powodują pobudzenie ciała ani wzbudzenie uczuć (np. wzruszenia przy przedstawianiu sobie romantycznej sceny), to raczej całe ciało mobilizuje dopiero akt ustanowienia obrazu: „moje oczy nie zbiegają się dlatego, że jawi mi się z bliska nierzeczywisty przedmiot; lecz to właśnie konwergencja mych oczu naśladuje bliskość przedmiotu”²⁴.

Sartre nie włącza procesu wyobrażania, czyli uzewnętrzniającej pracy wiedzy w obrazie, do samej świadomości wyobrazeniowej. Innymi słowy, w tym procesie nie postrzega twórczej roli samego wyobrażania. Wyobrażenie jest już dokonane, ono samo nie może wprowadzić niczego nowego ani się zmienić. Każda radykalna zmiana (bo zmiana wyobrażenia może być albo radykalna, albo nieistotna) oznacza ustanowienie kolejnego obrazu. Z tego powodu zmiany pojawiają się skokowo. Brak większego powiązania między pojedynczymi wyobrażeniami i ich skokowy charakter jest jeszcze wzmocniony tym, że każdy obraz cechuje się immanentną czasowością i przestrzennością. Oznacza to, że – w przypadku przestrzeni – obraz pojawia się w bliżej nieokreślonej odległości, którą Sartre nazywa współczynnikiem głębi. Wydaje się ona naturalna w ramach konkretnego wyobrażenia, jednak nie można jej dokładnie określić. Podobnie wielkość wyobrażanego obiektu jest bliżej nieokreślona. Jest to spowodowane tym, że w wyobrażenie włączone zostają niektóre jakości zmysłowe obiektów, ale bez relacji do innych obiektów oraz bez wspólnego punktu odniesienia. Z tego powodu wyobrażeniom przysługują tzw. jakości absolutne.

Czasowość wyobrażeń również nie jest kwestią jednoznaczną. Przed wszystkim należy odróżnić czasowość samej świadomości, która wyobraża, oraz czasowość jej korelatu. Korelat może przybierać różne formy, nie wpływając na samą świadomość. To odróżnienie oddala Sartre’a od koncepcji Husserla, dla którego czysta fantazja, oddzielając wyobrażającego od aktualnej rzeczywistości, zawiesza również silne ustrukturyzowanie czasowe świadomości samej. Sartre zwraca uwagę, że wyobrażony centaur jawi się jako zawieszony poza czasem – nie należy do przeszłości, przyszłości ani teraźniejszości. Zaś uśmiech konkretnej osoby może zostać skondensowany w swoim wewnętrznym trwaniu. Może się zdarzyć również odwrotnie – rozrzedzenie bądź przyspieszenie czasowości danego wyobrażenia. Takie dookreślenia trwania nie odpowiadają zmianom czasowości świadomości, lecz przeświadczeniu: „wierzę, że te skró-

²⁴ Tamże, s. 204.

towe sceny stapiają się wzajemnie w jedną spójną całość”²⁵. To wiedza spaja je w trwającą całość, same nie zachowują żadnych szczególnych stosunków czasowych z innymi wyobrażeniami. Jest to trwanie wewnętrzne, które jedynie wyznacza relację „przed” i „po” w ciągu skokowych wyobrażeń.

Świadomość wyobrażająca jako akt wolności

Akt świadomości wyobrażającej jest zatem konstytuujący, izolujący i unicestwiający²⁶. Unicestwienie jest podwójne: świadomość wyobrażająca neantyzuje obiekt, który uobecnia, oraz zawiesza pole postrzeżeniowe wraz z całą sytuacją, w jakiej znajduje się wyobrażający. Ustanawia obiekt jako nieistniejący, zaprzecza temu, że jest on częścią rzeczywistości i jednocześnie zawiesza samą tę rzeczywistość. Aby świadomość mogła to zrobić, czyli ustanowić obiekt poza rzeczywistością, musi ująć świat jako syntetyczną całość. Dopiero wtedy może ustanowić wyobrażenie poza granicami całościowo ujętej rzeczywistości. Właściwie ujęcie świata jako całości i odwrót od niego to ten sam akt świadomości wyobrażającej. Pozwala ona na wyslizgnięcie się rzeczywistości i wyznacza pole wolności świadomości. Przekraczanie świata umożliwia według Sartre'a podmiotową wolność i określa specyfikę świadomości, która wciąż transcenduje poza siebie i poza swoją sytuację w świecie.

Jest to jednak wolność skazana na niepowodzenie. Wolność świadomości oznacza ciągły ruch odrywania od świata, od którego jednak nie może się uwolnić. Rzeczywistość jest tu założona jako stałe i konieczne tło wyobraźni, jako odniesienie, podług którego świadomość się określa i motywuje. Dzięki wyobraźni z kolei można wykroczyć ku konkretnemu obrazowi, który jednak jest izolowany, nieokreślony i nie stanowi żadnego innego świata, a raczej jest „antyświatem” – nie jako świat alternatywny, lecz jako niemożliwość świata²⁷. Co więcej, takie określenie wolności uniemożliwia realizację tej wolności w świecie. Nie ma miejsca na dialektykę; świat i świadomość wyobrażająca pozostają dwiema oddzielnymi od siebie sferami, które są odniesione do siebie wyłącznie negatywnie.

Małgorzata Kowalska w książce *Dialektyka poza dialektyką* analizuje podstawowe założenia ontologiczne Sartre'a, które decydują o charakterze wyobraźni i jej relacji ze światem. Byt poprzedza wszelką aktywność i pasywność, bycie w świecie i transcendencję. Stanowi on pierwotną tożsamość i podstawę wszelkiego istnienia – byt jest, i jest przed wszelkim tworzeniem

²⁵ Tamże, s. 194.

²⁶ Tamże, s. 262.

²⁷ Tamże, s. 201.

i stawaniem się. Stanowi ślepą, wsobną, samo-tożsamą pozytywność. Natomiast wyłonienie się jednostkowości, subiektywności, a dokładnie ludzkiej egzystencji, dzieje się przez zerwanie z tą czystą pozytywnością – to pęknięcie w bycie. Doświadczenie bytu to doświadczenie mdłości wywoływane przez wszystko pochłaniający byt, w którym niknie wszelka jednostkowość i różnorodność. Konstytuowanie subiektywności oznacza ciągły ruch transcendencji: rozrywania, rozpraszania i podważania tożsamego bytu. Dopiero przez oderwanie się od bytu możliwy jest dystans, który ugruntowuje odmiennność świadomości od tego, co ją otacza. Ustanawiając siebie, świadomość ustanawia także to, czym nie jest, a ku czemu się zwraca. Jednocześnie byt jako pierwotne istnienie stanowi podstawę świadomości i subiektywności. Ujawnia się tutaj paradoks, który Kowalska nazywa paradoksem podmiotowości: „choć istnieje tylko na gruncie bytu, istnieje ona tylko jako jego negacja, jako nieustanne wrywanie się z jego głuchej i ślepej pozytywności”²⁸.

Tak radykalne ustalenie relacji rodzi mnóstwo problemów, które można tutaj jedynie zasygnalizować. Subiektywność w ciągłej konieczności negacji i transcendencji nie ustanawia nic pozytywnego – czym jest to, ku czemu ów byt przekracza? Odpowiedzią na takie pytanie może być tylko nicność. Co więcej, owo przekraczanie nie zmienia bytu, nie ma na niego wpływu, może go tylko chwilowo rozcieńczyć. W koncepcji Sartre’a tautologiczny byt i neantyzująca świadomość są członami opozycji, które nie wchodzą w dialektyczną relację. Nie ma tu miejsca na urzeczywistnianie wyobrażonych projektów (możliwość jako forma tego, co wyobrażone, nie została wzięta pod uwagę), pomiędzy aktem wolności a światem jest radykalna przepaść. Z tego powodu, według Kowalskiej, projekt Sartre’a jest skazany na niepowodzenie i okazuje się jednym z głównych wyznaczników kryzysu nowoczesnego paradygmatu wyobraźni – kryzysu wyobraźni jako indywidualnego oraz genialnego źródła sensu i ludzkiej aktywności²⁹.

Doświadczenie dzieła sztuki

Aporie związane z taką konceptualizacją są szczególnie widoczne w opisach doświadczenia dzieła malarskiego. Sartre odróżnia dwa wymiary obrazu: wymiar rzeczywisty – percypowany, zmysłowy i materialny, który się realizuje w świadomości postrzeżeniowej – oraz wymiar wyobrażeniowy. Obraz jako przedmiot estetyczny pojawia się dopiero w akcie świadomości neantyzującej.

²⁸ M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką*, Warszawa 2012, s. 199.

²⁹ M. Kowalska, *Nowoczesno-ponowoczesne perypetie wyobraźni w: Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań 2008, s. 10–11.

Figury wylaniające się w układzie kształtów i plam barwnych ukazują się jako obraz danego przedmiotu na mocy swojej negacji – malowidło ustępuje wyobrażeniu. Dopiero wtedy można mówić o pięknie i innych wartościach estetycznych – pięknym może być tylko obiekt, który nie podda się postrzeganiu: „piękno jest wartością, którą można przykładać tylko do wyobrażenia i która w swej istotowej strukturze zawiera neantyzację świata”³⁰. Nie można lepiej oświetlić wyobrazonego policzka Karola VIII, tak jak nie można oświetlić piękna. Podając ten przykład, Sartre ominął kwestię zależności od materialnego podłoża, materialnego analogonu policzka króla oraz samego piękna: przy zmianie układu farb, np. przez dodanie refleksów świetlnych odpowiednią techniką malarską, zmieni się samo wyobrażenie. W tym kontekście – używając określeń samego filozofa – można przynajmniej mówić o motywowaniu wyobraźni przez rzeczywistą sytuację, która ma stanowić tło wyobrażania. Sartre sam stwierdza, że przez płótno przejawia się to, co nie istnieje, i czego nie można zobaczyć. Jednak jeszcze radykalniej oddziela sferę percepcji i wyobraźni konstatując, że przyjemność zmysłowa, czerpana np. z układu barw, nie jest przyjemnością estetyczną. Porządek kolorów pozwala jedynie ujawnić się nierzeczywistości i to ona nadaje im sens³¹.

W przypadku przedstawienia teatralnego Sartre postuluje anihilację całej zmysłowej materialności przestrzeni, zarówno aktorów, jak i historii – to nie postać urzeczywistnia się w aktorze, lecz aktor odrzeczywistnia się w swojej postaci³². Zatem praca aktora nie różni się do wyobrażania samego siebie. Każdy rzeczywisty gest i słowo są traktowane jako analogony, które w akcie doświadczenia estetycznego zostają zniesione. Świadomość wyobrażająca ustanawiając swój obiekt unicestwia to, co postrzegane. Zaś w doświadczeniu muzyki symfonia jest czymś innym niż słyszane dźwięki – zdaje się istnieć niemal w jakimś świecie idealnym, w którym złe wykonanie nie dotyczy samego utworu.

Żadna z dziedzin sztuki nie umknie nierzeczywistości. Każde uchwycenie danego przedmiotu jako prezentacji czegoś pozamaterialnego, poza tu i teraz, wymaga anihilującej świadomości. Nie ma miejsca na oscylację między nastawieniami ani na grę wyobraźni i percepcji. Takie ujęcie zamyka drogę wszelkiej dialektyce widzianego i niewidzianego czy potencjalnie widzianego. Wyrwa dzieło z wszelkich relacji, a przez to uniemożliwia, jak się zdaje, refleksję estetyczno-etyczną. Sztuka w ten sposób nie może nic powiedzieć o byciu w świecie – jest w odrębnym antyświecie wyobraźni, a sama postawa estetyczna względem życia jest absurdem. Takie ujęcie dobitnie pokazuje, że oddzielenie percepcji i wyobraźni, zamiast otwierać, zamyka estetyczną refleksję.

³⁰ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie*, dz. cyt., s. 279.

³¹ Tamże, s. 275.

³² Tamże, s. 276.

Estetyka obecności fenomenalnej

Odmienne rozwiązanie wobec niektórych kwestii podejmowanych u Husserla i Sartre'a proponuje niemiecki filozof Martin Seel w swoim projekcie estetyki fenomenologicznej. Ta koncepcja pokazuje zarówno, jaką inspiracją dla fenomenologii estetycznej były rozważania Husserla, jak i alternatywę wobec Sartre'owskich aporii wyobraźni. W jego ujęciu percepcja i wyobraźnia, choć różne, nie wykluczają się nawzajem. Modelowym przykładem bliskości postrzegania i imaginalności jest doświadczenie dzieła sztuki.

Seel w opisie postrzeżenia estetycznego przyjmuje na powrót postawę ściśle estetyczną. Oznacza ona skupienie się na zmysłowych aspektach rzeczy oraz wyczulenie na wielość ich przejawów. Tak wydobyta obecność jest działaniem się przedmiotu – jawienie się ma charakter procesualny. Stanowi grę przejawów występujących równocześnie. Różne aspekty symultanicznie kontrastują ze sobą, nakładają się na siebie i mieszają. Takie dynamiczne jawienie się stanowi niejako dynamiczne przenikanie się dostępnych, momentalnych, „mieniących się” jakości. Seel nazywa to fenomenologiczną symultanicznością aspektów postrzegania. Wielość estetycznego postrzegania różnorodnych jakości wiąże się z synestetycznością percepcji. Pole postrzeżeniowe zostaje poszerzone o aspekty niewidzialnego – jak by mógł powiedzieć Maurice Merleau-Ponty. Oglądanie, szczególnie przy estetycznym wyczuleniu, jest wzbogacone np. o doznania dotykowe konstytuowane wyobraźniowo. Pole percepcji estetycznej nie jest zawężone do tego, co bezpośrednio widoczne.

Doświadczenie estetyczne pozwala na zintensyfikowaną reakcję względem tego, co rzeczywiste – na jawienie się tego, co obecne. Jednocześnie postrzeganie nakierowane na bliskość zmysłowej obecności otwiera na coś, co tę rzeczywistość przekracza – pozwala wyjść poza faktyczność. Już samo skupienie się na „jak” przedmiotu w jego symultanicznej wielości aspektów uwalnia od innych węzłów, np. naukowo-poznawczych. Przekraczanie realności w doświadczeniu estetycznym może przyjąć dwie formy, które Seel analizuje: pozoru estetycznego i wyobrażenia. Jednak zarówno ten pierwszy, jak i to drugie nie tyle stanowią prostą i radykalną opozycję wobec postrzegania estetycznego, co raczej z niego wyrastają. Owszem, wyobrażenie różni się zasadniczo od postrzegania, uobecnia obiekty czy zdarzenia nieosiągalne dla percepcji. Obiekty wyobrażenia nie są tak szczegółowe i bogate jak obiekt postrzeżenia – nie posiadają tej fenomenologicznej pełni. Zwrócenie się ku wymagowanej terażniejszości dostarcza doświadczenia zapożyczonych obecności i zmysłowości. Obiekty są – w ramach mniej lub bardziej intensywnej pracy wyobraźni – wyreżyserowane (w tym sensie nie są niczym nowym, czego można by się nauczyć). Jednak wyobraźnia może zwrotnie pogłębić świadomość obecności. W ujęciu Sartre'a taka konceptualizacja nie mogła by

mieć miejsca, ponieważ, po pierwsze, to, co estetyczne, należy do wymiaru wyobrazonego, a po drugie – świadomość wyobrażona i percepcyjna wykluczają się. Seel natomiast opisuje ściśle powiązanie między wyobrażeniem estetycznym i estetycznym postrzeganiem.

Dzieło sztuki jest wyjątkowym obiektem doświadczenia estetycznego, ponieważ – ze swej natury – prowokuje świadomość postrzegającą i wyobrażającą. Różni się ono od innych obiektów estetycznego postrzegania tym, że przedstawia coś w *modus* jego jawienia się – jest tworem jawienia się artykułującego³³. Wyobrażnia współkształtuje irrealne obiekty estetyczne na podstawie realnych obiektów, takich jak tekst, ruchomy obraz itp., które stanowią tzw. partyturę. Posługując się słowami Seela: „tutaj występuje imaginacja, która wiąże się z choreografią realnych procesów jawienia się i odnajduje się w nich w sytuacjach rozszerzonej bądź nieosiągalnej egzystencji”³⁴. Dużą rolę w tym wyobrażeniowym kształtowaniu i poszerzaniu odgrywa akustyczna, plastyczna, rytmiczna – ogólnie mówiąc, zmysłowa strona owych partytur. Może ona decydować o sensie i sposobie kształtowania irrealnych obiektów np. Don Kichota. Wyobrażenia wspomagają interpretację dzieła. Nie tyle spełnia ona rolę Ingardenowskiej konkretyzacji, która polega na dopełnianiu miejsc niedookreślonych, ile nadaje wymiar naoczny odpowiednim treściom. Strona wyobrażeniowa doświadczenia estetycznego pozwala na zmysłowe uprzytamnianie procesów sensu, nadaje fikcji zmysłową uchwytność³⁵. Odpowiada ona za uobecnianie tego, co przedstawione, bądź współkształtowanie abstrakcyjnych stosunków świata (np. w malarstwie abstrakcyjnym).

Seel opisuje wiele sposobów współdziałania wyobraźni i percepcji – nakładania się na siebie i interferowania sposobów odniesienia. Obiekt postrzegania może stanowić punkt wyjścia dla wyobraźni, wyobrażnia będzie wyznaczała linię kontynuacji albo przestrzeń możliwego rozszerzenia. Obcowanie z dziełem sztuki pozwala z jednej strony na poszerzenie wyobrażeniowe innych przedmiotów i nadanie im rangi obiektów imaginacyjnych. Z drugiej strony, dzieła te, a także inne obrazy medialne, dostarczają wzorów akustycznych, wizualnych, narracyjnych. Zachowując rozróżnienie postrzegania i wyobrażania oraz obiektów percepcji i imaginacji, estetyk nie rozdziela ich radykalnie, lecz wydobywa ich złożone relacje oraz proponuje terminologię umożliwiającą bardziej wieloaspektowe opisanie doświadczenia dzieła sztuki.

³³ M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2000, s. 127.

³⁴ Tamże, s. 96.

³⁵ Tamże, s. 99.

Podsumowanie

W ujęciu fenomenologicznym wyobraźnia i percepcja zostają opisane jako odrębne sfery oglądania: postrzeganie ujmuje rzecz jako istniejącą i wychwytuje jej wciąż zmieniające się aspekty, a wyobraźnia uobecnia przedmiot niedostępny postrzeganiu – stanowi quasi-observację. Nie są to sfery sobie podporządkowane w jednej hierarchicznej relacji, lecz stanowią odmienne rodzaje świadomości. Taka konceptualizacja umożliwia dostrzeżenie złożoności doświadczenia dzieła sztuki, które pozwala spotkać się dwóm odrębnym formom odniesienia – postrzegania i wyobrażania – i przez takie zetknięcie, a nawet splątanie, ujawnia specyfikę ich relacji.

W projektach filozoficznych Husserla i Sartre'a inaczej ujmuje się stosunek dwóch świadomości, choć w ogólnym założeniu ich koncepcje wydają się podobne – świadomość postrzeżeniowa niesie ze sobą pewność istnienia, a wyobraźnia stanowi zawieszenie tej pewności. Fenomenolodzy kładą odmienny nacisk na neutralizujący wymiar wyobraźni, co jednocześnie decyduje o sposobie konceptualizacji doświadczenia dzieła sztuki. Ma to również ogromny wpływ na możliwy bądź niemożliwy rozwój estetyki fenomenologicznej. Radykalne odseparowanie wyobraźni i percepcji w koncepcji Sartre'a prowadzi do aporii w próbie ujęcia fenomenu sztuki. Zamyka ono możliwość dalszych analiz estetyczno-fenomenologicznych i ogranicza samą sferę tego, co wyobrażone. Francuski filozof, nadając wyobraźni absolutną wolność, pozbawił ją jakiegokolwiek mocy, a dzieło sztuki zamknął w jego izolowanym, estetycznym wymiarze. Natomiast podjęcie pozytywnej relacji wyobraźni i percepcji – opis sposobów ich wzajemnego nachodzenia, interferencji, tego, jak zmieniają oblicze oraz znaczenie tego, co oglądane – umożliwia pogłębione analizy doświadczenia estetycznego i samego dzieła sztuki. Specyfika fenomenologii jako dziedziny badającej sposób jawienia się rzeczy i wyróżniającej odmienne sposoby odnoszenia się do przedmiotu staje się ważnym podłożem dla rozwoju myśli estetycznej.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Depraz N., *W jaki sposób wyobraźnia „redukuje” przestrzeń?*, przeł. P. Pieniążek, w: *Fenomenologia francuska*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Warszawa 2006.
- Husserl E., *Bildbewusstsein, Phantasie und Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, w: *Husserliana XXIII*, London 1980.

- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967.
- Kowalska M., *Dialektyka poza dialektyką*, Warszawa 2012.
- Kowalska M., *Nowoczesno-ponowoczesne perypetie wyobraźni w: Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań 2008.
- Lorenc I., *Między episteme a doksa*, „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz*, Warszawa 2001.
- Richir M., *Phantasia, imaginacion e imagen*, trad. P.P. Varela, „Investigaciones Fenomenológicas” 2012, nr 9.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012.
- Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2000.

Streszczenie

W ujęciu fenomenologicznym E. Husserla i J.-P. Sartre'a wyobraźnia i percepcja stanowią różne rodzaje świadomości, a zatem odrębne sfery oglądania: postrzeganie ujmuje rzecz jako istniejącą i wychwytuje jej wciąż zmieniające się aspekty, a wyobraźnia uobecnia przedmiot niedostępny postrzeganiu – stanowi quasi-observację. Doświadczenie dzieła sztuki jest zatem przeżyciem wyjątkowym – rozgrywającym się na styku percepcji i wyobraźni. Husserl poddaje analizie bogactwo ich możliwych spotkań jako świadomość estetyczną, świadomość obrazu, świadomość fikcji, fantazję percepcyjną itp. Natomiast Sartre radykalnie rozdziela obie sfery, stwierdzając, że świadomość wyobrażająca unicestwia percepcyjną. Ma to duże znaczenie dla doświadczenia dzieła sztuki, ponieważ takie estetyczne ujęcie wyklucza rolę tego, co zmysłowe, a także ogranicza dalszy namysł estetyczny. Opisy wzajemnego wpływu ujmowania wyobrażającego i percypującego podjął niemiecki filozof M. Seel, rozwijając estetykę fenomenologiczną.