

Лоренцо Винчигуэрра

### Мерло-Понти и слепое пятно живописи

По мнению Деррида<sup>1</sup>, Мерло-Понти является сторонником «фотологической метафизики», утверждающей преимущество зрительного восприятия как симультанного действия на расстоянии; по мнению других авторов, феноменология Мерло-Понти приводит к одной из форм созерцательного солипсизма<sup>2</sup> либо, отдавая приоритет зрительному восприятию, не учитывает в должной мере роль осязания<sup>3</sup>. Однако в работе «Око и дух» Мерло-Понти противопоставляет уловкам опыта картезианской философии мысль о воплощенном опыте, отводящем особое место затененности, непрозрачности, непроявленности, характерным для сферы чувственного. Это свойство тела, всей своей толщей неразрывно связанного с миром, в котором оно пребывает и который пребывает в нем. Именно здесь Мерло-Понти встречается с опытом художника. Но предмет его размышления – не столько кисть художника, сколько тело: «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело», пишет он<sup>4</sup>; именно это философ и хотел описать: «тайное лихорадочное порождение вещей в нашем теле». Целью его является здесь подлинная археология смысла.

«Таинство», «воплощение», «пресуществление» (transubstantiation) – в работе «Око и дух» эти термины обозначают загадку, которая кроется в складке внутри рефлексивности чувственного и состоит в том, что тело есть одновременно осязаемое и осязающее, видящее и видимое. Хиазм – это место и связь трансубстантивации. Так что неверно говорить, что вопрос об осязании оказывается не связанным с видением. Хиазм, свойственный моему телу, сам по себе есть копия или дубликат того хиазма, в силу которого мир связан с той своей частью, каковой является мое тело. Вот почему антропологическая проблема, в столь большой мере зависящая от самой структуры человеческого тела, становится неотделимой от космологической проблемы, из которой она проистекает и которая включает ее в себя. «Око и дух» есть также вопрошание о предпринятом новоевропейской живописью изменении парадигмы, свойственной истории западного изобразительного искусства, о ее усилении избавиться от иллюзионизма. В

<sup>1</sup> Cfr. Jacques Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, cap. IX ; v. anche Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 247-324.

<sup>2</sup> Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p. 163.

<sup>3</sup> Françoise Dastur, *Chair et langage. Essays sur Merleau-Ponty*, Encre Marine, Versanne, 2001, p. 97 ; cfr. Emmanuel Alloa, « Exorbitances. La folie de la vision chez le dernier Merleau-Ponty », in Lorenzo Vinciguerra et Fabrice Bourlez (ed.), *L'Œil et l'Esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie*, Epure, Reims, p. 81-94.

<sup>4</sup> *L'Œil et l'Esprit*, p. 30. (М. Мерло-Понти. Око и дух. С. 220.)

сердцевине этой медитации в ином свете предстает проблема сходства и глубины, которые классическое видение свело к простой иллюзии третьего измерения. Мерло-Понти утверждает здесь иконичность живописи.

Однако «у ока духа есть свое слепое пятно» (*Le visible et l'invisible*, p. 55). Но такова же ситуация в практике живописи. Между рукой, которая рисует, и глазом, который видит, тоже имеется слепое пятно, необходимое для существования дистанции и открытости: осязаемое не может быть увиденным, но одновременно оно является самим условием видения. Стало быть, речь идет о признании того, что работа художника в большой мере осуществляется вне сферы, доступной взгляду. Таков парадокс: для того чтобы видеть, нужно осязать и быть осязаемым, но в силу запрета, присущего самой структуре тела и мира, глазу дано видеть то, что осязается, лишь после того как прекращается соприкосновение.