



ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI



**Odyseje
abstrakcji.
Kilka uwag
o abstrakcji
i duchowości**



Abstrakcja uważana jest za jeden z charakterystycznych wyróżników sztuki XX wieku. Eva Hesse widziała w niej „totalne wyzwanie”, a Mark Rosenthal porównał jej znaczenie z historyczną rolą komputera czy lotów w kosmos. Rozpowszechniana w różnych mutacjach i kształtowana w kilku fazach ze zmiennymi pułapami popularności, abstrakcja charakteryzuje się i w XXI wieku nawrotem zainteresowań. W każdej z faz sztuka abstrakcyjna zmieniała swe miejsce w kulturze, aby dziś być nie tyle w aurze utopii i mesjanizmu (jak u Wassily’ego Kandinsky’ego przed 1922), co stanowić może alternatywę dla otaczającej nas i przytłaczającej obrazkowości oraz inwazji urzeczowienia człowieka. Ciekawe jest przy tym to, że rodząc się onegdaj w atmosferze zainteresowań transcendencją i modą na spirytualizm, aż przez pół stulecia abstrakcja była pokazywana i opisywana raczej z ukierunkowaniem na samą formę. I w tym ujęciu często materialistycznym, poniekąd kwestionującym jej istotę, gubiła swój kod genetyczny. Nie było tak, że nie wiedziano o zainteresowaniach i motywacjach Kandinsky’ego, Pieta Mondriana i innych. Po prostu tych źródeł nie akcentowano, a nawet jeśli je wzmiankowano, to koncentrowano się raczej na wizualnym nowatorstwie dzieł tych

artystów. Także i dzisiaj duży odłam *mainstreamu* „świata sztuki” nie jest zainteresowany tym, co w sztuce abstrakcyjnej było i jest spirytualne, a nawet para-religijne. Właściwie dopiero od połowy lat 60.¹ zaczęto w dużej części abstrakcji widzieć jej bazę duchową, a pierwszą przełomową wystawę *Duchowość w sztuce. Malarstwo abstrakcyjne 1890–1985* zorganizowano w Los Angeles dopiero w 1986 roku². Od tego czasu pojawiły się studia odnoszące się zarówno do twórczości poszczególnych abstrakcjonistów „duchowych”, jak i analizy uwzględniające transcendentalne wątki tego kierunku. Ta skala zainteresowań znajduje też odbicie w szeregu ekspozycji, niejednokrotnie wciąż odkrywających mniej znanych artystów i ich dzieła. *Casus Hilmy* af Klint może tu być znamieny.

To, że wokół sztuki abstrakcyjnej jest wciąż wiele niejasności i nawet sprzeczności, wynika też z tego, że przez wielorakie sposoby użycia terminu „abstrakcja”³ nie nastąpiło ujednoczenie zakresu samego pojęcia. Dla podstawowych paradoksów i pytań o kodyfikację istotne są wciąż np. kwestie tego, na ile przeciwstawia się ono pojęciu *mimesis*, w jakim stopniu w abstrakcjach porzucany jest *motif*, oraz czy zasadne jest utożsamienie określeń „sztuka abstrakcyjna” i „sztuka nieprzedstawiająca”. Jak argumentował Nelson Goodman, coś tracimy przy zrównaniu tego co „abstrakcyjne” z „nieprzedstawiającym”. Jest m.in. tak, ponieważ nie każde dzieło nieprzedstawiające realnych obiektów nazwać można abstrakcyjnym. Na przykład obraz ukazujący jakąś fikcyjną postać z literatury jest w pewnym sensie „nieprzedstawiający”, bo nie odnosi się do realnego obiektu. Ale jednocześnie nie jest abstrakcyjny⁴. Dlatego bardziej stosowne byłoby przyjęcie za wieloma autorami tego, że gdy mowa o abstrakcji, podkreślać należałoby nie tyle negatywny punkt „braku przedstawiania”, co całkowicie pozytywną cechę, jaką jest oczyszczenie w duchu abstrakcji, tj. wyłączenie wszystkiego, co tej klaryfikacji nie służy. Jest to szczególnie ważne w odniesieniu do modernizmu. W wersji pionierów abstrakcji przed 1920 rokiem mielibyśmy „abstrakcję jako dematerializację”, przy założeniu, że taka puryfikacja jest tylko procesem z różnymi stopniami do pokonania. A dojście do zupełnej (absolutnej) abstrakcji traktowane może być jedynie jako metafora, gdyż wizualnie byłoby to wejście w... pustkę (!). Uzyskalibyśmy więc komunikat równie nieuchwytny jak np. przekaz wyłącznie telepatyczny. Dlatego też każde dzieło abstrakcyjne to „coś więcej niż bezkształtna pustka” (żeby użyć terminologii Sixtena Ringboma⁵).

Jednakże świadomość tego oczyszczania z elementów materii pozostaje jako czynnik dyscyplinujący (patrz twórczość Mondriana i jego cel: maksymalna harmonia elementów).

Przy analizie terminologicznych paradoksów powstaje też pytanie, czy można w odniesieniu do abstrakcji stosować w ogóle termin „obrazy” i czy nie zastępować go raczej określeniem „dzieła”. I tu wątpliwości idą dalej, gdy zajmuje nas rola tworzenia abstrakcji w orbicie postaw spirytualnych, czyli akcentujących duchowość. Byłoby to szczególnie ważne przy analizie dzieł pionierów abstrakcji przed I wojną światową. Pytanie dotyczyłoby tego, na ile te dzieła, uważane za abstrakcyjne, w gruncie rzeczy są jakimiś wykresami, mapami, próbami znajdowania wizualnych ekwiwalentów pre-entelechii, kosmogonii czy po prostu mogą być tylko fantazmatami (lub tzw. „przedstawianiem równoległym”). Albo też – na ile są one formami zapisów energii duchowych w kontekstach, w których działali artyści?

Nie stosując przesadnie skrupulatnych klasyfikacji, zarówno abstrakcje z początku XX wieku, jak i te tworzone później, aż do dzisiaj, można przypisać do dwóch charakterystycznych typów. Pierwszy z nich akcentowałby skupianie się na tym, aby *dzieło abstrakcyjne utrzymywało się samo dla siebie, bez zatracenia czy zepsucia własnymi funkcjami i cechami*⁶. Z tego punktu widzenia mamy dużą ilość przykładów abstrakcji po II wojnie światowej, a z okresu międzywojennego wyróżniałyby się m.in. założenia unizmu formułowane przez Władysława Strzemińskiego w 1928 roku, gdy pisze on o *jednoznaczności wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi*⁷. Drugi typ reprezentowałyby „abstrakcje z idei”, a właściwie dzieła zapisujące zręby owych idei i będące raczej mniej lub bardziej wiernymi reakcjami na impulsy transcendencji, próbami relacji „sił niewidzialnych”, różnych form aury, elementów „innych światów” itd. Czasem może to być pewnego rodzaju „propaganda” duchowości czy dydaktyka kierująca odbiorców ku pokonywaniu stopni wtajemniczenia i oczyszczania z dominacji materii. W niniejszych uwagach jest próba skupienia się raczej na typie drugim, przy założeniu, że niejednokrotnie przykłady te łączą się organicznie z dążeniami typu pierwszego, gdyż prawdziwe sukcesy w sztuce abstrakcyjnej orbitującej wokół duchowości dostrzegamy tam, gdzie towarzyszą im elementy oczyszczenia czy redukcji ziemskich „zabrudzeń”. Nie bez powodu wszyscy niemal zwracający się ku transcendencji artyści abstrakcyjni, działając systemowo i z rygorami

niepozwalającymi przekroczyć dyscypliny ducha, stają się w sposób naturalny skupieni w przekazie i wybranej przez siebie misji.

W 1908 roku wyszła w Monachium książka Wilhelma Worringer o abstrakcji i empatii⁸. Rozchwytywano ją i można powiedzieć, że miała duże oddziaływanie w bardzo ożywionym wówczas środowisku radykalnych malarzy. Korzystając z zainicjowanej wcześniej przez Aloisa Riegla atmosfery dyskusji o pluralizmie form artystycznych, Worringer po raz pierwszy w historii zdecydowanie wyróżnił abstrakcję jako jeden z głównych fenomenów dziejów sztuki. Jednocześnie podkreślił ją jako dostrzegany już przed rokiem 1910 coraz mocniej wybijający się impuls (*Abstraktionsdrang*), który znajduje swe piękno niejako kosmicznie w formach nieorganicznych. Autor ten wysunął jednocześnie propozycję zwrócenia uwagi na kompleksową różnicę między postawą charakterystyczną dla sztuki na południu Europy od tej obserwowanej na północ od Alp. W rejonie śródziemnomorskim mamy, jego zdaniem, przewagę form organicznych i figuralnych oraz stosunkowo harmonijną refleksję nad światem. Na północy zaś w trudnych warunkach życiowych rozwijają się niejednokrotnie skłonności ku ukazywaniu rzeczywistości zdeformowanej, groteskowej i z akcentami dziwności oraz fantazji. Takie „odrzućcowanie” w sztuce stanów psychicznych związanych z trudami życia w surowym środowisku wyraźnie koresponduje z kształtującymi się wówczas ideami ekspresjonizmu. U Worringer kulminują one w przypadkach empatii – pokazywanych w dziełach sztuki projekcjach stanów emocjonalnych, tj. będących mocno organicznymi przejawami oddziaływań na obiekty nieożywione. Jednocześnie jednak, w obliczu niepokojących, a czasem nieprzyjemnych zjawisk w świecie zewnętrznym, kreację artystyczną na północ od Alp motywuje, zdaniem tego autora, nieco odmienny niż na południu impuls ucieczki czy oddzielenia się od tego co nieprzyjemne lub wręcz zagrażające. Ten impuls to szukanie *formowania punktów odpoczynku czy kontemplacji, w których dusza wzburzona kaprysem percepcji choć na chwilę może spocząć. Znajduje on pierwsze zaspokojenie w czysto geometrycznej abstrakcji*⁹ (podkreślenie moje, A.K.).

I tu bezpośrednio nasuwa się skojarzenie z bardzo „północną” twórczością Hilmy af Klint – szwedzkiej malarki tworzącej prekursorskie abstrakcje od 1906 roku. Jako profesjonalna artystka odkryła bardzo wcześnie u siebie wyjątkowe zdolności mediumiczno-spirytystyczne i przyjęła popularne wówczas idee teozofii. Wraz z koleżankami

o podobnych zainteresowaniach separowała się w obrębie grupy okultystek od 1892 roku w tzw. *Fredagsgruppen* (Grupie Piątkowej). Organizowały one spotkania spirytystyczne, studiowały Biblię i w transach kontaktowały się z zaświatami, czyniąc zapisy „pismem automatycznym”. Te zapisy szybko zamieniały się w „automatyczne rysunki”. Kobiety *poszukiwały wiedzy duchowej i spotykały się z mistrzami z innych wymiarów*¹⁰. Dominujące w ich spotkaniach dążenia pan-religijne w duchu teozofii kierowały się ku *prawdom formującym część jednej wielkiej idei jedności wszystkich rzeczy. Z niej wyłoniły się idee ewolucji: wszystko jest ruchem, rozwojem i w tym głównym poruszeniu dąży znów ku jedności, do początku, do Boga, całego dobra*¹¹. Uzyskując takie instrukcje, Hilma af Klint uruchamiała najlepiej jak potrafiła swój warsztat malarski dla notowania oddziaływania ducha (U) na materię (W), tworząc swe bezprecedensowe obrazy „na planie astralnym” z formami praentelechii sugerowanymi przez towarzyszące jej duchy. Początkowo delikatne i powstające jakby nie bez wahań, jej dzieła w późniejszych latach stały się bardziej zgeometryzowane i z rozwijaną w różnych układach formą koła oraz z mocniejszymi kontrastami, a formom barwnym zaczynały towarzyszyć inskrypcje. Oddana tym spotkaniom w zamkniętym kręgu Hilma af Klint nie śledziła aktualnych dyskusji w sztuce, choć jej uczestnictwo w grupie mieściło się w ramach trendów epoki i na pewno nie odcinało jej od wiedzy o tym, co dzieje się w aktualnym wówczas kalejdoskopie -izmów. Jednak element okultystyczny był tu tak silny, że jej twórczości towarzyszył nakaz, aby poza wtajemniczony krąg jej dzieła nie były ujawniane. Głównym autorytetem takiej jak ta dyscypliny dochodzenia do planów astralnych był austriacki mistyk, filozof i architekt Rudolf Steiner, do 1913 teozof, a później twórca i przywódca Towarzystwa Antropozoficznego. Oglądał on w Sztokholmie obrazy Hilmy w 1908 roku. Proszony, aby zostać jej guru, zgodził się, a o obrazach miał powiedzieć proroczo, że współcześni ich nie rozumieją i stanie się to dopiero po 50 latach¹².

Podobnie jak Hilma, „północny” był w worringerowskim sensie Mikolaus Konstantinas Čiurlionis – litewski kompozytor i malarz. W wykonywanych przed 1910 rokiem tworzonych pastelami malarskich transpozycjach utworów muzycznych dawał wyraz próbie komunikowania wrażeń panestetycznych. W swym skrajnym subiektywizmie korzystał z elementów okultyzmu czy ludowej magii Litwy. Choć niezwiązany bezpośrednio z ezoteryzmem, w swych

delikatnych dziełach dał symboliczną i wielce uabstrakcyjnioną atmosferę kosmogonii oraz obraz przemian uniwersalnych. Wśród innych przejawów wczesnych abstrakcji na północ od Alp na uwagę zasługuje František Kupka – malarz czeski tworzący abstrakcje od 1910 roku. On także, pracując nad próbami „przekładu” muzyki na obrazy, swój światopogląd dość wcześnie związał z teozofią i z manifestowaniem takich praktyk, jak indyjskie ćwiczenia fizyczne, wegetarianizm i wiara w reinkarnację. Malując dzieła z tytułami odnoszonymi do utworów muzyki, poprzez repetycje wyrazistych form z częstymi motywami łuków czy prostokątów, „skaczących” jak w klawiaturze fortepianu, znajdował malarskie ekwiwalenty dynamiki dźwięków.

Wśród najbardziej znanych artystów XX wieku był pilny czytelnik Worringer’a – Wassily Kandinsky. Choć sam zwrócił się ku „czysto geometrycznym abstrakcjom” dopiero po 1921 roku, w swej wcześniejszej twórczości, już przed 1910, zyskał w tekstach o abstrakcji i empatii mocne uzasadnienia dla swych intuicji i porywów ku sztuce nieprzedstawiającej¹³. Tenże Kandinsky, jako postać wielowymiarowa, będąca jednocześnie poetą, teoretykiem sztuki, artystą książki, grafikiem i malarzem, zasługuje też na uwagę swymi pilnymi studiami ezoteryzmu (początkowo była to teozofia, a później antropozofia), jak też kontaktami z reprezentantami tej dziedziny. Będąc zwolennikiem synestezji (tj. korespondencji malarstwa i muzyki, jak u Kupki i Čiurlionisa) nawiązywał w pewnym stopniu do Aleksandra Skriabina, znanego ze swych prób ustalania współzależności kolorów i dźwięków. Kandinsky’emu bliska była w tym idea muzyczno-malarskich kontrapunktów, choć pojęcie *Klange* (dźwięku) rozszerzał ku „dźwiękowi wewnętrznemu” jako przejawowi „kosmosu duchowego”. Ukazując wizualny ekwiwalent owych dźwięków wewnętrznych, działał podobnie do teozofów Annie Besant i Charlesa Webstera Leadbeatera, którzy w swej książce *Thought Forms* z 1901 roku¹⁴ pisali o niematerialnych barwach i formach przejawiających się wokół ciał fizycznych, formach mocno aktywowanych np. przy muzyce. Niewidzialne dla zwykłych śmiertelników, mogą one być uchwytnie przez jasnowidzących, do których zaliczyć można też niektórych artystów. Są to „myślo-kształty”: plamy i linie, które stały się elementami składowymi malarskich i graficznych kompozycji Kandinsky’ego. Nawiasem mówiąc, Stanisław Ignacy Witkiewicz niejednokrotnie na ich temat ironizował, nazywając je „myślakami”.

Pisana od 1910, a wydana w 1912 roku książka Kandinsky'ego o duchowości w sztuce¹⁵ zawarła ideowe przesunięcie od teozoficznych odwołań ku myśli Indii, a także w stronę manifestacji idei chrystologicznych. Stały się one bliższe malarzowi wspierającemu Steinera odwołującego się do Biblii i Goethego, odseparowującego się właśnie od teozoficznej grupy Bławackiej, a od 1913 roku propagującego antropozofię. W tych nowotestamentowych odniesieniach szczególnie znaczenie zyskała Apokalipsa św. Jana¹⁶, co znalazło bezpośrednią reperkusję w profetycznych obrazach Kandinsky'ego o katastroficzno-apokaliptycznej wymowie z lat poprzedzających I wojnę światową. Choć zewnętrznie malował je jako abstrakcje, to jak przystało na pilnego ucznia okultystów, zawarł w nich ukryte wyobrażenia. Odnosiły się one do wyrażanych przez apostoła obrazów destrukcji, acz i z mesjańskim przekazem wizji nowego porządku po katastrofie. Porządku, który zgodnie z zamierzeniami artysty wieszczony był przez niego poprzez forpoczcie nowego ładu, jaką stać się miała twórczość abstrakcyjna. *Symbolistyczna admiracja tego co tajemnicze i niejednoznaczne, w dodatku do nacisku Steinera na niebezpośredniość, w sposób wielce prawdopodobny ukierunkowały Kandinsky'ego ku użyciu coraz mniej czytelnych wyobrażeń w powiązaniu ze swobodnymi formami jako środkami wiodącymi odbiorcę ku sferze duchowej*¹⁷. Była to sfera abstrakcji. Jednak, jak sam malarz przyznawał, w balansowaniu abstrakcyjnymi formami pozostawił miejsca na ukryte znaki, których rolą było uruchamianie dodatkowych środków wywołujących u odbiorców wibrację komunikującą im sens „nowego świata”.

„Nowy świat” znalazł w sztuce swych różnych zwolenników, wśród których przynajmniej dwóch odegrało znaczącą rolę w propagowaniu duchowej twórczości, z wysunięciem na plan pierwszy dzieł malarskich typu abstrakcji geometrycznej. Obaj reprezentowali „pierwiastek północny”. Pierwszym był Piet Mondrian, a drugim – Kazimierz Malewicz. Uwikłany w paradoksy epoki, Mondrian z równą czcią traktował idee ezoteryczne jak systematyczne podejście naukowe. Tworzył obrazy będące wprawdzie abstrakcjami, lecz wykonywał je z wielkim poszanowaniem dla ich materialnej świetności. Mogąc odnieść wielkie sukcesy jako bardzo dobry malarz drzew, wiatraków i innych obiektów z holenderskiego pejzażu, odszedł od odmalowywania natury. Przeniósł swój wgląd w świat materialny na poszukiwanie głębszych relacji transcendencji ducha, skrytych za jego powierzchnią. Dążąc do uwolnienia się od zewnętrznej przypadkowości

i od niezdiscyplinowanych emocji, skierował swe poszukiwania ku uniwersalnemu porządkowi i esencji idei. Działał na tyle, na ile świat duchowy mógł być ukazany po oczyszczeniu z „zabrudzeń” materią. Doszedł więc po wielu próbach do swych wielkich abstrakcji z lat 20. z liniami prostymi i pięknymi, czystymi polami kolorów.

Mocno platoński w propagowaniu mesjanistycznego suprematyzmu, Malewicz miał kłopoty, podtrzymując idealizm w Rosji Sowieckiej. Pozostały jednak jego aerodynamiczne obrazy z płaskimi, barwnymi figurami geometrycznymi (głównie wydłużonymi prostokątami), ukazanymi jakby w locie kosmicznym. Był też twórcą śnieżnobiałych, wizyjnych modeli architektonicznych (*planitów*), a także „alogicznych”, pełnych metafor tekstów utrzymanych w tonie bliskim rozważaniom matematyka i ezoterysty Piotra Uspienskiego. W idealistycznym tonie, artysta wielokrotnie przywoływał odniesienia do „czwartego wymiaru” i „nowej przestrzeni”. Charakterystyczne w obrazach suprematystycznych *wykluczenie odwołań do trzeciego wymiaru, tzn. do świata złudzeń „kącików natury” oznaczało... nadejście malarstwa, które, zgodnie ze słownictwem Uspienskiego, będzie oparte na procesie dialektycznym, od dwuwymiarowego świata pojęć do czterowymiarowego świata intuicji*¹⁸.

W kręgu sztuki radykalnej, na którą wskazałem powyżej, od lat dwudziestych do czterdziestych (a potem jeszcze w sześćdziesiątych), następuje wyraźne ukierunkowanie się ku abstrakcji geometrycznej, głównie tej, która z jednej strony mieściła się w oddziaływaniu suprematyzmu czy konstruktywizmu, a z drugiej – w neoplastycyzmie i potem sztuce konkretnej oraz strukturalizmie. Przy wielości punktów wyjścia i zindywidualizowanych poszukiwań, dostrzegalne jest w wielu efektach pewne zbliżenie do siebie różnych form z dominacją kątów prostych, prostokątów i kwadratów (rzadziej kół lub elips) czy charakterystycznych wzorów krat. Zastanawiając się nad stopniem oryginalności takich poszukiwań, Rosalind Krauss zwróciła uwagę na charakterystyczne cechy jednoczące owe wzory krat u artystów abstrakcyjnych. „Wykluczenie natury” poprzez te kraty i siatki jest, zdaniem autorki: „bezinteresowne”, „nieprzepuszczalne dla języka” i „niepodatne na narrację”¹⁹. Można w pełni zgodzić się z opisem ujednolicenia opisywanym przez Krauss. Jednocześnie nie da się zaprzeczyć temu, że przy pewnych podobieństwach, dwie grupy owych dzieł dzieli ocean różnic ideowych, głównie ze względu na ich pozycje z jednej strony w stosunku do duchowości, a z drugiej do materializmu.

Niektórzy z omawianych twórców byli w kręgu oddziaływań platonizmu, heglizmu czy spirytualizmu. Na przykład Malewicz, Kandinsky, Mondrian i Kupka byli pod wpływem teozofii, która (wraz z innymi wierzeniami) utrzymywała, że człowiek ewoluje od stanów fizycznych do duchowych w seriach stadiów, które można ewokować przy pomocy form geometrycznych²⁰. Wielu innych przyciągały założenia materialistyczne. Niektórzy spoglądali na abstrakcję jedynie jak na sposób znalezienia się w świecie przekształcających się technologii, wciąż nowych form produkcji towarów, transportu czy reprodukcji wyobrażeń. Wśród programowych nie-spirytualistów był m.in. Robert Delaunay, który otwarcie deklarował: *Nigdy nie mówię o matematyce i nigdy nie mam problemów z duszą*²¹. Podobne zdania wygłaszać mogli niektórzy kubiści, konstruktywiści, konkretyści (tu byłby wyjątek dla uwielbienia matematyki), strukturaliści itd. Sprzeczność materialistyczne / idealistyczne w sztuce abstrakcyjnej najmocniej widać w płaszczyźnie pokrytej farbami, medium zamkniętym w swej empirycznej materialności, wobec obrazu (traktowanego) jako mapa porządku transcendentalnego, okno na światło ducha. Dla [...] Michela Foucaulta ta relacja jest nie tyle sprzeczna co komplementarna. Uważa on, że w myśleniu współczesnym ujmuje się oba rodzaje dociekań, empiryczne i transcendentalne i oba rodzaje dociekań, materialistyczne i idealistyczne²².

Jakby dla potwierdzenia jednoczesnej obecności tych dwóch metod interpretacji świata wokół nas mamy Mondriana, którego sztuka wyrasta z duchowości, ale nie kłóci się z jego naukowością (!). Ciekawą jest także epizod unizmu Władysława Strzemińskiego. Choć usytuowany jest on w obrębie lewicowego „podziału pracy” (tu specjalizacja w malarstwie), zawiera niezwyklej przejaw malarskiej mistyki²³. Podobnie można traktować postawę Alfonsa Mazurkiewicza, współtwórcy stylistycznej oryginalności wrocławskiego strukturalizmu lat 60. i 70. W trakcie swych poszukiwań wypracował „duoplastycystyczne” kompozycje budowane kunsztownie z reliefów farby tworzących konstelacje pasów czy żeber interpretowanych niemal jak biologiczne tropizmy czy ewolucyjne przemiany. Taki układ malarskich „map” w późnej fazie twórczości odniósł Mazurkiewicz do głęboko przez siebie przestudiowanych tekstów filozofii duchowej Teilharda de Chardin. W myśli chrześcijańskiego ewolucjonisty jednym z ważnych pojęć była „synergia”. Zdaniem Teilharda, *synergia w ewolucji stanowi zjawisko fundamentalne w momencie, gdy duch wnika w materię i powoduje jej przebudzenie [... a] każda z prac Mazurkiewicza*

należących do cyklu Synergii stanowi [...] sprzężenie materii i formy oraz doświadczeń i duchowości artysty [...]. Wrocławianin wracał [w nich] do schematu dyptyku, piramidy, formy „omegalnej”, powtarzał linearne kierunki zwijania się ducha, jego przyciąganie przez materię i zaszczepianie się w niej²⁴. Monografista Mazurkiewicza – Andrzej Jarosz – uznał te formy za „tożsame z sensem jego sztuki”.

Podziały i dyskusje idealistów i materialistów nie ominęły też reprezentantów abstrakcyjnego ekspresjonizmu oraz *informelu* po II wojnie światowej. Jeśli większość tych „skorych do gniewu” artystów z obojętnością traktowała transcendencję, to jednak przynajmniej kilku przejawiało zainteresowania filozofią duchową czy religią. Wśród tych ostatnich znaleźli się czołowi malarze amerykańscy: Mark Rothko, Barnett Newman i Richard Pousette-Dart, a także związani z owym kręgiem, lecz tworzący struktury geometryczne: Ad Reinhardt i Agnes Martin. W Europie byłoby to odpowiednio: Jean Bazaine i Alfred Manessier oraz wyjątkowa postać wśród figuratywistów, jaką był malujący „anielskie” abstrakcje Jerzy Nowosielski.

Poza pełnym znawstwem wglębieniem się w mitologię, Mark Rothko świetnie zorientowany był zarówno w problemach judaizmu, jak i chrześcijaństwa wschodniego. Tworząc swe wielkoformatowe „terytoria koloru” działał nie bez wpływu idei ikon, ale też ukierunkowywał się znacząco ku kontemplacyjnemu charakterowi swych kompozycji. Z przekazów wiemy, że zatroskany był pustką ideową współczesnego człowieka zapędzonego w świecie gadżetów. Dlatego też swe abstrakcje czynił bardzo klarownymi deklaracjami podważania jałowego materializmu. Gdy nadarzyła się okazja, podjął nie bez entuzjazmu ideę wypełnienia swymi obrazami wnętrza nie-denominacyjnej kaplicy w Huston w Teksasie (otwarcie w 1971). Czternaście monochromatycznych obrazów w oktagonie bez okien działa kontemplacyjnie, dając niezwykle przeżycie transcendentalne wszystkim tam przebywającym.

Barnett Newman – autor charakterystycznych obrazów z bardzo skondensowanymi relacjami barwnymi – był m.in. autorem projektu wnętrza synagogi z odniesieniami do świętej księgi Zohar. Jest też twórcą metalowych zgeometryzowanych struktur (*Zim Zum I* – 1969, *Zim Zum II* – 1969/1985), otaczających widzów, a odnoszących się swą symboliką do Kabały i określonych przez krytykę jako „stalowa kosmogonia”. Z punktu widzenia chrześcijaństwa znaczący stał się cykl jego obrazów *Stacje Krzyża* (1958–1966), oparty na temacie *Eli, Eli,*

lama sabachthani? (Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?). Są to zgeometryzowane, z jednym wyjątkiem czarno-białe abstrakcje, w których belkę pionową krzyża symbolizują pasy pionu, natomiast belką poziomą są górne krawędzie obrazów. Bardzo znaczący cykl.

Pousette-Dart to malarz, o którym pisano, że w abstrakcyjnym ekspresjonizmie (w którym był jedną z postaci inicjujących) wyróżniał się akcentowaniem ideałów duchowych. W 1952 roku deklarował: *Moja definicja religii obejmuje sztukę, a moja definicja sztuki obejmuje religię. Nie wierzę, aby te dziedziny miały znaczenie bez siebie nawzajem [...]. Sztuka i religia to niepodzielna struktura i żywa przygoda twórczości [...]. Sztuka nie jest sprawą perfekcyjnej techniki: to jest życie duszy*²⁵.

Wśród artystów amerykańskich notujących zainteresowania medytacyjno-spirytualne był studiujący w młodości teozofię Ad Reinhardt. Znany ze swych monochromatycznych dzieł, jako jeden ze swych celów widział odnowę życia duchowego w świeckiej kulturze masowej²⁶. Jego czarne obrazy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych są wielowarstwowe i zbudowane z różnych odcieni. Niejednokrotnie operują one wyobrażeniami krzyża greckiego. Znany amerykański mistyk – trapista Thomas Merton – jako jedną z niewielu rzeczy w swej celi miał na ścianie obraz Reinhardta. Czerń, która ma bogate odniesienia w mistyce chrześcijańskiej, przez Reinhardta traktowana była jako „głęboko duchowa”²⁷. We Francji ruch Art Sacré dostarczał katolickich odpowiedzi na wyzwania po II wojnie światowej. W jego ramach pozwolono malarzom takim jak Bazaine i Manessier tworzyć abstrakcyjne wyobrażenia z sakralnymi treściami w formie obrazów na płótnie i witraży.

Najwybitniejszym w skali światowej odnowicielem malarstwa sakralnego w ramach chrześcijaństwa wschodniego stał się po II wojnie światowej Jerzy Nowosielski. Związany z Grupą Krakowską i tworzący figuratywne kompozycje oryginalnie transponujące wzory bizantyjskie oraz ikonowe, był jednocześnie teoretykiem sztuki, a także znawcą prawosławnej teologii. Z punktu widzenia całej jego twórczości szczególnie miejsce mają też malowane przez niego abstrakcje. O specjalnym związku abstrakcji ze światem ducha pisał w 1980 roku: *Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację*²⁸. Nowosielski wysnuł też własną teorię „bytów

subtelnych” czyli „aniołów” pośredniczących między światem realnym i duchowym i swe bardzo wysublimowane obrazy abstrakcyjne utożsamiał z formami wysłanników ze świata spirytualnego. Deklarował, że są [one] *prawdziwą reakcją naszej wyobraźni, naszej wrażliwości plastycznej na pewne inspiracje powstałe pod wpływem zbliżania się i przeżywania rzeczywistości bytów subtelnych*²⁹. Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne³⁰.

Można wymienić wiele przykładów tworzenia abstrakcji jako działalności „z pogranicza światów”. Do usytuowania wśród nich byłyby zapewne także duże ilości zapisów Tantry. Ten styl medytacji, kultywowany od wielu stuleci w Indiach, odnosi się do wiary, że nasz kosmos jest manifestacją boskiej energii, z którą nawiązujemy kontakt dzięki określonym rytuałom i uzyskujemy oczyszczenie oraz kreatywność. Wśród technik medytacyjnych dla otrzymania mocy duchowej są m.in. mandale czy yantry, tj. symboliczne diagramy sił działających w kosmosie.

Wiek XX (a dotyczy to też początku wieku XXI), przy wykrystalizowaniu wyrafinowanej sztuki radykalnej w obrębie *art worldu*, ma jednocześnie swój podskórny nurt różnych outsiderów, amatorów, reprezentantów sztuki surowej, niezaklasyfikowanej itd. Raz po raz wydobywane na różne wystawy, indywidualności tego typu kreacji zaskakują nas m.in. odkrywczością kompozycji abstrakcyjnych z wyraźnie duchowymi tonacjami. Oto francuski górnik – Augustin Lesage. Słyszając „głosy” zachęcające go do malowania, od 1911 zaczął tworzyć i stał się jednym z najdziwniejszych malarzy zaliczanych do *art brut*. Jest twórcą oryginalnego stylu z kalejdoskopowo formowanymi symetrycznymi kompozycjami architektoniczno-strukturalnymi. Wiedziony przez duchy, wykonywał pewnego rodzaju malarstwo transowe, a przestudiowawszy sztukę starożytnego Egiptu, uznał się za reinkarnację artysty z czasów faraonów.

Szwajcarska uzdrowicielka Emma Kunz od 1939 rysowała ołówkiem i kredkami swe delikatne kompozycje geometryczne, traktując je jako integralne elementy rytuałów jasnowidzenia i działań terapeutycznych. Kładąc na podłodze te rysunki przy pacjentach, używała wskazówki co do stanów chorobowych, zakłóceń i sposobów ich pokonania. Wpisując się w szerszy typ praktyki uzdrowicielskiej, demonstrowała *fascynację niewidzialnymi elementami ukrytymi za światem widzialnym i z możliwością uzyskania wyższej świadomości*³¹.

Gedewon – etiopski duchowny i uzdrowiciel – po 1950 roku zasłynął nie tylko z wiedzy i sukcesów w terapii. Kontynuując lokalne tradycje chrześcijańsko-judaistyczno-szamańskie, był także twórcą oryginalnych talizmanów. Tworząc abstrakcyjne kolorowe mapy, labirynty czy wykresy wykonywane kolorowymi tuszami, zawarł w nich unikalny, wizyjny światopogląd. Zgodnie z tradycją miały one za cel złapanie i zniszczenie złych duchów, które „wylatywały” z oczu chorych. Proces ten odbywał się w bitwach wytaczanych im przez wzory pozytywnych sił malowanych labiryntów, przy akompaniamencie odpowiednich inkantacji i wyliczeń numerologicznych. Niezależnie od tego, że zyskały w Etiopii mocną wartość terapeutyczną, oglądane dzisiaj talizmany Gedewona zadziwiają jako świetne dzieła sztuki.

W latach 80. i 90. artyści ukierunkowali się na to, co określano jako „wirus ekscesu”. Przy podejściu dekonstrukcyjnym oraz wraz z rewizją abstrakcyjnej formy obrazowej bardziej niż transcendencja interesowały ich hybrydowe cytaty, dysjunkcje, gra między tym co abstrakcyjne a tym co figuralne, itd.

Olivier Mosset pisał w 1991 roku, że najbardziej interesujące formy abstrakcji tworzą malarze, których zimne abstrakcje odrzucają *humanistyczne i metafizyczne proklamacje klasycznej sztuki abstrakcyjnej*³². W takiej atmosferze idei postmodernistycznych znaczenie zyskały teksty Jean-Francoise Lyotarda. Wyróżnił on wzniosłość w kontekście pracy artystów awangardowych i neoawangardowych. Ważne było u tego autora uwypuklenie wzniosłości z wyraźnym nawiązaniem do Immanuela Kanta. Zostawiając sprawę piękna fotografii (i wielu jej reprodukcyjnym mutacjom) z niezbywalnymi w niej przedstawieniami, w tworzeniu innych dzieł awangardowych (przede wszystkim abstrakcyjnych, ale też akcyjnych itd.), Lyotard dostrzegł wagę wzniosłości w sensie „mikrologii”, tj. stosowania pewnego rodzaju surogatów zastępujących dawne doniosłe przedstawienia. Artyści awangardowi (w domyśle także neoawangardowi) na tle utraty znaczenia metafizyki, zamiast prób przedstawiania nieprzedstawialnego, potwierdzają antynomie wzniosłości w tym, że podnoszą zderzenie uczucia zaskoczenia (nawet zakłopotania) z pewnego rodzaju przyjemnością po odwołaniu się do rozumu. Romantycy (jak Caspar David Friedrich) rejestrowali swe uniesienia ducha przy ekstremach widoków natury ukierunkowanych na to, co wzniosłe. Natomiast artyści awangardowi zdają się wskazywać na własne dzieła jako wzniosłe. Taki patetyzm stworzonych przez siebie obrazów wydobywali np. Newman czy Reinhardt.

W pewnym daleko idącym uproszczeniu można byłoby zauważyć, że w tekstach Lyotarda wzniosłość funkcjonuje jako wentyl duchowości u modernistów. Gdyby natomiast spojrzeć na ciekawą odnowę abstrakcji po 2010 roku (Pepe Karmel pisze w 2013 o aktualnym „złotym wieku abstrakcji”³³), to zauważalna byłaby do pewnego stopnia „odyseja” duchowej wersji tego kierunku. Artyści aktualnie korzystają bardzo szeroko zarówno z doświadczeń sztuki ostatnich lat, jak i ze zdobyczy technologicznych, z Internetem łącznie, ale rezultaty ich działań biegną niejednokrotnie ku odnowie transcendentności w sztuce. Czasem nie są to dzieła patetyczne, a nawet mają elementy ironii, lecz mimo wszystko wydobywane są w nich akcenty: „kosmologiczno-orbitalne”, społeczno-utopijne, spirytualne i metafizyczne. Wymienić można w tym kręgu islandzko-duńskiego artystę Olafura Eliassona, łączącego swą technologiczną wynalazczość ze znaczeniami „planetarnymi”. Byliby tu też Amerykanie: Bill Komoski, łączący efekty biologiczne z intergalaktycznymi czy David Row z utopijno-spirytualną wymową swych form krystalicznych. Szczególnie ciekawe propozycje płyną z kręgów emancypujących się środowisk azjatyckich i afrykańskich. Wyróżniającą się abstrakcyjną rzeźbiarką i malarką z Iranu jest mieszkająca w Londynie Shirazeh Houshiary, prezentująca duchowe inspiracje Sufi. W sztuce polskiej ciekawe byłyby m.in. metafizyczne obrazy Pawła Lewandowskiego-Palle czy „kosmiczne” dzieła Roberta Maciejuka.

W ramach prowizorycznego wnioskowania z przedstawionych powyżej opisów zwrócić można uwagę przede wszystkim na to, że mimo usurpacji materialistycznych, elementy duchowości odegrały główną rolę w formowaniu się jednego z ważniejszych zjawisk sztuki XX–XXI wieku, jakim stał się abstrakcjonizm. Niosąc jednocześnie wraz z praktyką artystów ciekawe uzasadnienia teoretyczne oraz duży багаż samodyscypliny i powściągliwości wobec użytych środków (najczęściej malarskich), duchowość stała się busolą, a często i celem samego procesu abstrahowania. Z drugiej strony, duchowość kierowała każdorazowo taką linią formowania relacji wizualnych, w których mimo pewnych wieloznaczności i obecności ukrytych znaków (szczególnie w kręgu zwolenników okultyzmu), wybijała się w sposób wyraźny klarowność intencji. Mając duży wpływ na różne artystyczne przedsięwzięcia w obrębie innych nurtów sztuki, elementy duchowości odegrały dodatkową rolę w wysuwaniu na pierwszy plan odkrywczych rozwiązań i pewnego dystansu wobec utylitarnych zapędów komercji.

Ponadto, mając niezbywalne znaczenie dla innych dziedzin kultury, niejednokrotnie mogły uczulić twórców spoza kręgu zainteresowań transcendencją do refleksji i powstrzymywania się od drastyczności za wszelką cenę. W pełnym sprzeczności XX wieku, stuleciu dramatów, niewyobrażalnych zbrodni oraz ideowych paradoksów, a potem w „inflacyjnym” początku XXI wieku, abstrakcja o charakterze duchowym pozostała „na placu boju” sztuki jako terytorium mało skażone mistyfikacjami i niepoddające się przejmowaniu zewnętrznym wobec sztuki destrukcyjnych ideologii (np. tych narzucanych przez zapędy totalitarne czy skrajnie pekuniarne).

- 1 Pionierski tekst historyka sztuki z Finlandii Sixtena Ringboma (*Art in „the Epoch of the Great Spiritual”. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, „Journal of The Warburg and Courtauld Institutes”, t. 29, 1966) dał początek trwającej do dziś fali analiz i interpretacji fenomenu duchowości abstrakcji w sztuce.
- 2 Chodzi o wystawę kuratorstwa Maurice Tuchmana *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art., Los Angeles 1986.
- 3 W niniejszym tekście kontynuuję stosowane powszechnie utożsamienie terminu „sztuka abstrakcyjna” z określeniem „abstrakcja”. Jestem przy tym jednocześnie świadomy problematyczności tego, na ile da się mówić o dziełach sztuki abstrakcyjnej, skoro sama abstrakcja jest kompletnym wyłączeniem nie pozostawiającym niejako miejsca dla elementów przedmiotowych, immanentnie przecież związanych z samą istotą każdego dzieła.
- 4 Nelson Goodman, *Abstraction*, http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10946, dostęp: 31.10.2014.
- 5 S. Ringbom, dz. cyt.
- 6 N. Goodman, dz. cyt.
- 7 Władysław Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928, s. 16.
- 8 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co. Verlag, Monachium 1908.
- 9 W. Worringer, dz. cyt., s. 34–35 oraz: Moshe Barasch, *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*, t. 3, Routledge, New York 2000, s. 180.
- 10 Gurli Lindén, *I Describe the Way and Meanwhile I Am Proceeding Along It. A Short Introduction on Method and Intention in Hilma af Klint’s Work from an Esoteric Perspective*, Rosengårdens Forlag, Oaxen 1998, s. 12.
- 11 Tamże.
- 12 Maszynopis informacyjny otrzymany w *The Hilma af Klint Foundation*, Sztokholm, (2005), bez paginacji.
- 13 Herbert Read, *A Concise History of*

- Modern Painting*, Thames and Hudson, London 1959, s. 188.
- 14** Annie Besant, Charles Webster Leadbeater, *Thought Forms*, The Theosophic Publishing Society, London and Benares 2001.
- 15** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, R. Piper&Co. Verlag, München 1912.
- 16** Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky and Abstraction: the Role of the Hidden Image*, „Artforum”, czerwiec 1972, s. 42–49.
- 17** Tamże, s. 46.
- 18** Jean Clair, *Malewicz – Uspienski – Malewicz i przestrzeń neoplatoniska*, [w:] Szymon Bojko i inni red., *Kazimierz Malewicz. Zeszyt teoretyczny Galerii GN*, Gdańsk 1983, s. 97.
- 19** Cyt. za: Rosalind Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] Ryszard Nycz red., *Postmodernizm*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 406–407.
- 20** Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Allain Bois, Benjamin H. D. Buchloh: *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2004, s. 119.
- 21** Tamże, s. 122.
- 22** Tamże, s. 124.
- 23** Patrz analiza Ryszarda Krasnodębskiego z 1998 r., w: Jan Chwałczyk, *Abstrakcja. Znak nieokreślony tworzywem wyobraźni*, publikacja towarzysząca wystawie: Jan Chwałczyk, *Ten fantastyczny cień*, Galeria El, Elbląg 2014.
- 24** Andrzej Jarosz, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 356–361.
- 25** Cyt. za: Robert Hobbs i Joanne Kuebler, *Richard Pousette-Dart*, kat. wystawy, Indianapolis Museum of Art, 1990.
- 26** Anna Moszynska, *Purity and Belief: The Lure of Abstraction*, [w:] Christos M. Joachimides i Norman Rosenthal red., *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, Verlag Gerd Hatje, Berlin 1997, s. 208.
- 27** Tamże.
- 28** Jerzy Nowosielski, *Ikony i abstrakcje*, „Zeszyty Naukowe PAX” (Dodatek do: „Biuletyn Wewnętrzny Oddziałów Stowarzyszenia PAX”), 1980, nr 2, cyt. za: Jerzy Nowosielski, *Notatki. Część druga*, Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 34.
- 29** Zbigniew Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 184–185.
- 30** Tamże, s. 53.
- 31** Chris Wiley, *Emma Kunz*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico*, kat., La Biennale di Venezia. 55 Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 2013, t. 1, s. 399.
- 32** Cyt. za: A. Moszyńska, dz. cyt., s. 217.
- 33** Pepe Karmel, *The Golden Age of Abstraction: Right Now*, <http://www.artnews.com/2015/04/24/contemporary-abstraction/>, dostęp: 06.11.2014.

Andrzej Kostołowski

The Odyssey of Abstraction.

Some Remarks on the Abstraction and Spirituality

Kostołowski analyzes the forms of abstract art in the context of spirituality and the sacred. Before 1914, at the beginning of relations between abstraction and spirituality, Wilhelm Worringer's polar system of 'abstraction and empathy' and esoteric texts (Hilma af Klint) were the most important source of inspiration. When more and more artists became interested in abstract geometric art in the period between the world wars, there was a conflict involving materialist-oriented artists and the artists interested in spirituality. Unism and structuralism were located in the border area of those two trends. A different path was chosen by some abstract expressionists who were interested in mythical and metaphysical and by the outsiders from different countries who were interested in esoteric phenomena. Jean-François Lyotard considered loftiness of the modernist artist as the valve of the sacred. Hybrid art of our era returns to abstraction, and also to spiritual abstract art.