



Ekspresjo- nistyczny horyzont abstrakcjo- nizmu



MANFRED BATOR

— W

Wskazana w tytule artykułu hipoteza wydaje się być kwestią estetyczną domagającą się co najmniej elementarnej analizy w perspektywie filozoficznej, jak również w oparciu o refleksję humanistyczną bezpośrednio lub pośrednio z nią związaną. Wydaje się bowiem, że funkcjonujące powszechnie pojęcie abstrakcjonizmu jako wyłącznie malarskiej konwencji obrazowania jest wysoce dyskusyjne. Możliwość zastosowania kategorii abstrakcji w stosunku do artefaktów spoza tej konwencji można, a nawet należy, rozważać – jednakże po spełnieniu warunku, jakim jest ustalenie zakresu pojęciowego, jak i proveniencji pojęcia abstrakcji.

Punktem wyjścia dla dyskusji w tak postawionej kwestii powinna być rekonstrukcja samego pojęcia abstrakcji, które jakkolwiek na przestrzeni tysiącleci było żywo dyskutowane i różnie interpretowane przez wielu wybitnych myślicieli, znane jest powszechnie przede wszystkim w formie opartej na próbie jego skonstruowania przez jednego z najwybitniejszych filozofów epoki starożytnej Grecji – Arystotelesa. Abstrakcja (gr. *aphairesis*; łac. *abstractio*) to odrywanie, oddzielanie, zatrzymywanie. W filozofii termin ten oznacza proces tworzenia pojęć, tj. specyficzną czynność intelektu, która polega na

oddzielaniu i zatrzymywaniu pewnej właściwości z konkretnej rzeczy, w oparciu o którą intelekt formuje pojęcie (abstrakt), tj. jej obraz poznawczy. Tak więc jest to proces tworzenia pojęć, w ramach którego na podstawie rzeczy jednostkowych, poprzez konstatowanie tego, co dla tych rzeczy jest wspólne, np. właściwości, dochodzi się do pojęcia bardziej ogólnego, co w trakcie trwania procesu pozwala dojść do pojęć najuboższych w treść, mających jednocześnie największy zakres. Efektem tego są pojęcia takie jak rzecz, byt, przedmiot czy substancja.

W historii myśli filozoficznej poświęconej zagadnieniu abstrakcji spotykamy się z wieloma jej rodzajami, w zależności od tego, jakie obierzemy kryterium danego podziału; np. na abstrakcję uniwersalną (inaczej totalną) i formalną. W przypadku abstrakcji uniwersalnej intelekt w rzeczach poznawanych koncentruje się na tym, co dla nich powszechne, pomijając ich cechy jednostkowe, a efektem takiego działania są uniwersalia (powszechniki) takie, jak np.: człowiek, roślina, zwierzę, ptak, ryba czy kwiat. Zaś w przypadku abstrakcji formalnej intelekt oddziela od materii – niezależnie czy jest to materia jako taka (abstrakcja metafizyczna), jednostkowa (abstrakcja fizyczna/przyrodnicza), czy ogólna (abstrakcja matematyczna) – formę.

Innym z wypracowanych podziałów jest np. rozróżnienie na abstrakcje podmiotową, rozumianą jako podstawowa czynność intelektu mająca na celu tworzenie pojęć oraz abstrakcję przedmiotową, będącą czynnością intelektu skupiającą się na wyodrębnieniu właściwych przedmiotów poznania intelektualnego.

Kolejny podział, wypracowany na gruncie logiki scholastycznej, dzieli abstrakcję na pozytywną – odnoszącą się do sądów, które człowiek tworzy poprzez akt łączenia – oraz abstrakcję negatywną, w przypadku której akt formowania sądu dokonuje się poprzez rozłączanie. W przypadku logiki współczesnej spotykamy się z kolei z podziałem na abstrakcję specyfikującą i generalizującą, odnoszące się do operacji na zakresach nazw, czy też na abstrakcję kwantyfikującą i formalizującą, dla których to kryterium podziału oparte jest na przechodzeniu od nazwy jednostki do nazwy właściwości oraz od nazwy i zdania do formuły nazwowej i zdaniowej.

Spośród różnych aspektów abstrakcji wydaje się, że na potrzeby niniejszych rozważań należałoby się skupić na abstrakcji rozumianej, za Arystotelesem, jako czynność intelektu, a więc w duchu wskazania na prymat poznania formułującego przed anamnesticznym,

właściwym dla Platona. Arystoteles widział w abstrakcji jedną z podstawowych i pierwszych czynności ludzkiego intelektu, właściwą władzy rozumnej duszy, na mocy której człowiek zarówno tworzy przedmioty naukowego poznania, będące formami ogólnymi wyabstrahowanymi z konkretnych i jednostkowych rzeczy, jak również formułuje poznawcze obrazy rzeczy. Za Stagirytą rozróżniamy abstrakcję rozumianą jako czynność odrywania formy od konkretnej i jednostkowej rzeczy i zatrzymywanie jej w intelekcie pod postacią umysłowej formy poznawczej, i abstrakcję będącą operacją na zakresach pojęć (uniwersalizacja) oraz będącą aktem łączenia i rozdzielania pojęć (sądzenie). W ramach abstrakcji rozumianej jako metoda formowania poznania intelektualnego wyróżniamy za Arystotelesem abstrakcję przednaukową i naukową. W abstrakcji przednaukowej celem głównym nie jest wydobycie treści rzeczy, a raczej próba formowania jej nieskomplikowanych schematów myślowych, uchwycenie przede wszystkim dla celów praktycznych najistotniejszych cech, dzięki którym jesteśmy w stanie odróżnić rzecz jedną od drugiej. Schematy rzeczy uzyskane w trakcie takiego procesu abstrakcji są w stanie determinować zakres przedmiotu intelektualnego poznania, o ile schemat danej rzeczy jest uformowany w oparciu o jakąś tej rzeczy fundamentalną cechę, relacje tej rzeczy z innymi lub też na tle cechy wspólnej dla wielu rzeczy.

O wiele silniej zreflektowaną metodycznie jest abstrakcja naukowa, inaczej zwana przedmiotową, ukierunkowana na formowanie właściwego przedmiotu dla danej nauki. Dokonuje jej się zawsze w oparciu o wcześniej wyznaczony cel i na odpowiednio dla niego dobraną metodę. Całościowy obraz poznawanej rzeczy w tym procesie rozbijany jest na obrazy aspektywne, odpowiednie dla realizacji potrzeby naukowego poznania. W abstrakcji naukowej wyróżniamy za Arystotelesem trzy etapy badań abstrakcji, tj. kolejno etap fizyczny, gdzie byt jest badany pod kątem jakościowym; etap matematyczny, gdzie byt badany jest pod względem ilościowym oraz etap metafizyczny, mający na celu ujęcie istnienia bytu.

Czym zatem są jakości malarskie, które definiują abstrakcyjne ujęcie obrazowania i plastycznej realizacji obrazu? Abstrakcjonizm jest nurtem w sztuce zapoczątkowanym w dwudziestym wieku, niemal równocześnie, niezależnie od siebie, przez kilku znaczących twórców, którzy, co warto zauważyć, wywodzili się z innych współczesnych w tamtym okresie przełomowych nurtów sztuki,

takich jak między innymi impresjonizm, ekspresjonizm, futuryzm czy kubizm. Za pierwsze dzieło sztuki abstrakcyjnej zwykło się uznawać powstałą w 1910 roku *Akwarelę abstrakcyjną* pędzla Wassily'a Kandinsky'ego, choć jest to raczej kwestia umowna aniżeli bezsprzeczny fakt historyczny. Wśród artystów, którzy w podobnym czasie w swych poszukiwaniach formalnych doszli do zbliżonych stylistycznie rezultatów należy wymienić chociażby Pieta Mondriana, Franciszka Kupkę, Francisca Picabię i naszego słynnego rodaka Kazimierza Malewicza.

Abstrakcjonizm w swym głównym zamierzeniu wyraża negację wobec zasadności i potrzeby jakichkolwiek związków sztuki ze światem realnym, wyzbywając się tym samym w swych realizacjach wszelkiego naśladownictwa natury i cech ilustracyjności, w związku z czym sztuka abstrakcyjna jest inaczej zwana sztuką niefiguralną bądź bezprzedmiotową. W tym miejscu warto zauważyć, że trudno mówić o pełnej skuteczności tak postawionych postulatów, zważywszy, że wśród motywów wykorzystywanych w tej konwencji artystycznej występują często podziały i figury geometryczne; o bezprzedmiotowości trudno mówić również w przypadku użycia samego koloru – ten, ograniczony płaszczyzną, choćby całego płótna, jak to miało miejsce w obrazach Ada Reinharda, zawsze odsyła nas do jakiegoś znaczenia. Problemem tym zajmował się m.in. amerykański myśliciel Nelson Goodman, który zwracał uwagę na to, że każde dzieło, niezależnie od przedstawionego na nim motywu, zawsze ma wpisana przynajmniej jedną z funkcji symbolicznych, tj. przedstawiającą, ekspresyjną bądź egzemplifikującą. I tak, w przypadku dzieła nawet najbardziej purystycznego w swym wyrazie, mamy do czynienia z symbolizacją, ponieważ dzieło zawsze egzemplifikuje przynajmniej swoje wartości. Nawet jeśli jest ono bezekspresyjne i nieprzedstawiające, tym samym – z założenia – nie symbolizuje uczuć, osób czy konkretnych rzeczy, to zawsze coś oznacza i się do czegoś odnosi, oddaje pewien układ strukturalny, kształty czy też barwy¹.

O braku realnej autonomii czystych jakości wspomina również Roman Ingarden. Filozof wskazywał na to, iż w każdym sposobie istnienia możliwe jest abstrakcyjne wyodrębnienie momentów bytowych, których nie można jednocześnie oddzielić od sposobów istnienia². Za jakość idealną uznajemy samą „czerwień w sobie”, która będąc jakością idealną, jest samoistna, tj. jest tym, czym jest; w takim wypadku przedmiotem samoistnym byłby taki, który jest czerwony lub zawiera w sobie czystej czerwieni konkretyzację, ro-

zumianą jako egzystencjalnie uwarunkowaną postać, występującą w indywidualnym sposobie istnienia. To właśnie owa doskonała immanentność określających przedmiot momentów bytowych decyduje o jego samoistości – budując jego fundament bytowy, czyste jakości decydują o byciu sobą i tylko sobą³. Przedmioty przedstawione są intencjonalnymi wytworami, względnymi bytowo w stosunku do konstytuujących je składników malowidła i operacji świadomościowych widza. Analizując obraz, Ingarden rozgranicza w nim dwie warstwy (decydujące), tj. warstwę wyglądnów i warstwę przedmiotów przedstawionych przez wyglądy, tworzących się w świadomości widza, którego obecność jest niezbędna dla pełnej konstytucji obrazu⁴.

Jednakowoż malarze abstrakcyjni konstruując swoje obrazy ograniczali się do jakości będących wartościami estetycznymi samymi w sobie, a więc do jakości takich jak kolor, forma, powierzchnia, linia, rytm, skala, walor czy kontrast. Strategia oparta na właśnie takiej ilustracji tematów przez artystów, a więc poprzez odwoływanie się do samych środków wyrazu w zastępstwie ich dosłownego przedstawienia sprawia, że w swej istocie sztuka abstrakcyjna jest bliska muzyce. W obrębie abstrakcjonizmu z biegiem czasu w związku z jego olbrzymią różnorodnością, dającą jednakowoż klasyfikować się w pewne ramy stylistyczne, doszło do rozróżnienia dwóch zasadniczo przynależnych mu nurtów wraz z ich podgatunkami, tj. abstrakcjonizmu geometrycznego, dzielącego się na neoplastycyzm, suprematyzm, *minimal art*, *De Stijl*, konstruktywizm, szkołę Bauhaus, *optical art* oraz abstrakcjonizmu niegeometrycznego, w ramach którego wyszczególnia się kinetyzm, ekspresjonizm abstrakcyjny (inaczej *informel* lub *action painting*) i malarstwo barwnych płaszczyzn (*colorfield painting*).

Jak się okazuje, koncepcja sztuki abstrakcyjnej jest niezwykle silnie uwikłana w założenia filozoficzne, tym samym nie będąc tworem tylko i wyłącznie strategii estetycznej. U jej źródeł ideowych można wymienić między innymi wywodzący się z judaistycznych interpretacji Dekalogu spór o możliwość przedstawiania w sztuce Boga i świata, który doprowadził do czasowego, jak również niekiedy trwającego do dzisiaj, zakazu takich praktyk w Bizancjum, na terenie Europy w okresie najsilniejszego oddziaływania reformacji i w islamie, a także do o wiele późniejszego oddziaływania teozofii, z którą to swego czasu sympatyzowało zarówno liczne grono artystów

uznawanych za głównych przedstawicieli abstrakcjonizmu, jak również reprezentantów innych nurtów w sztuce, by wymienić chociażby Edvarda Muncha, Paula Klee, Oskara Kokoschkę czy wspomnianego wyżej Wassily'a Kandinsky'ego.

Ten ostatni, często określany mianem ojca chrzestnego abstrakcjonizmu, oprócz zyskania znamienitej pozycji w uznaniu dla wybitnego dorobku artystycznego, przeszedł również do historii jako jeden z najważniejszych teoretyków abstrakcjonizmu malarskiego. Większość z jego głównych tez dotyczących abstrakcji znajduje się w wydanej po raz pierwszy nakładem monachijskiego wydawnictwa R. Piper & Co. w 1912 roku książce *O duchowości w sztuce*. Impulsem dla napisania tej szeroko komentowanej pozycji była chęć obudzenia w ludziach umiejętności dostrzegania w rzeczach materialnych, jak i abstrakcyjnych, duchowych treści, co miało z kolei mieć wymierne przełożenie na ich szczęście, wzbogacenie życia o nowe wartości niezbędne dla przyszłości człowieka⁵.

Postulaty te były tym istotniejsze, że sytuują się one w ścisłym związku z niezwykle krytyczną diagnozą czasów, w jakich przyszło egzystować ich autorowi. W czasach tych, które określał mianem okresu ślepoty i głuchoty, wskazywał on na wszechobecny prym względem wartości duchowych dóbr natury materialnej, bodźców służących jedynie ludzkiemu ciału oraz nadmiernej ekscytacji licznymi twórcami postępu technicznego. Taki stan rzeczy, konstytuowany jednocześnie silnym oddziaływaniem filozofii materialistycznej, prowadzić miał, jego zdaniem, do przywiązywania przez ludzi troski jedynie do rzeczy materialnych oraz do równoczesnego zaniku umiejętności nie tylko przysługującego im docenienia, ale mocy zauważania w ogóle sił prawdziwie duchowych. W konsekwencji nieliczni obywatele na nie uwrażliwieni byli przez resztę społeczeństwa traktowani pogardliwie, uchodząc za nienormalnych. W tych czasach, które zdawały mu się coraz „głębszą i ciemniejszą nocą duchową”⁶, Kandinsky pokładał nadzieję w artystach, których powołaniem jest (zgodnie z myślą niemieckiego kompozytora Roberta Schumanna), kierować światło w głąb ludzkiego serca. Artysta, będąc sługą wyższych, wręcz świętych ideałów, ma obowiązek zgłębiać swe serce, dbać o własny rozwój i kulturę duchową, by talent, jakim jest obdarzony, mógł zostać właściwie spożytkowany, a dzieło sztuki, poprzez zawarty w nim „nastrój”, ma, zdaniem Kandinsky'ego, moc pogłębiania uczuć odbiorcy, chronienia jego duszy od wulgarności i pozwala

budzić świadomość, która pozostaje na tym etapie kultury przygnieciona ciężkim brzemieniem materializmu.

Widoczny jest tu związek myśli Wassily'a Kandinsky'ego z filozofią Gestalt, której to Kandinsky był zresztą gorącym zwolennikiem, a dla której świadomość jakości idealnych była kluczowym i podstawowym pojęciem. Świadomość, rozumiana według filozofii Gestalt jako zdolność bezpośredniego odczuwania rzeczywistości, zarówno wewnętrznych stanów emocjonalnych, jak i rzeczywistości zewnętrznej, była pogrążona w stanie głębokiego kryzysu wynikającego z obecnych w kulturze europejskiej struktur myślowych, które w konsekwencji indoktrynowania nimi w dzieciństwie przyczyniały się do zaniku wśród ludzi naturalnego odczuwania własnej podmiotowości i otaczającej ich rzeczywistości. Głównym celem terapii, według zwolenników Gestalt, podobnie jak misją artysty nakreśloną przez Kandinsky'ego, było ponowne „nauczenie” ludzi właściwiej przysługującej im świadomości.

Ponadto w książce *O duchowości w sztuce* Kandinsky zawarł szereg uwag dotyczących oddziaływania na emocje człowieka konkretnych barw, występujących samodzielnie, jak również badał proces zmian ich własności związany z występowaniem ich w różnych konfiguracjach z innymi kolorami oraz zachodzące różnice w ich odbiorze wynikające z formy, w jakiej mogą być dookreślone⁷. Dokonał również systematyzacji dzieł sztuki ze względu na stopień podobieństwa przedstawionych na nich elementów ze światem realnym, sytuując zakres natężenia takich związków pomiędzy czystą abstrakcją a czystym realizmem; wskazał na towarzyszący powstawaniu dzieł namysł związany z ich rozplanowaniem na płaszczyźnie; dokonał podziału możliwych rezultatów na impresje, improwizacje oraz najwyżej przez siebie cenione kompozycje. Kandinsky podkreślał jednoznacznie prymat namysłu intelektualnego względem realizacji opartej na samej tylko intuicji twórcy. Autor, mając na uwadze procesualny charakter sztuki, a więc jej ścisły związek jakościowy z aktualnym rozwojem kultury, jaki jej towarzyszy, sytuuje obecną kondycję sztuki jako będącą w przededniu wielkiego przełomu, w którym dzięki nieograniczonym możliwościom formalnym artysty i swobodą możliwości ich wykorzystywania, przy jednoczesnym spełnieniu przez artystów warunku, jakim jest posiadanie czegoś istotnego do powiedzenia, będą oni w stanie na tyle dostosowywać formę do treści, że doprowadzą tym samym do budowy nowej epoki, która będzie królestwem wielkiej duchowości⁸.

Wskazując na elementy abstrakcji w malarstwie, rozumianej jako stopniowe tworzenie syntez, warto w tym miejscu nadmienić przywoływane przez Kandinsky'ego wydarzenie, które wskazywał jako przełomowe dla swego myślenia o malarstwie, tj. pierwszą styczność z obrazami Claude'a Moneta, a konkretnie z jego słynnymi *Stogami* prezentowanymi w Moskwie⁹. Dzieło impresjonistycznego mistrza wywarło na nim wrażenie do tego stopnia, że wspominał ten moment jako dzień, w którym po raz pierwszy zobaczył „obraz”. Kandinsky, który, jak przyznaje, w pierwszym oglądzie dzieła nie był w stanie właściwie zinterpretować przedstawionego na nim motywu, był jednocześnie wstrząśnięty i urzeczony obecną w nim, jak to określił, dyskredytacją przedmiotu, który przestał być w tym momencie koniecznym elementem obrazu. Ten fakt, wraz z wykorzystaniem w dziele całkowicie nieoczekiwanej palety barw, sprawił, że w oczach młodego wówczas twórcy malarstwo zyskało nową, niewyobrażalną wręcz moc.

Innymi z przywoływanych przez Wassily'a Kandinsky'ego „abstrakcyjnych” malarzy są m.in. Pablo Picasso i Paul Cezanne¹⁰. Ten pierwszy, poprzez swoje zabiegi formalne, polegające na kawałkowaniu (inaczej patrząc, sumowaniu poszczególnych wglądów w rzecz obrazowaną) przedmiotów i ich sytuowaniu na powierzchni płótna, dochodzi do zniszczenia materialności obrazu. W kontekście niniejszego tekstu szczególnie użyteczne zdaje się być przywołanie przez Kandinsky'ego w odniesieniu do rozwoju abstrakcji nazwiska tego drugiego, Paula Cezanne'a, uważanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ekspresjonizmu, którego jest równocześnie niewątpliwym prekursorem. To właśnie w kontekście omówienia twórczości Paula Cezanne'a, Vincenta Van Gogha i Henri'ego Matisse'a po raz pierwszy został użyty, w celu nazwania wspólnego im stylu wyrazu malarskiego, termin „ekspresjonizm” (przez wybitnego historyka sztuki Wilhelma Worringera w 1911 roku w czasopiśmie *Der Sturm*).

Jakkolwiek w przypadku ekspresjonizmu możemy spotkać się z realizacjami, które spełniają podstawowe kryteria formalne wpisane w ten nurt już w średniowieczu, a następnie w baroku czy w epoce romantyzmu, to właściwe ukonstytuowanie się tego kierunku, jak również pełnia jego rozkwitu, przypada na drugą i trzecią dekadę dwudziestego wieku, a więc w okresie bardzo podobnym do tego, z jakim łączymy malarstwo abstrakcyjne. Warto w tym miejscu

zauważyć, że to właśnie z ekspresjonizmem w pierwszej kolejności w owym czasie kojarzony był Wassily Kandinsky, który współtworzył drugą, obok berlińskiego *Die Brücke*, najważniejszą grupę artystyczną pierwszej fali ekspresjonizmu – monachijską *Der Blaue Reiter*, w której skład, oprócz niego, wchodził m.in. Franz Marc, Paul Klee i August Macke.

Wspólny przedział czasu, w jakim formowały się obydwie artystyczne kierunki, łączy się również z podobną analizą kondycji współczesności, w jakiej przyszło żyć reprezentującym go artystom. Ekspresjoniści odczuwali silne poczucie zagrożenia i kryzysu wynikające z odczucia powszechnego wyjałowienia duchowego kultury europejskiej, nadmiernej technokracji i mechanizacji, stale rosnących dysproporcji międzyklasowych, wynaturzeń cywilizacyjnych, nadmiernego kultu wartości materialistycznych. I właśnie wobec tego kryzysu polityczno-społecznego lat poprzedzających bezpośrednio pierwszą wojnę światową i po niej następujących ekspresjonizm był reakcją. Intencją twórców związanych z ruchem było przyczynienie się poprzez swoją twórczość do ponownego zwrócenia się przez ludzi ku pierwotnym, duchowym źródłom natury. Wyznawali prymat bytu duchowego, życie traktowali jako proces ewolucji wzwyż, przybliżenie się do Absolutu, a spośród wyraźnych dla nich inspiracji należałoby wymienić między innymi intuicjonizm Bergsona, dionizyjskość Nietzschego czy pragmatyzm Jamesa.

Zadaniem sztuki wedle ekspresjonistów było zatem przede wszystkim poszukiwanie prawdy. Ta postawa doprowadziła ich do sprzeciwu wobec estetyzmu, ponieważ, ich zdaniem, ukierunkowanie na konwencjonalne piękno, doskonałość formalną i dążenie do niej artystów przyczyniało się do zaniedbania wartości dzieła w jego wymiarze ideowo-moralnym. Zdaniem ekspresjonistów, środkami najlepiej umożliwiającymi wzmocnienie siły wyrazu i spotęgowanie indywidualnych cech przedstawianego przedmiotu było operowanie kontrastem wewnętrznym i dysonansem. W swych pracach posługiwali się zatem brutalnym w wyrazie kontrastem, zaburzonymi gamami malarskimi, deformacją obrazowanych przedmiotów i postaci, zdecydowanymi konturami; używali aktywnych faktur, a środki te uważali za możliwe najpełniej pozwalające na eksplikację sugestywnie wyrażanych przeżyć wewnętrznych, najczęściej mających charakter negatywny i skrajny. Ekspresjonistyczny warsztat malarski był na każdym etapie pracy nad dziełem ściśle kontrolowany przez artystę. Artysta miał

wyobrażenie o efekcie, jaki chciał za pomocą swojego dzieła wywołać u odbiorcy, zaś w akcie percepcji dzieła odbiorca nigdy nie był w stanie z całą pewnością dociec, co było celem powstania dzieła, jak i co było przyczyną doznań towarzyszących jego odbiorowi. Związane bowiem z towarzyszącymi odbiorowi przeżycia były pochodną już nie tylko analizy obrazu, ale jego psychofizjologicznych, ideowych i społecznych i uwarunkowań.

Wśród historyków i teoretyków sztuki panuje zgoda co do opinii, że w dobie ekspresjonizmu doszło do świadomego przewartościowania klasycznego modelu sztuki. Kierunek ten domagał się nowego rozumienia przedstawienia, opartego na syntezie tła i przedmiotu w miejsce realistycznego ujęcia obrazowanych motywów. Warto podkreślić, że zarówno w ekspresji niemieckiej, jak i „nowej ekspresji” same środki wyrazu plastycznego zyskały autonomię, a istotne części obrazu straciły charakter figuratywny i przedstawieniowy i zyskały status samoznających elementów obrazu. Należy jednak wskazać w tym miejscu, że cechą charakterystyczną w wypadku znakomitej części dorobku ekspresjonistów jest to, iż wspomniana utrata charakteru figuratywnego miała często charakter szczątkowy, tj. poszczególne przedstawienia, mimo braku wyraźnej korelacji ze światem rzeczywistym, w sposób sugestywny ten świat odzwierciedlały. I tak za przykład obrazów, w których dochodzi do całkowitej redukcji figuratywności w tle, mogą posłużyć m.in. *Elżbieta* i *Walter* Augusta Macke, *Zmartwychstanie* Emila Nolde czy chociażby *Autoportret ze skrzyżowanymi rękoma* wielkiego austriackiego malarza Oskara Kokoschki (tło tego obrazu bardziej przywodzi na myśl kompozycję czysto abstrakcyjną aniżeli realnie istniejącą scenę, w której miałby być osadzony malarz). Z drugiej strony, w takich malowidłach, jak np. *Dziewczyny z Panamy* założyciela i lidera legendarnej grupy *Die Brücke*, Ernsta Ludwiga Kirchnera, tło, które przy wnikliwej analizie zdaje się jedynie zestawieniem kilku barwnych plam, widz w sposób oczywisty i wyraźny klasyfikuje jako pejzaż złożony z łąki, lasu i nieba. Podobnie rzecz ma się np. w przypadku słynnego, tytułowego dla grupy *Der Blaue Reiter*, *Niebieskiego konia* Franza Marca, w którym kilka nerwowo rozmalowanych płaszczyzn, mimo zupełnie odmiennej kolorystyki i niedookreślonej formy, odczytujemy jako pagórkowatą prerię ciągnącą się po horyzont za tytułowym koniem.

Zabieg ten oczywiście przywołuje na myśl prekursora ruchu, Paula Cezanne’a, o którego niebagatelnej roli wspominał w swej książce

Kandinsky. Cezanne pejzaż widzi geometrycznie, malując za pomocą drobnych, gwałtownych uderzeń pędzla, tworzy malarskie struktury, które jednocześnie będąc oderwanymi od rzeczywistości, w całościowym odbiorze dzieła nie pozostawiają złudzeń co do ich realnych desygnatów, jak ma to miejsce chociażby w słynnym, uważanym – ze względu na wspomniane wartości – za przełomowy, obrazie *Góra Sainte-Victoire*.

Czym zatem są wartości abstrakcyjne w malarstwie? Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na „abstrakcyjny” rodowód ekspresjonizmu, sięgający czasów starożytnej Grecji. Ekspresjonizm wywodzi się z ekspresyjnej formy, jaką była trójjedyna chorea – synteza muzyki, tańca i poezji, której funkcją było wyrażanie ludzkich uczuć¹¹. Ekspresjonizm stanowił tym samym przeciwieństwo sztuki konstrukcyjnej (architektura, rzeźba, malarstwo). Był to więc abstrakt wyrażający stan umysłu i duszy, eksplikujący zatem stan abstraktu, a nie konkretnego. W swych rozważaniach dotyczących abstrakcji Ingarden, który dokonał jej klasyfikacji ze względu na kilka możliwości jej zachodzenia, wskazał, iż obraz jest abstrakcyjny również wtedy, gdy przedstawione są na nim różne elementy figuratywne, o ile są one przedstawione w taki sposób, że w swych różnych szczegółach są uproszczone, bądź gdy zawarte są w nim deformacje kształtu lub koloru względem ich pierwowzorów¹². Biorąc to pod uwagę, a także uwzględniając poruszone przeze mnie zagadnienie swoistego tworzenia syntez, a więc pewnego procesu abstrahowania przez ekspresjonistów, wydaje mi się wysoce usprawiedliwione wskazywanie na obecność wartości abstrakcyjnych w malarstwie ekspresjonistycznym.

- 1 Goodman N., *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 80–81.
Por. Makota J., *Czy dzieło sztuki jest symbolem*, [w:] *Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, red. Z. Żarnecka, Kraków 1964, s. 398–412.
- 2 Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1972, t. 1, s. Ingarden zwraca uwagę, że każda jakość idealna (sama w sobie doskonała) jest samoistna.
- 3 Por. Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1967, s. 124.
Problem istnienia „czegoś” („coś”) w jego uposażeniu jest przedmiotem sporu w kręgu fenomenologicznym. Ingarden w przeciwieństwie do Husserla uważa, że to, co wyobrażone, a nie spostrzeżone nie jawi się jako niecielesne. „Coś” to przedmiot, jego własności, stany oraz jakości idealne.
Zob. także Simons M., *Kategorie i sposoby istnienia* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, tłum. P. Taranczewski, red. W. Stróżewski i A. Węgrzecki, Warszawa–Kraków 1995, s. 65.
Należy podkreślić, że poruszane przez Kandinsky’go zagadnienia jakości idealnych (kolor) na gruncie fenomenologicznym nie zostały jednoznacznie rozstrzygnięte. Simons, polemizując w tej kwestii z Ingardenem zauważa: [...] *pary momentów samoistość, (niesamoistość, pierwotność), pochodność wydają się raczej przeciwieństwami niż sprzecznościami. [...] Czysto formalnie istnieje pośrednia możliwość takiego przedmiotu, który miałby swoją podstawę bytową częściowo w sobie, a częściowo w innych rzeczach.*
- 8 Tamże, s. 133.
- 9 Tamże, s. 10.
- 10 Tamże, s. 54–55.
- 11 Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, dz. cyt., t. 1, s. 89–101. Ingarden zwraca uwagę na istotny problem, jakim jest tak zwane „związanie” zdarzeń i czynności w jedną systemową, warunkującą powstanie związków bytowych, które stanowią jedną rzeczową podzielną czasowo i przestrzennie.
- 12 Ingarden R., *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* [w:] *Estetyka*, red. W. Tatarkiewicz, S. Morawski, Warszawa 1960, s. 168.
Zob. także: Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1959.
- 4 Biemel W., *Refleksja nad Ingardena wykładnią obrazu*, [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, dz. cyt., s. 302.
- 5 Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s. 8.
- 6 Tamże, s. 33.
- 7 Tamże, s. 58–107.
Por. Simons M., *Kategorie i sposoby*

Manfred Bator

Horizon of Expressionist Abstraction

The problem indicated in the title of the article seems to be a matter of aesthetics which need at least an elementary analysis from the philosophical perspective, as well as humanistic reflection directly or indirectly associated with it. Also, it seems that the popular idea of abstract art usually associated only with the methods of imaging, is highly debatable. The possibility of applying the category of abstraction in relation to artifacts outside the convention can and even should be considered under the condition that we determine the scope of the concept of abstraction and the provenance of the concept of abstraction. The starting point for discussion should be the reconstruction of the concept of abstraction and abstract art, then examine the possibility of occurrence of abstract expressionist painting, in which the means of artistic expression become autonomous, and important parts of the image have lost their figurative/representational character, and gained the status of self-meaningful image elements. The expressionist roots must be sought in expressive form of triune chorea – the synthesis of music, dance and poetry, whose function was to express human feelings. It used to be an abstract which revealed the state of mind and soul, therefore explicating the state of the abstract and not concrete.