

ŁUKASZ HUCULAK
ORCID: 0000-0001-8550-5320
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Bezprzedmiotowa figuracja i realna abstrakcja. Wątki abstrakcyjne w malarstwie przedstawiającym

Abstract figuration and figurative abstraction. On abstract motifs in figurative painting

Abstract: The paper refers to the mutual relations between abstract and figurative painting, from the Renaissance to the present. By referring to the rationalism and conceptualism of iconology related to realism and the phenomenological purity of Dutch realism, it emphasizes the idealistic foundations or effects of trends in painting considered realistic. In turn, demonstrating the presence of sensual aspects in abstract art, it examines the possibility of considering reality as an abstract phenomenon and asks about the relevance of the conflicting understandings of both categories, especially with regard to the tendency to mix these two orders in current painting trends.

Keywords: abstraction, non-figuration, figurative painting, Dutch realism, imitation theory, idealism

Jeśli przeciwstawić abstrakcję mimetyzmowi i wiązać ją z kategorią (lub procesem) pojęciowego uogólnienia, należy zauważyć, że wysoki stopień idealizmu cechował sztukę od samego początku. Znaczenie, jakie Giorgio Vasari przypisywał linii, a także podporządkowanie w jego koncepcji środków artystycznych niematerialnej idei wykraczającej poza namacalną rzeczywistość każe traktować założenia renesansu jako idealistyczne w nie mniejszym stopniu niż chociażby neoplastycyzmu. Może ukuta przez Mondriana nazwa kierunku nieprzypadkowo kojarzy się

z neoplatonizmem? W jego teozoficznych sympatiach, a także pismach Kandyńskiego i Malewicza, podobnie jak w orfickim poemacie Kostrowickiego, nietrudno odnaleźć duchowe powinowactwo z renesansową hermetyką i astrologią, które pod powierzchnią namacalnej rzeczywistości dostrzegały silne, choć niewidzialne, relacje kosmiczne.

Wczytawszy się w ówczesną literaturę, natrafimy również na związki z drugim, antyspekulatywnym nurtem abstrakcji ekspresyjnej „schodzącym w libidinalną, nieuformowaną głębię” jaźni¹, jak ujął to Andrzej Turowski. Pobudzanie wyobraźni przypadkowymi plamami doradza w swym średniowiecznym podręczniku malarzkim już Cennino Cennini, w trop za nim idą Sandro Botticelli (rzucając gąbką o płótno) i zafrapowany zaciekami na murze Leonardo. Odwracając porządek ustalony przez Vasarięgo — forma nie jest dla nich narzędziem obrazowania idei sprecyzowanej pierwotnie w umyśle, ale jej „wywoływaczem”, przyczyną sprawczą. Odmienność obu metod zdaje się odzwierciedlać różnica między dedukcyjną teorią Mondriana (idealizacja natury) a indukcyjną van Doesburga (sensualizacja abstrakcji).

To, co pojawia się intuicyjnie w renesansie, pełną autoświadomość zyskuje w siedemnastowiecznej teorii artystycznej. Charakterystyczną dla abstrakcji ideologiczną neutralność, autoteliczną spekulatywność i nacisk na stylistyczną „sztuczność” odnajdujemy we włoskim manieryzmie, obiektywnie zaś realistyczne obrazy Vermeera czy de La Toura poddają świat oczyszczającej syntezie, przypominającej fenomenologiczną redukcję. W pozornie absurdalnych, siedemnastowiecznych koncepcjach angielskiego empirysty i antimaterialisty biskupa Berkeleya dojrzeć można wręcz filozoficzne uzasadnienie bezprzedmiotowości Malewicza. Przyglądając się wnikliwie historycznemu malarstwu figuratywnemu, z łatwością odnajdujemy w nim wysoką spekulatywność i idealizm, ale i w modernistycznej abstrakcji nie brakuje aspektów zmysłowo-mimetycznych. Być może słynny postulat Denisa, aby w obrazie, zanim stanie się on „koniem lub bitwą”, dostrzegać płaską i abstrakcyjną kompozycję, był cokolwiek spóźniony i wtórny? Wydaje się, że obie kategorie: abstrakcja i realizm, tak konfrontacyjnie zestawione w modernizmie, w praktyce artystycznej renesansu czy manieryzmu przenikały się równie mocno jak w dorobku wielu malarzy współczesnych, dla których konfliktowość tej dystynkcji ma charakter raczej umowny.

Abstrakcyjność realizmu

Sztukę — czyli nie „rzeczywistość”, ale wszelkie jej sztuczne reprezentacje, niezależnie od tego czy dotyczą świata zewnętrznego, czy wewnętrznej „rzeczywistości” człowieka — można podzielić na takie, które odnoszą się bardziej do zmysłów („malarstwo siatkówkowe”) lub skierowane są do intelektu (konceptualizm). Kiedy Marcel Duchamp ustawiał oba te obszary w pewnej opozycji, miał za sobą wielowiekową tradycję platonizmu, który znaczenie zmysłów minimalizował na rzecz

¹ A. Turowski, *Abstrakcja umarta, niech żyje abstrakcja*, www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf [dostęp: 20.09.2020].

intelektu, oraz uświęcony akademicką teorią dualizm: plama-linia, malarstwo-rysunek, intuicja-intelekt. W praktyce wyrażał się on rywalizacją Wenecji z Florencją, „rubensistów” z „poussenistami”, a znacznie później różnicą pomiędzy *informel* i abstrakcją geometryczną.

Jednak w twórczości wielu współczesnych artystów mamy do czynienia ze specyficzną syntezą obydwu „przeciwności”. Weźmy choćby Sasnała, który używa fotografii jako punktu wyjścia, jednak zaciera jednoznaczność mimetycznej identyfikacji minimalizmem użytych środków malarskich, czyniąc materialnie istniejące pierwowzory swoiście „bezprzedmiotowymi”. Podobnie używa rzeczywistości Luc Tuymans, zderzając często potoczność tytułu z zagadkowością przedstawionej formy, a najsilniej abstrakcją i realnością na wszystkich poziomach żongluje Gerhard Richter. Z jednej strony używa abstrakcji, zarówno geometrycznej, jak i ekspresyjnej, do analizy rzeczywistości i procesów jej percepcji, z drugiej zaś dematerializuje rzeczywistość w radykalnym *sfumato* swoich realistycznych obrazów.

Wszystkie te autonomicznie malarskie zabiegi celują przede wszystkim w uniknięcie interpretacyjnej jednoznaczności, dowodząc, jak silnym wyróżnikiem realizmu jest jego narracyjność, czyniąca mimetyzm jedynie narzędziem podporządkującym wrażenia słowom. Te skomplikowane „związki zmienności mówienia i widzenia”² tworzą z jednej strony przedmiot badań ikonologii, celującej w osiągnięcie zgodności doznania zmysłowego z intelektualnym sensem, z drugiej — zainteresowanej czystym wrażeniem fenomenologii. Zdeterminowana potrzebą wyjaśnienia ikonologia skłonna jest dopowiadać precyzyjnie, czym w odniesieniu do trójwymiarowego doświadczenia codzienności jest dany fenomen, płaski, kolorowy kształt na płaszczyźnie. Pozostanie na „abstrakcyjnym” poziomie percepcji aspektów czysto formalnych — konfiguracji kolorów, linii i objętości — nie jest wedle Erwina Panofskiego trwale możliwe, bo kształty dla myślącego słowami odbiorcy nieuchronnie stają się przedmiotami, ich układy zdarzeniami, a te z kolei — opowieściami. Tak następuje przejście od „niewinnego” postrzeżenia do osądu, i twórcza ikonologii, zaczynając analizę od formalnego poziomu widzenia, zawsze stwierdza, że nie może on istnieć w zawieszeniu, ponieważ sam w sobie jest już „odnoszeniem tego, co przedstawia, do tego, co jest przedstawiane”³, jako pierwotnego i bardziej jednoznacznego wobec tego przedstawienia. „Każda widzialna forma zawiera już »treść pojęciową«, [...] prosty, pierwotny opis dzieła sztuki — [...] odkrycie samego fenomenu jest w rzeczywistości pewną interpretacją wypływającą z historii form, a przynajmniej [...] zawiera taką interpretację skrycie”⁴. Dla Panofskiego oznacza to, że nie należy właściwie badać fenomenów, idei niepojmowalnych werbalnie i wynikających z „ukrytych zasad strukturalnych malarstwa” (koloru, kompozycji, faktury), ale od razu ich interpretację. Georges Didi-Huberman zarzuca więc Panofskiemu, że z ambitnego projektu „ikonologii”, która poszerzałaby historię sztuki o badanie „widzialnych objawów niewidzialnego”, wycofał się w istocie na pragmatyczne stanowisko „ikonografii”, badającej już tylko to, co widać. Przekonu-

² L. Marin, *O przedstawieniu*, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2011, s. 402.

³ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 72.

⁴ *Ibidem*, s. 73.

je, że podlegająca ikonologii „widzialność” przeciwstawia się wizualności, temu, co sensualnie i bezpośrednio dane: „co się stanie, jeśli zawieszę wzrok na irracjonalnej ekspansji czerwienu ponad głową *Dziewczyny w czerwonym kapeluszu* Vermeera? [...] dziwny i niepokojący kapelusz, który zanim zostanie kapeluszem, narzuca się spojrzeniu jako symptom malarstwa”⁵.

Jeszcze dalej w walce z wizualną oczywistością zdaje się iść fenomenologia. W swoim dzienniku Enzo Paci pisał:

mogę powiedzieć, że wazon na kwiaty jest walcem. Ale w gruncie rzeczy określenie „walec” jest zanadto zużyte, gdyż pochodzi z nauki, którą znam, ale którą, ze względu na przyjętą metodę nie chcę się posługiwać. Lepiej żebym „patrzył swobodnie” i żebym starał się posługiwać językiem powszechnym, odnawiając go. Na przykład: powierzchnia wazonu pośrodku ukazuje się bliżej mnie, podczas gdy stopniowo ku krawędziom staje się coraz dalsza. Oddala się z regularnością typową dla pewnej krzywej...⁶

Jeśli język, którym myślimy, stawia między obrazem i widzem mowę, należy odsunąć jak najdalej moment osądu, cofnąć się jak najgłębiej do momentu, w którym „ja” konstituuje rzeczy i świat, „dać obraz (wyobrażenie) tego, co widzimy, zapominając o wszystkim co pojawiło się przed nami”⁷, jak pisał Paul Cézanne. W jednym z ostatnich listów do Bernarda wyznawał: „otóż dla mnie, prawie siedemdziesięcioletniego starca, doznania barwne powodują tę nieuchwytność, która nie pozwala mi pokrywać płótna, ani śledzić okiem rozgraniczeń przedmiotów”⁸. Vermeer, Chardin i Cézanne, każdy na swój sposób, jeśli umykają opisowi, to dzięki roztopieniu vasariańskiej linii, klarownego rysunku, w nieuchwytności plamy. Być może swoisty punkt zwrotny stanowi tu leonardowskie *sfumato*, rozpowszechnione dzięki malarzom weneckim (Giorgione i Tycjan), a stosowane po dziś dzień choćby w rozmazanych obrazach Richtera. Miękkie granice kształtów sprawiają, że osobne, jednoznacznie określone składniki rzeczywistości na obrazie zlepiają się, zlewają i przenikają, z komunikatywnej widzialności przekształcając się w niezdefiniowaną wizualność. Wydaje się, że spostrzegli to bracia de Goncourt, opisując obraz Chardina: „oto szklanka wody między dwoma kasztanami [...] popatrzcie trochę dłużej, potem cofnijcie się o kilka kroków, szklanka nie jest szklanką, jest szkłem i wodą, jest barwą bez nazwy, powstała z podwójnej przezroczystości [...], światło igra, drży, roztapia się”⁹.

Edmond i Jules de Goncourt zwracają tu uwagę na jeszcze jeden aspekt ujawniający abstrakcyjny charakter rzeczywistości: na skalę. Operacja powiększenia szczegółu — wyeksponowania wizualnej tożsamości realnego detalu z grudką pigmentu czy maźnięciem pędzla przekształca znaczeniową warstwę obrazu w jego poziom formalny, eksponując konflikt rzeczywistości i myśli, który przezuwał już Vasari, ostrzegając przed oglądaniem z bliska obrazów Tycjana, zachwycających „tylko z dystansu”. Georges Didi-Huberman cytuje Bachelarda: „na poziomie szczegółu myśl i rzeczywistość wydają się oddzielne, i można powiedzieć, że oddalając

⁵ *Ibidem*, s. 121.

⁶ E. Paci, *Związki i znaczenia*, tłum. S. Kasprzysiak, s. 70.

⁷ M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1968, s. 20.

⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹ L. Marin, *O przedstawieniu*, s. 311.

się od porządku wielkości, w którym myślimy, rzeczywistość traci w pewien sposób swoją trwałość, swoją substancję¹⁰. Analiza szczegółu pociąga myśl ku chaosowi i abstrakcji, „chcąc dokładniej ująć formę, spojrzenie z bliska dokonuje rozdziału formy i materii i tym sposobem [...] patrząc z bliska otrzymujemy [...] materię, nieokreśloność, potencję”¹¹.

Aby się przekonać, co dzieje się z kształtem, gdy oglądamy go z bliska, wystarczy przybliżyć się i odkryć na powierzchni realistycznego obrazu „niezwykłą i paradoksalną” nieudolność opisu: „Vermeer sprawia wrażenie, jakby w ogóle nie przejmował się tym, co maluje, jak nazywa się w ludzkim języku to załamanie światła? [...] konceptualny świat pojęć i wiedzy jest przez niego zapomniany”¹². Svetlana Alpers w książce *The Art of Describing* spostrzega, że skupienie na optycznym aspekcie rzeczywistości doprowadza najściślej do realizmu i dokumentacyjną rzetelność do granic zatracenia, na rubieżę języka graniczącą z abstrakcją. Rozmyte kształty z obrazów Vermeera, które mimo pełnej niejednoznaczności tak mocno uwiarygodniają realność przedstawienia, ukazują „fenomen, który polega na tym, że ten sam obraz nie pokazuje tego samego z bliska i z daleka”¹³. Kiedy oglądamy coś z intencją zrozumienia, wykonujemy gest zbliżenia, wierząc, że zobaczymy lepiej, kiedy złożymy całość z jej poszczególnych części, zbadamy kawałek po kawałku. W przypadku Vermeera zakładany rezultat najczęściej ulega inwersji: z bliska szczegóły jego obrazów okazują się jeszcze bardziej szczegółowe, dostrzegamy kolejną kropkę dookreślającą inną kropkę, syntetycznie zaś potraktowane obszary wyglądają z bliska tak, jakbyśmy wciąż oglądali je z daleka, są niepodzielne i działają swoją połącią. Magia jego obrazów spoczywa między innymi w nieuchronnym zmierzaniu wszelkich prób ich zrozumienia do abstrakcji: mikrokosmosu punktów i połąci zacieków, których źródłem paradoksalnie jest mimetyzm — rozumiany tu jako ściśle i wierne ukazanie widzialnej powłoki świata. Dla Didi-Hubermana, podobnie jak dla Alpers, jest to dowód na to, że malarstwo nie zostało stworzone, by opowiadać, ale by pokazywać, dokonać czegoś, co wymyka się instrumentom języka.

Naturalistyczny realizm optyczny Holendrów, który z opisu rzeczywistości czyni wizualną abstrakcję, jawi się tu jako przeciwwaga dla idealistycznego realizmu „narracyjnego” Vasariego, który niematerialne idee pragnie jednoznacznie nazwać za pomocą rysunkowej wizualizacji. Kluczowa rola przypisana w teorii Vasariego linii — abstrakcyjnemu instrumentowi analizy kształtu — potwierdza ściśle idealistyczne podstawy florenckiego renesansu, będącego przecież źródłem całego „akademizmu”, powszechnie uznawanego za realistyczny. Vasari był przekonany, że formę z natury bezkształtnym doznaniom sensualnym nadaje rozum. Pisał: „rysunek, ojciec architektury, rzeźby i malarstwa, bierze swój początek w ludzkim umyśle”, renesans zaś „zrodzony przez Giotta, prowadzony przez Masaccia i bosko zrealizowany przez Michała Anioła [...] mógł pojawić się jako odnaleziony złoty

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 158.

¹¹ *Ibidem*, s. 159.

¹² L. Marin, *O przedstawieniu*, s. 292.

¹³ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 157.

wiek podobieństwa¹⁴ opartego na wiedzy, umożliwiającej powtarzalność i systematyczność osiągania zakładanych celów, dającej się opisać regułami postępowania, więc jasnej i przejrzystej dla umysłu. Reguły zaś, wedle których należy badać naturę, to „dzieła osądzone jako dokonania wybitnych mistrzów”¹⁵, czyli pewien aprioryczny system zapatrywań estetycznych. Zmysły w renesansowej teorii były o tyle użyteczne, o ile dostatecznie ukształtowane idealistyczną doktryną i przesądem — „wrodzoną władzą sądzenia”. Immanuel Kant, dla którego ulegający pokusom zmysłów manieryzm był przedmiotem krytyki z powodu „nadmiaru formy”, wobec wrażeń sensualnych wykazywał podobnie podejrzliwy stosunek. Władza sądzenia — zwięźczenie całej władzy poznawczej — zakładała pierwotność wrodzonej idei smaku względem doświadczenia, wyposażając osąd estetyczny w podstawy transcendentálne. Wydaje się jednak, że idealistyczny konstrukt, który winien za pośredniczyć doznanie zmysłowe, Immanuel Kant rozumiał subtelniej niż Giorgio Vasari, oczekując od sztuki takiego przedstawienia „które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie, nie może być mu adekwatne i co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może”¹⁶.

Ewidentnie wyrafinowana teoria artystyczna XVII wieku nie była przypadkiem. Była to epoka optyki, *camera obscura*, autoanalitycznego kartezjanizmu oraz triumfu relatywizmu. Ówczesni rozważali, co sprawia, że obrazy świata zewnętrznego „wchodzą” im do głowy, i jak to możliwe, że są w nas mechanizmy, których będąc właścicielami (podmiotami), nie rozumiemy. Louis Marin przytacza w jednym ze swoich wykładów słowa Keplera: „czy zajmuje się tym duch, znajdujący się wewnątrz czaszki, który stawia się następnie przed trybunałem duszy lub widzenia, czy władza widzenia jako wysłany przez duszę referent opuszczając zgromadzenie rady umysłu spotyka ten obraz w optycznych nerwach [...] tak jakby on stawał się przed trybunałem wnętrza”¹⁷. Te istotne również dla estetyki dylematy stały się podstawą sformułowanej przez Berkeleygo tezy, że cała rzeczywistość świata zewnętrznego jest jedynie wytworem umysłu, jego wewnętrzną „projekcją”, nie zaś obiektywnie istniejącą, niezależną od postrzegającego rzeczywistość.

Kwestię relacji obrazu z rzeczywistością z jednej strony, a idealizmem z drugiej, zdopingowana sporami religijnymi teoria artystyczna XVII wieku stawiała w centrum swoich zainteresowań. Ikonoklazm protestancki był jednym ze źródeł rozwoju koncentrującego się na rzeczywistości malarstwa holenderskiego, redukującego perswazyjną funkcję barokowego malarstwa narracyjnego. Wedle Stoichity dla obrazoburców biała ściana była niemal tym samym, co iluzjonistyczna martwa natura, a ich sprzeciw skierowany był właściwie wyłącznie wobec kwitnącego w ówczesnej Flandrii malarstwa „idei”, którego „idealizm” zasadał się na funkcji przenoszenia katolickich dogmatów z pomocą mnemotechnicznej tradycji antyku. Z kolei postrzeganie procesu malarskiego jako transmutacji sensualnego w idealne, w której

¹⁴ *Ibidem*, s. 54.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 67.

¹⁷ L. Marin, *O przedstawieniu*, s. 284.

„pokarm doczesny” staje się „pokarmem duchowym”, traktowane było jako najważniejszy argument w sporze broniących malarstwa katolików z ikonoklastami.

Jak idealistycznie rozumiano realizm w renesansie i klasycyzmie, dowodzi choćby stosunek, jaki względem malarstwa Caravaggia wyrażał Nicolas Poussin, dla którego życie w stanie tak surowym było zbyt ordynarne nie tylko na to, aby stać się malarstwem, ale nawet aby stykać się z nim bezpośrednio. Znana jest atencja, jaką darzył on ramy — pierwsze narzędzie izolacji wyznaczające koniec świata i początek obrazu, koniec prawdy i początek abstrakcji. Za pokrewny instrument, może nawet bardziej idealistyczny, należy uznać perspektywę — geometryczny schemat przestrzeni, który razem ze swoim jednym punktem zbiegu miał za zadanie uporządkować, ustabilizować i zdeterminować proces odbioru, zapobiegając naturalnemu relatywizmowi procesów percepcyjnych.

Realność abstrakcji

Wiele praktyk malarskich pozostających z racji zbyt dużej naturalności poza obszarem zainteresowań idealistycznego klasycyzmu znobilitował najpierw romantyzm, a ostatecznie dwudziestowieczny dadaizm. Przypadek — dysfunkcji formy i narracji — sfetyszyzowany przez surrealistów i zabsolutyzowany przez Pollocka („zacieki na murze” da Vinciego i chlapięcia gąbką Botticellego) budził niechęć Vasariego i jego następców swoim naturalistycznym, nieracjonalnym rodowodem, w istocie zdradzającym zawołowane stosunki abstrakcji zwanej „gorącą”, informelu i taszyzmu, z rzeczywistością. Nie będąc bezpośrednim odbiciem świata realnego, z pewnością nie stanowi ona też odbicia świata idealnego, wręcz przeciwnie — działając niejako masą, nie zaś proporcją i stosunkiem, akcydentalna i samoistna, jawi się jako naturalna. W wersji taszystowskiej jest śladem, zapisem intuicyjnego gestu, w wersji *dripping* — efektem współpracy „miotającego” się ciała i grawitacji, odbiciem niezracjonalizowanej podświadomości podważającej dominację rozumu, lub swoiście przedformalnym stanem materii nieukształtowanej jeszcze w *synolon*. Anarracyjność sensualnej i emocjonalnej abstrakcji niegeometrycznej stanowi w takiej interpretacji jedynie pozór, w istocie odnosząc się do innego, bardziej pierwotnego i naturalnego poziomu rzeczywistości. Dowodem choćby podobieństwo ikonicznej dla „narodzin” nurtu akwareli Kandyńskiego do mikroskopowych powiększeń prymitywnych organizmów.

Zabawa skalą może jednak pozbawić „bezprzedmiotowości” także abstrakcję geometryczną. Nietrudno dostrzec w niej śmiałe rozwinięcie snuty od renesansu spekulacji perspektywicznych (geometryzacja przestrzeni) i rozważań nad proporcjami (matematyzacja przestrzeni), wykazuje ona z pewnością znacznie wyższy poziom idealizmu niż *informel*. Jeżeli jednak sięgnąć do skali kosmicznej czy atomowej, odnajdziemy pewne analogie z rzeczywistością. Związek kubizmu z koncepcjami przestrzeni wielowymiarowych Łobaczewskiego, Bolyaiego czy Riemanna oraz topologią definiującą przestrzeń jako pogrupowane według właściwości zbioru punktów dopełnia listę naukowych referencji tego nurtu. Topologia, budując swoje modele intelektualne na podstawie wrażeń sensualnych, skupiona poniekąd

na walorach wizualnych matematycznych abstraktów, jest świetnym przykładem wzajemnych zależności zmysłów i intelektu, „myślenia wzrokowego” jako sytuacji, w której kontakt wzrokowy znacznie ułatwia racjonalne wnioskowanie. Podobnie jak topologia bada zamiast wyizolowanych właściwości przestrzennych ich wzajemne stosunki, kubizm, będący źródłem późniejszej abstrakcji geometrycznej, koncentruje się nie na obserwowanej rzeczy, ale na jej relacji z przestrzenią. Powinowactwo jest więc głębokie i wyraża się w jednym z najistotniejszych założeń malarskiego modernizmu — ukazywaniu „niewidzialnego”. Louis Marin w jednym z esejów o granicach malarstwa przytacza słowa Deleuze’a: „w sztuce, tak w malarstwie, jak i muzyce, nie chodzi o to, by reprodukować czy wymyślać formy, lecz by uchwycić siły. Z tego też powodu żadna sztuka nie jest figuratywna [...] zadanie malarstwa to, zgodnie z taką definicją, próba, by uczynić widocznymi siły, które takimi nie są”¹⁸.

Abstrakcyjność nie jest więc przeciwieństwem realizmu, lecz jedynie akcentuje wewnętrzne relacje zamiast zewnętrznych pozorów. Doskonałym przykładem pojęciowego uogólnienia szczegółowej widzialności jest mondrianowski neoplastycyzm. Na przykładzie jego studium drzewa prześledzić można cały proces abstrahowania, od analizy szczegółów, przez redukcję akcydensów, po uniwersalizację wydobywającą to, co najogólniejsze. Podczas gdy wychodząc od natury, Piet Mondrian dochodzi rozumowo do prawd ogólnych, Kazimierz Malewicz zdaje się przebywać drogą dokładnie odwrotną: tworząc abstrakcję niejako *a priori*, pragnie dostrzec ją w naturze, nauczyć świadomość, aby nie traktowała przyrody jako realnych rzeczy, lecz zobaczyła w niej materiał niemający nic wspólnego z „naturą”¹⁹. Jak wynika z pism Malewicza, jego intencją było przewartościowanie naszego spojrzenia na rzeczywistość i wyrwanie jej z rutynowego utylitarystycznego. Wypada raz jeszcze przywołać koncepcje fenomenologiczne, które uznając język za sztuczny konstrukt myślowy, dążyły do zniesienia tego pośrednictwa w naszym kontakcie ze światem realnym. Fenomenologiczna *epoché* byłaby swoistą realizacją suprematystycznego postulat Malewicza, w którym rzecz postrzegana zlewa się z obserwującym podmiotem w akcie postrzegania, a „ja”, uświadamiając sobie swoją odrębność od świata, odczuwa abstrakcyjność i „bezprzedmiotowość” doznań, których on dostarcza. Wedle Porębskiego „dążenie do obalenia granicy pomiędzy podmiotem i przedmiotem, do zespolenia się w jedno z powszechnością wszechświata, było zawsze udziałem mistyków, którzy zgiełkowi rzeczy i wrażeń przeciwstawiali ciszę i niepodzielność kontemplacji”²⁰, a *Czarny kwadrat* „powstał z potrzeby radykalnego wyjścia poza przedmiotowość realnego świata, której przeczy nasze odczucie powszechności i jedności bytu”²¹.

Odwołajmy się raz jeszcze do Berkeleya, twierdzącego, że wszystkie zmysłowe doznania są w istocie umysłowym konstruktem, skrajnie nieobiektywnym wytworem podmiotu postrzegającego, bez umocowania na zewnątrz (choć częściowo

¹⁸ *Ibidem*, s. 398.

¹⁹ Por. A. Turowski, *Abstrakcja umarta, niech żyje abstrakcja*.

²⁰ M. Porębski, *Kubizm*, s. 112.

²¹ *Ibidem*, s. 111.

umocowanym w Bogu). Ostatecznie sprowadza to różnicę między sztuką przedstawiającą i nieprzedstawiającą do tego, że pierwsza odnosi się do świata zewnętrznego, druga zaś do naszego świata wewnętrznego, bez przesadzania o tym, który z nich jest bardziej „realistyczny”, a który bardziej zależny. Argumentem przemawiającym za takim stanowiskiem jest to, że o wyglądzie rzeczywistość decydują oba czynniki: sam świat jako obiekt obserwacji, ale także obserwujący go podmiot — właściwości naszego *sensorium*. Wiemy, że mechanizmy postrzegania wpływają na nasze rozumienie i odczuwanie świata. Wiele jest też przykładów odmiennych, dowodzących, że ciało i odczuwanie zależą nie mniej od mózgu. W takim właśnie fizjologicznym ujęciu obraz interesuje abstrakcjonistów z kręgu op-art, który mógłby być ostatecznym dowodem na podwójną, nie tylko abstrakcyjną, lecz także sensualną naturę bezprzedmiotowości. Ten spokrewniony zarówno z konstruktywizmem, jak i neoplastycyzmem nurt definiowany przez Turowskiego jako przeniesienie punktu ciężkości „z metafizyki na percepcję”²², rozwiązania formalne abstrakcji geometrycznej stosuje w celu wywarcia silnej presji na nasz system nerwowy. Apelując bezpośrednio do ciała, a wręcz do fizjologii, nie zaś do rozumowań, dedukcji, czy indukcji, op-art gra z naszymi zmysłami analogicznie niemal do hiperrealizmu.

Zaryzykowałbym twierdzenie, że oba organy — *sensorium* i umysł — działając osobno, czyli naprzemiennie, pozostają w porządku codzienności i oczywistości. Kiedy jednak ich aktywność się nałoży, dziwność i nieoczywistość tego, co pozornie zwykłe, objawia się nam z całą mocą. Odczuwanie dziwności świata, owo uczucie metafizyczne, o którym pisał Witkacy w *Nowych formach w malarstwie*, jest zawsze gdzieś między: ma coś z myślenia ciałem lub odwrotnie — czucia mózgiem. Doświadczenia transcendencji są w gruncie rzeczy uczuciami — doznaniem ciała, którego myślący mózg jest integralną częścią, fenomenologia zaś, tworząca swoistą „fizjologię rozumienia”, oraz metapsychologia jako rodzaj „logiki instynktów”, są taką właśnie próbą badania zjawisk przez pryzmat „myślącego ciała” i „czującego mózgu”.

Zakończenie

Lawrence Gowing, pisząc o malarstwie Vermeera, zauważa: „life surprises us with the fact of optical abstractions”²³. Cyrkulacja polegająca na nieustannej przemianie realizmu w abstrakcję, a abstrakcji na powrót w sensualizm, wydaje się tworzyć zamknięty obieg malarstwa. Abstrakcja emocjonalna fetyszyzuje płamę malarską, czyniąc z niej rzecz analogiczną do przedmiotów realnych, które na obrazach siedemnastowiecznych Holendrów stają się plamami. Z kolei wychodzący od spekulacji i konstruktów idealistycznych renesansowy realizm włoski wraca formalnie do rzeczywistości, którą dla odmiany abstrakcja geometryczna przekształca w bezprzedmiotową, ukazując nie postrzeżeniowe pozory, ale ogólne zasady jej konstrukcji.

²² A. Turowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*.

²³ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 174.

Wyobraźmy sobie, że widzimy świat po raz pierwszy. Jaki on jest, realistyczny czy abstrakcyjny? Jeśli pozbawić rzeczywistość intelektualnych skojarzeń językowych, okaże się ona czysta fenomenologicznie, „naturalnie abstrakcyjna”. Abstrakcją jako nurt artystyczny, wyrażający się również pewną filozofią, można postrzegać nie jako przeciwieństwo rzeczywistości, ale jedną z metod jej postrzegania. Nie chodzi tu jednak o klasyczną opozycję myślenia w kategoriach naturalistycznych i symbolicznych Riegla ani o przeciwstawianie pierwotnego chaosu racjonalnemu łaadowi, o czym pisał Wilhelm Worringer. Nawet muzyczna analogia, postulująca anarracyjne odbieranie doznań wzrokowych na podobieństwo dźwięków, wydaje się mniej trafna od mającej swe źródła w romantyzmie koncepcji abstrakcji jako granicy widzialności i oczywistości.

Przeciwstawia się ona swoistemu pozytywistycznemu materializmowi, jaki do malarstwa wprowadził Giovanni Battista Alberti, ganiąc w *De Pictura* malarzy, którzy nadużywają bieli: jeśli czegoś nie widać, nie należy to w żadnej mierze do malarza²⁴. Najpoważniejszym wykroczeniem przeciw temu zaleceniu wydaje się oczywiście *Biały kwadrat* Malewicza. Victor Stoichita dotarł jednak do dokumentów potwierdzających istnienie obrazu Cotána, przedstawiającego samą tylko wnękę, czarną dziurę — ekran, na którym następnie miały pojawić się prawdopodobnie malowane przez niego karczochy czy ogórki. Taki obraz, najpewniej porzucona podmalówka, był obramowaną pustką, pokazywał nie coś, lecz jedynie nic, okole niczego ujęte w ramy, i wypada żałować, że ten prototyp *Czarnego kwadratu* nie przetrwał. Mamy jednak pusty prostokąt odwróconego obrazu Gijsbrechtsa, „antywyobrażenie”, które nie przedstawia nic i o niczym nie „opowiada”. Zdaniem Stoichity obraz ten, ujmując to, co antymalarskie, przykuwając naszą uwagę do rzeczy bez znaczenia, stanowi autorefleksję sztuki nad jej własną próżnością, a przez to nad pozornością samego świata ukazanego jako powierzchnia, abstrakcyjna struktura, nie zaś narracja. Cornelis Ghijsbrechts, czyniąc przedmiotem swojego obrazu sam obraz jako rzecz, zadaje pytanie: gdzie jest obraz? Pojawia się jednak następne: a gdzie jest rzeczywistość? Pytanie o nieobecność obrazu może być pytaniem o obecność świata lub odwrotnie. Przypomnijmy słowa Pascala: malarstwo to czczy sztuka, która każe się zachwycać podobizną czegoś, co w oryginale nie jest zachwycające. Louis Marin zauważa, że *trompe l'oeil* jest „czymś niepotrzebnym”, nadmiarem lub brakiem: nadmiarem jako sobowtór pierwowzoru, rzeczywistości, resztką zaś jako jej płaska redukcja. Oburzenie Pascala w istocie jest skrywanym zachwytem nad niezwykłą zdolnością obrazu, który „wystawia oko cielesne na fascynację sobowtorem”²⁵. Fascynację, której „efektem nie jest kontemplacja czy teoria, [...] ale nadrealność, nieczysta mieszanka lęku i oszołomienia: efekt obecności”²⁶. Wysoki potencjał imitacyjny farby, ujawniający się nawet przy oszczędnie użytych środkach, instynktowna skłonność, z jaką gotowi jesteśmy rozpoznać fragment materialnego świata we wtartej w płótno odrobinie pigmentu, sprawia, że choć namalowana mucha chodzi nie po stole, ale po farbie,

²⁴ Por. G.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 5.

²⁵ L. Marin, *O przedstawieniu*, s. 369.

²⁶ *Ibidem*, s. 369.

zachwycamy się nie farbą, ale stołem, który ona przedstawia. A najbardziej procesem, który sprawia, że farba staje się stołem, maźnięcie staje się granicą światła i cienia na jakiejś powierzchni, a inne granicą dwóch płaszczyzn. Może to oznaczać, że struktura świata widzialnego nie jest wcale tak wyrafinowana i bogata jak na obrazach Ingres'a, lecz prosta: jest jak pomazana farbą płaszczyzna, jak zaciek na murze lub gąbka wytarta o płótno. Nie trzeba pokazać wszystkiego i nie trzeba wszystkiego zobaczyć, aby uzyskać efekt „obecności” — taka jest różnica pomiędzy wizualnością i widzialnością i na tym polega odkrycie Velázquez'a czy Maneta: głębia to tylko nasze „dopowiedzenie”, sam świat to płaszczyzna pokryta kolorem, nieregularnie, a nawet niedbale.

Jak bardzo powierzchowna jest nasza ocena rzeczywistości, dowodzi choćby fakt, że kolor, będący dla nas zasadniczą cechą materialnej rzeczywistości, w istocie jest skrajnie nieobiektywnym abstraktem, zależnym od długości padającej na przedmiot, choć niezwiązanej z nim fali światła, oraz procesów chemicznych zachodzących w oku. Świat na poziomie atomowym jest obiektywnie bezbarwny, jednak nam dostępny jest sensualnie tylko z poziomu owych niestabilnych pozorów, które Maurice Merleau-Ponty nazywa w eseju o Cézannie miejscem, w którym „ja” styka się z resztą rzeczywistości, mózg łączy się z wszechświatem. Perspektywa fenomenologiczna wyraźnie odwraca tutaj porządek ustanowiony przez Vasarięgo, dla którego najważniejszym punktem styku myśli z rzeczywistością była linia. Zyskując bezpośrednią łączność z wszechświatem, mózg traci jednak czytelność kształtów, które niczym w obrazach Cézanne'a falami koloru zaczynają się oddalać ku horyzontowi.

Opozycja wrażeniowej fenomenologii i interpretacyjnej ikonologii ma być może dla sformułowania konfliktu abstrakcji z figuracją istotne znaczenie. Próbując zdefiniować taki związek doznania sensualnego ze świadomością, gdzie występują razem, nie wykluczają się wzajemnie, Georges Didi-Huberman wprowadza nowy termin. „Symptom” jest dla niego czymś więcej niż fenomen, ale mniej niż noumen (ikonologia), czymś, co dociera do naszej świadomości za pośrednictwem zmysłów, jednak nie jako doznanie czysto zmysłowe, ale rodzaj niejasnej „wizualnej interpretacji”. Proponuje coś, co łączy oba narzędzia recepcji sztuki — ikonologię z fenomenologią: „rozumienie zmysłowe”, które jest zarazem świadome i intuicyjne. „Estetykę symptomu, to jest estetykę suwerennych przypadków malarskich”²⁷, najtrafniej ukazuje jego zdaniem Johannes Vermeer. Jako przykład przywołuje *Koronczarkę*, nici namalowane na pierwszym planie: „pulsowanie substancji koloru bez określonych granic”²⁸. Plama *par excellence*, irracjonalny i niepokojący przypadek silnie kontrastujący z precyzją drugiego planu: „być może naśladuje ona nic, ale nie jest namalowana »jak nic«, jest namalowana jak farba”²⁹.

Jednym z tych elementów rzeczywistości, które nazwałbym „naturalnie abstrakcyjnymi”, jest morze. Abstrakcyjne dlatego, że naturalne — jeden z ostatnich niezmiennych, wciąż „niedokończonych” przez człowieka, fragmentów świata. Kie-

²⁷ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 179.

²⁸ *Ibidem*, s. 173.

²⁹ *Ibidem*, s. 179.

dy Hiroshi Sugimoto chciał pokazać świat takim, jakim widzieli go pierwsi ludzie, postanowił fotografować pejzaże morskie. Zwróćmy uwagę, jak bliskie abstrakcji są owe realistyczne pejzaże: woda i powietrze, dwie zlewające się płaszczyzny, zróżnicowane jedynie fakturą i odcieniem.

Bibliografia

- Didi-Huberman G., *Przed obrazem*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
Marin L., *O przedstawieniu*, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2011.
Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1968.
Turowski A., *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf [dostęp: 20.09.2020].