



STEFAN CZYŻEWSKI



**Eseistyczne  
meandry  
wokół  
abstrakcji**

# - N

Na początku kilka uwag ogólnych na temat abstrakcji.

Obiegowo rozumie się znaczenie tego pojęcia jako coś niezrozumiałego, ale jego rodowodowa łacińska forma była czasownikowa i oznaczała konkretne działanie: odciągnąć, oderwać, porwać, odzierać, a nawet – powściągnąć, itd.<sup>1</sup> Słownik współczesny języka polskiego oprócz formy czasownikowej, o nieco przesuniętym znaczeniu w stosunku do łacińskiego oryginału („nie brać czegoś pod uwagę”, ale i „rozumować w sposób formalny”), podaje cztery formy rzeczownikowe: m.in.: „pogląd nie odpowiadający rzeczywistości”, a w czwartej formie: „obraz, rzeźba, grafika itp. skomponowane w myśl zasad abstrakcjonizmu”. To pojęcie, z kolei, definiuje dalej jako: *kierunek we współczesnych sztukach plastycznych charakteryzujący się wyeliminowaniem wszelkich przedstawień mających bezpośrednio odniesienie do form lub przedmiotów obserwowanych w naturze [...]*<sup>2</sup>. Wszystkie inne słowniki, także wyrazów obcych, powielają tę definicję, zmieniając styl i stosując bliskoznaczne słownictwo.

Umieszczenie tego lingwistycznego passusu ma dwa powody. Pierwszy – bardziej „anegdotyczny” – gdyby wszyscy te definicje znali, może łatwiej byłoby im odbierać sztukę abstrakcyjną, której obiekty są „oderwane od rzeczywistości”. I drugi – już na poważnie – ewokujący, poza znaczeniem *expressis verbis*, sąd, którego treść przeciwstawia sztukę abstrakcyjną sztuce realistycznej (naśladowczej, figuratywnej). Wydaje się, iż konstruowanie takiej opozycji jest w pewnej mierze uproszczeniem. Zastrzeżenia należy także mieć do przyjęcia jako oczywistą sugestią istnienia abstrakcji tylko w sztuce współczesnej.

Większość teoretyków stosuje jednak tę definicję, jak również w różnego rodzaju słownikach terminów plastycznych taka definicja występuje, np.: *abstrakcyjna sztuka [...] inaczej nieprzedstawiająca lub niefiguratywna*<sup>3</sup>. Inny przykład, współczesny i mniej konkretny: *Termin abstrakcja jest luźno stosowany w odniesieniu do każdej pracy, która pozornie nie przedstawia rzeczywistości w takiej formie, w jakiej można ją obserwować*<sup>4</sup>. Nieco dygresyjnie – w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych*<sup>5</sup> w ogóle nie ma hasła związanego ze sztuką abstrakcyjną... Może na koniec jeszcze – opinia Seuphora<sup>6</sup>, praktyka i teoretyka: *Sztuką abstrakcyjną nazywam każdą sztukę, która ani nie przypomina, ani nie sugeruje rzeczywistości, bez względu na to, czy ta rzeczywistość była, czy też nie była punktem wyjścia dla artysty*<sup>7</sup>.

Konkludując powyższe uwagi, można jednak sformułować dwa pytania polemiczne:

1. Czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem sztuki realistycznej?
2. Czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna występuje tylko w sztuce współczesnej (XX wiek)?

### **Część I. Rodowód abstrakcji**

Oba pytania wymagają uwzględnienia kilku informacji dotyczących historii. Dość powszechnie stosowana jest metoda analizy dzieła sztuki określana jako: „sztuka w kontekście”<sup>8</sup> czy bardziej hasłowo „dzieło sztuki jest znakiem swego czasu”<sup>9</sup>. Metoda ta faworyzuje znajomość kontekstu historycznego jako swoistego „zestawu kluczy interpretacyjnych i ewaluacyjnych”. Są one wręcz bezcenne w analizach dzieł literackich. Ich prymarność w malarstwie jest również oczywista, pozwala bowiem na właściwą interpretację danych dzieł, zwłaszcza na poziomie ikonograficznym, stosując terminologię Erwina

Panofsky'ego, który odróżnił poziom ikonograficzny („opisu obiektowego” – S.C.) od ikonologicznego, na którym – *Ikonologia jest [...] metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy*<sup>10</sup>.

Inną tego typu konkretyzacją, czy też raczej rozszerzeniem metody „sztuka w kontekście” jest socjologiczna koncepcja Arnolda Hausera, zaprezentowana w jego monumentalnej pracy, w której bardzo interesujące są zwłaszcza analizy przemian w historii literatury, np. przemiany w powieści psychologicznej<sup>11</sup>.

Jeszcze z innej perspektywy – psychologicznej – analogicznie problemy te postrzega Jaques Lacan: *żadna prawidłowa ewolucja sublimacji w sztuce nie jest możliwa, jeżeli przeoczymy fakt, że każda produkcja artystyczna, a zwłaszcza należąca do sztuk pięknych, jest umieszcowana w historii. W czasach Picassa nie maluje się tak jak w czasach Velázquez*<sup>12</sup>.

Do tych swego rodzaju wypisów z cytatów na temat powiązania dzieł sztuki i historii dodajmy jeszcze, nieco kontrowersyjny, rodzaj sloganu-hasła sformułowanego przez Wiktora Szklowskiego, który twierdzi, że *nowa forma zjawia się nie po to, by wyrazić nową treść, lecz po to by zastąpić formę starą, ponieważ stara forma wyczerpała już swoje możliwości*<sup>13</sup>. Dodajmy jeszcze jeden, sformułowany przez Wasyla Kandyńskiego – twórcę malarstwa abstrakcyjnego: *Jeżeli ta przedwczorajsza mądrość została zastąpiona przez wczorajszą, a tę z kolei obaliła dzisiejsza – czyż nie może się zdarzyć, że i dzisiejszą wyruguje jutrzejsza? A najodważniejsi zaś [...] odpowiadają, że to „leży w granicach możliwości”*<sup>14</sup>.

Uwzględniając powyższe opinie i uzasadnienia warto zwrócić uwagę na pewne aspekty przełomu (a taki niewątpliwie miał miejsce), jakim było na przesileniu wieków XIX i XX odejście malarstwa zachodniego od realizmu.

Całokształt tych zagadnień został już wielokrotnie opisany i stanowi powszechnie znany kanon wiedzy na ten temat. W „kilkudzaniowym” jego streszczeniu dominować będzie zwrócenie uwagi na ewolucyjny charakter zmian w sztuce XIX wieku od realizmu do impresjonizmu<sup>15</sup>. Takie streszczenie będzie prezentacją przeobrażania się malarstwa np. we Francji od Corota i Milleta przez Gérôme'a do Maneta i Moneta, a na przykładzie malarstwa angielskiego, gdzie również zjawiska te wyraziście występują, od Gainsborough (faktycznie tworzył jeszcze w XVIII wieku), poprzez Constable'a, po Turner i Whistlera. Równolegle, w tych studiach analizuje się zarówno

całokształt akademizmu, jak i zjawiska marginalne, np.: malarstwo prerafaelitów – zbuntowanych marzycieli o powrocie do źródeł sztuki poza konwencjami, faworyzujących jakby tendencje prymitywistyczne. Takie częściowe marginalizacje są być może słuszne, gdyż ich wpływ na późniejszą sztukę był – jeśli w ogóle – nieporównywalnie mniejszy w stosunku do rozprzestrzeniającego się równolegle impresjonizmu<sup>16</sup>.

Oczywiście, historycy sztuki podnoszą kontekst społeczno-polityczny: rewolucję w naukach – zwłaszcza przyrodniczych – i przemiany w kulturze jako tło dla owej ewolucji w sztuce. Jednak jest w tym skonwencjonalizowanym akademickim obrazie kilka ciekawostek. Taką np. jest przypadek Courbета, uprawiającego malarstwo realistyczne, który pod względem wyznawanych idei był – rzecz można – zdeklarowanym socjalistą i buntował się przeciwko uprawianiu sztuki dla sztuki. Bunt ten wyrażał głównie poprzez dobór tematów swoich obrazów, innych niż wówczas dominujące, Courbet ukazywał proste, wręcz proletariackie życie ludzi. Pomimo że obrazy te były w konwencji realistycznej, to ich recepcja, nawet przez szerokie rzesze społeczne, nie była pozytywna. Zwraca na to uwagę Jan Białostocki: *obrazy Courbета raziły mieszczańską publiczność swym programowym „realizmem”, zarówno w sposobie ujęcia nie upiększonej, surowej i szorstkiej natury, jak też w doborze tematów*<sup>17</sup>. To rzeczywiście interesujące odstępstwo od powszechnej – w szerokim sensie odbioru społecznego – akceptacji realizmu. Akceptacji, która w XIX wieku wydawała się niepodważalna! Białostocki konkluduje: *[...] sztuka od czasów renesansu do schyłku XIX stulecia stanowiła o tyle jedność, iż oparta była na mocnym gruncie przekonania, że powinna odtwarzać naturę [...]*<sup>18</sup>. Faktycznie – sposób kopiowania zróżnicowany był stylistycznie zgodnie z duchem danej epoki; dobór tematyki również się zmieniał, jednakże figuratywność, iluzjonistyczność, realizm, itd. były czymś oczywistym. *Tradycyjna – i tradycjonalistyczna koncepcja dzieła sztuki [...] wiązała dwie dopełniające się idee – bieглиości [warsztatowej – S.C.] i naśladownictwa. Łączyło je kryterium wierności wobec określonego, cieszącego się niekwestionowanym prestiżem pierwowzoru, którego dostarczały: mniej czy więcej jasna i czytelna tradycja kulturowa – w pewnych przypadkach, w szczególności w architekturze, sama natura, uważana za wzorzec najwyższy – w innych*<sup>19</sup>. Powszechnie dominował nurt iluzjonistyczny, do odbioru którego kompetencje kulturowe nie miały kryterialnego znaczenia, gdyż głównie

wystarczały kompetencje wizualne, prostsze w „nabyciu i użyciu” bowiem nawykowo przeniesione z doświadczenia codziennego. Zagadnienie kompetencji – szerzej w części drugiej niniejszego tekstu.

W drugiej połowie XIX wieku obraz zaczął być traktowany nie jako kopia, lecz jako model rzeczywistości – ukonstytuował się impresjonizm. Obraz-model, wyjaśniający czy opisujący – to prawda, że zależy to od zakresu kompetencji kulturowych – ale zawsze przejawiający ową modelowość. Był jednak nadal traktowany jako „poemat dla wzroku” J. Whistlera i „płaska powierzchnia pokryta farbami” M. Denis, jak również – wciąż obowiązujące – „okno” Albertiego i „lustro” Leonarda; obraz stał się modelem rzeczywistości, już nie kopiując jej ikonicznie, lecz ujawniając i eksploatując elementy jej wizualnej struktury.

W drugiej połowie XIX wieku ujawniła się jeszcze jedna jakość – fotografia. Wielowiekowe uprawianie realizmu zostało wystawione na ciężką próbę konfrontacji. Coś, co w przypadku tradycji malarstwa było efektem żmudnych, wieloletnich studiów; coś, do czego niezbędny był warsztat i umiejętności; coś, co powstawało jako proces artystycznie (czytaj: według zgodności z konwencją) kontrolowany i rozciągnięty w czasie, zagrożone zostało (przy dochodzeniu do analogicznego rezultatu – fotograficznego obrazu realistycznego) przez mechanicznego pośrednika tworzącego obraz – w tym kontekście – wręcz momentalnie!<sup>20</sup>

Nastąpiło poczucie osaczenia stabilnego przez wieki malarstwa, które zagrożone zostaje w końcu XIX wieku w swym monopolu na wizualne kopiowanie świata – przez fotografię. Owo osaczenie nie było od razu i nie dla wszystkich czymś oczywistym. *Na pierwszy rzut oka, koniec XIX w. wydaje się okresem powszechnej pomyślności i samozadowolenia. Jednak rosnące poczucie wyobcowania sprawiło, że artyści i pisarze z coraz większym niezadowoleniem odnosili się do celów i metod sztuki, która podobała się publiczności*<sup>21</sup>. Równolegle do kontynentalnych „-izmów”, w Anglii powstał nastawiony pioniersko na użytkowość sztuki nurt Art Nouveau.

Wspomniana wyżej fotografia ujawni swą siłę odtwarzania świata nieco później, w drugiej połowie XIX i zwłaszcza na początku XX wieku. Aczkolwiek już od niemal początku była wszechobecną na płaszczyźnie kultury wizualnej, na płaszczyźnie sztuki pozostawiała jeszcze długo wiele wątpliwości. Paradoksalnie rzecz ujmując, to fotografia, zwłaszcza po 1871 roku (R. Maddox<sup>22</sup> – sucha płyta szklana)

tworzyła jakościowo wystarczające obrazy realistyczne bezpośrednio „z natury”. Realizm malarski był przetworzony przez osobowość i umiejętności malarza, czyli jakby „z drugiej ręki”. Nikt jednak nie stawiał pytania: co jest bardziej wartościowe: zgodność z naturą czy indywidualizm autora wersji tej zgodności? Na odpowiedź działającą na korzyść fotografii było jeszcze za wcześnie. Po pierwszych oburzeniach malarze zaczęli „oswajać” nową „technikę szkicowania”. D.O. Hill, D. Ingres, E. Delacroix, E. Degas, J. Matejko, by pozostać przy nazwiskach wielkich, wykorzystywali do swych prac fotografię, stosując przynależną jej mechanicznie zrealizowaną zgodność odwzorowania<sup>23</sup>. Wymiar symboliczny ówczesnej koegzystencji fotografii i malarstwa nadaje fakt zorganizowania w 1874 roku w atelier fotograficznym Nadara<sup>24</sup> wystawy obrazów odrzuconych – od tego wydarzenia historycy sztuki datują impresjonizm<sup>25</sup>.

Nie sposób jednak zmarginalizować roli fotografii w tym czasie. Przyczyniła się ona do przełomu w malarstwie, niejako odbierając mu monopol na ikoniczność, otworzyła drogę do jego uwolnienia<sup>26</sup>, jakie ostatecznie dokonało się za sprawą filmu już na początku XX wieku. Pojawienie się filmu – konkluduje Mieczysław Porębski – *Niewątpliwie uwolniło malarstwo od pewnych serwitutów. Można powiedzieć, że film przyszedł jako oczekiwany etap długiego ciągu doświadczeń, wywodzących się od Renesansu [...] i dalej: Od razu przejmuje on wszelkie funkcje malarstwa historycznego, malarstwa anegdotycznego, malarstwa narracyjnego, pokazywania świata. [...] Malarstwo zaś wycofało się na pozycje bardziej specjalne [...]*<sup>27</sup>.

Czy tymi „pozycjami specjalnymi” dla malarstwa stały się różne formy jeszcze figuratywnych stylów – dla których, jak to określił Seuphor, *rzeczywistość była punktem wyjścia dla artysty*<sup>28</sup> – czy też już różnorodnych form abstrakcji? Czy rzeczywiście film dopełnił zadania stawiane dotychczas przed malarstwem realistycznym? Fotografia – z pewnością; opinie taką spotkać można także obecnie, reprezentuje ją m.in. Arthur Danto<sup>29</sup>: [...] *photography “solved” the problem that has faced artists since the Renaissance, namely how to create a convincing representation of the visible world through painting and sculpture*<sup>30</sup>. O ile przyjąć takie twierdzenie, a jest ono dość oczywiste, to można postawić hipotezę, że film, dodając czas (ruch) do fotograficznych obrazów, realizm fotografii „przekroczył” – wytwarzając kopię rzeczywistości, nawet jeśli ta rzeczywistość w ramach danej konstrukcji świata przedstawionego jest konwencjonalna.

Sytuacja na początku XX wieku ma dwie ważne składowe:

1. Obraz jest traktowany nie jako kopia, lecz jako model rzeczywistości – tu wyjątkowa obfitość „-izmów”, o różnym znaczeniu – jak to ukazała późniejsza historia<sup>51</sup> – i co ważniejsze, o różnych założeniach ideowych, bowiem nieomal wszystkie one powstawały według doraźnych zasad poetyk sformułowanych, deklarowanych w publikowanych manifestach.

2. Zaanektowane zostały przez fotografię i film obszary realizmu – taką konkluzję można sformułować, mając na uwadze tylko tzw. tendencje awangardowe w malarstwie, zrywające z kopiowaniem rzeczywistości, bowiem równolegle malarstwo figuratywne trwało nieomal przez cały wiek XX, aż do... hiperrealizmu<sup>52</sup>, czyli gatunku, w którym malarstwo „postulowało” odebrać realizm fotografii, traktując ją jako obiekt, którego przedstawienie jest przedmiotem malarskiego procesu.

Powyższe zagadnienia są zbyt złożone, by można było lakonicznie je scharakteryzować.

Kategoria realizmu, zwłaszcza XIX-wiecznego, wymaga zwrócenia uwagi jeszcze choć na jedno tylko zagadnienie. Realizm ten należy widzieć jako równoważnik racjonalizmu w duchu pozytywistycznej wiary we wszechmądrość nauki, w potęgę umysłu ludzkiego, manifestującą się badaniem, opisywaniem i wyjaśnianiem praw rządzących tzw. rzeczywistością. Stan ten, będący w ewolucyjnym rozwoju, niestety zbyt powolnym, nie zdołał dorównać rewolucyjnym wręcz przemianom w dynamicznie rozwijającej się nauce na początku XX wieku. Porębski konkluduje: *Z tradycji dziewiętnastowiecznego myślenia, z jego naiwnego determinizmu, wiary w absolutne wartości czasu i przestrzeni, w niezniszczalność materii i stabilność kosmosu nie zostawało nic, a to, co miało zająć ich miejsce, okazywało się, na razie przynajmniej, całkowicie niewyobrażalne*<sup>53</sup>. Niewyobrażalne...? Czyż nie można by podmienić tego określenia, chyba bez zbędnego ryzyka, na... „abstrakcyjne”?

Wracając do opinii Porębskiego: *Żaden też nowy system epistemologiczny nie proponował wyjścia z tej sytuacji stanowiącej impas, zarówno dla myśli ludzkiej, jak dla wyobraźni*<sup>54</sup>. W wieku XIX występowała dominacja traktowania malarstwa jako medium dostarczające faktów znaczących (przedstawiających), w stosunku do których generowana była głównie postawa poznawcza, nie przeżywająca (racjonalna, nie emocjonalna). Rzeczywistość początku XX wieku nie



dawała szans na pełne, w świetle wręcz niezrozumiałych nowych osiągnięć nauki, kontynuowanie takiej tradycji.

W szerszej perspektywie kulturoznawczej sytuacja na progu XX wieku w jej jakościowych przemianach w stosunku do prądów myślowych wieku XIX nie była czymś zaskakującym. Historia kultury Zachodu w ostatnim tysiącleciu charakteryzuje się naprzemiennością dominant, jeśli można przyjąć takie określenia, logiczno-racjonalnych i intuicyjno-emocjonalnych, charakteryzujących stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Tak więc, niejako „naturalnie”, po racjonalnym pozytywizmie, modernizm u progu XX wieku nacechowany był aprobatą postaw intuicyjno-emocjonalnych, które w obszarze sztuki posiadały jeszcze jedną cechę – indywidualizm. Skrócowa konkluzja powyższych rozważań mogłaby mieć taką formę:

— realistyczne = rozpoznawalne = racjonalizm, doświadczenie, intelekt... → nauka;

— abstrakcyjne = nierozpoznawalne = intuicja, magia, duchowość... → religia.

Powyższą konkluzję łatwo odnaleźć na obszarach sztuki przełomu XIX i XX wieku. Pierwsza jej część odnosi się do odchodzącego, czy też wypieranego realizmu, drugą można scharakteryzować wręcz modelowo odnosząc się do twórczości, a właściwie do manifestów dwóch twórców abstrakcjonizmu: Wasyla Kandyńskiego i Kazimierza Malewicza.

Kandyński:

*Życie duchowe, którego przejawem i siłą napędową – jedną z najpotężniejszych – jest również sztuka, to skomplikowany, a pomimo to dający się prosto ująć ruch – do przodu i w górę. Ten ruch to dynamika poznania. Może ona przybierać najrozmaitsze formy, w zasadzie jednak zachowuje swój stale ten sam wewnętrzny sens i cel<sup>35</sup>. Kandyński, będąc racjonalnie świadomym ewolucyjnych praw rządzących rozwojem kultury,<sup>36</sup> jawnie deklarował duchowy, czyli irracjonalny charakter sztuki. Piękno wewnętrzne rodzi się jako nieodparta duchowa konieczność i jest rezygnacją z piękności, do której już przywykliśmy. Tym, którzy jeszcze tkwią przy starym, owo wewnętrzne piękno wydaje się naturalnie szpetne, ponieważ człowiek na ogół skłania się ku temu, co zewnętrzne i niełatwo godzi się z koniecznością wewnętrzną (a szczególnie dzisiaj!)<sup>37</sup>.*

Malewicz:

Przez suprematyzm rozumiem supremację czystego wrażenia (uczucia, doznania, przeżycia) w sztukach pięknych. Z suprematycznego punktu widzenia zjawiska świata przedstawionego są same w sobie bez znaczenia; istotne są doznania jako takie – całkiem niezależne od tego, co je wywołało. Ich tak zwana konkretyzacja w świadomości oznacza w gruncie rzeczy sprecyzowanie refleksji dotyczącej przeżycia za pomocą realnego przedstawienia. Samo zaś przedstawianie (przedmiotów) jest w sztuce suprematyzmu – bezwartościowe...<sup>38</sup>. Tak zdecydowanie deklaratywne opowiedzenie się za prymatem wrażeń i emocji może dziwić, zwłaszcza, że nastąpiło w epoce nasyconej postawami racjonalnymi, które kształtowała scjentyistyczna empiria. Malewicz posunął się jeszcze dalej... *Widzę, w temto, co niegdyś widzieli ludzie w obliczu Boga i cała przyroda wydała obraz jego w obliczu podobieństwa człowieka i jeśli by kto z swej mądrości przeniknął w tę tajemniczą twarz czarnego kwadrata, może by obaczył to co i ja widzę*<sup>39</sup>.

Pierwsza akwarela abstrakcyjna – praca Kandyńskiego datowana przez artystę na 1910 rok, choć wśród historyków sztuki panuje opinia, że nie mogła powstać przed 1912<sup>40</sup> – wyznacza w późniejszych formach abstrakcji „poetyki ekspresyjne”. Czarny kwadrat – praca Malewicza wystawiona w 1915 roku, choć jej pierwowzór umieszczony przez artystę na kurtynie do opery *Zwycięstwo nad słońcem* powstał w 1913<sup>41</sup> – wyznacza w późniejszych formach abstrakcji „poetyki geometryczne”.

Te dwie „poetyki abstrakcji” są ciągle dostrzegane i takie rozróżnienie ogólne jest ciągle stosowane. *The formal roots of contemporary abstraction can be found in its early split onto two different paths, one based on geometric forms and the other on organic ones*<sup>42</sup>. Nadmienić należy, że od swego początku do końca XIX wieku sztuka Zachodu (malarstwo) nie znajdowała się w sytuacji równoległego istnienia dwu krańcowo odmiennych poetyk. Występowała w dziejach, wspomniana wyżej, naprzemiennosc przeciwstawnych dominant w następujących po sobie epokach. Fakt odstępstwa od tej reguły dostrzeżony został nieomal od początku panowania abstrakcji. W latach trzydziestych Alfred H. Barr, Jr.<sup>43</sup> opisał dwa jej nurty. Znaczenie tej koncepcji podkreśla Grzegorz Sztabiński, argumentując, że w kolejnych wydaniach (ostatnie w latach 60.) *Cubism and Abstract Art*, Barr nie zmienił swego poglądu. Rola sztuki abstrakcyjnej była już wówczas [...] niemożliwa do zakwestionowania. Rozwój jej

przebiegał w dwu głównych nurtach: geometrycznym i niegeometrycznym. Pierwszy wywodził się od Cézanna i Seurata, przechodząc przez kubizm, konstruktywizm, neoplastycyzm, działalność Bauhausu. Cechował go intelektualizm, strukturalność, architektonika, geometryczność, prostolinijność i klasycyzm, ze skłonnościami do surowości oraz zależnością od logiki i kalkulacji. Drugi nurt miał swe źródła w obrazach Gauguina i jego kręgu ewoluując przez fowizm ku dziełom Kandinsky'ego i abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi. Był on „intuicyjny i emocjonalny raczej niż intelektualny; w zakresie formy organiczny lub biomorficzny raczej niż geometryczny; krzywoliniowy raczej niż prostoliniowy, dekoracyjny raczej niż strukturalny i romantyczny raczej niż klasyczny w właściwym mu wnoszeniu mistyki, spontaniczności i irracjonalności”<sup>44</sup>. Ten nieco długi cytat wyczerpująco i jednocześnie sumarycznie charakteryzuje oba nurty abstrakcji; co ważniejsze, opinie te aktualne były w momencie ich powstania, jak również nie zdezaktualizowały się w dalszych dziejach sztuki. Łatwo dostrzec tę aktualność pomimo późniejszej różnorodności nazw szczegółowych o doraźnym często charakterze i znaczeniu, zarówno tych, gdzie do rzeczownika „abstrakcja” dołączane są różne przymiotniki, np.: „geometryczna”, „ekspresyjna”, „liryczna”, „strukturalna”, jak również tych, które są znaczeniowo autonomiczne, lecz bez wątpienia też przynależą do „sztuki bezprzedmiotowej”, np.: „łuczyzm”, „orfizm”, „suprematyzm”, „neoplastycyzm”, „wortycyzm” i dużo późniejsze – „action painting”, „informel”, „taszyzm” i „op-art”<sup>45</sup>.

Twórcy abstrakcjonizmu zdaniem Piotra Piotrowskiego zajęli wręcz rewolucyjne stanowisko. Odrzucali wszelkie zewnętrzne związki sztuki. Autonomia obrazu w świetle ich teorii i praktyki przestała być relatywna – stała się absolutna. Obraz nie był już „wyrazem idei”, lecz po prostu materialnym przedmiotem<sup>46</sup>. Rewolucyjność ta jest podnoszona w wielu tekstach dotyczących problematyki „startu abstrakcji”. Rudolf Arnheim konkluduje: *Mimo znacznej swobody z jaką artyści sprzed pokolenia Édouarda Maneta obchodzili się z malowanymi przez siebie przedmiotami, obowiązywała ich konwencja, zgodnie z którą obraz miał stanowić wierną podobiznę tego, co przedstawia. Dopiero od czasów impresjonistów teoria estetyczna zaczęła przyjmować do wiadomości pogląd, że treść obrazu jest raczej wytworem umysłu niż miejscem, w którym przechowuje się kopie obiektów fizycznych. Uświadomienie sobie, że obraz zasadniczo różni się od obiektu fizycznego, legło u podstaw doktryny sztuki współczesnej*<sup>47</sup>.

Choć twórczość Kandyńskiego i Malewicza historycy traktują jako aktywność początkującą abstrakcję w sztuce, to pamiętać należy, że nie byli oni osamotnieni... Tworzyli w nie do końca jeszcze zdefiniowanej abstrakcji – dopiero oni „definicję” tę zrealizowali w praktyce i sformułowali w tekstach teoretycznych. Do czasu ich wystąpień *Artyści instynktownie wiedzieli, że sztuka polega na odtworzeniu jakiegoś aspektu świata, tak jak widzi go artysta. Malarzom i rzeźbiarzom niełatwo było wykonać decydujący krok w kierunku abstrakcji – sztuki nieprzedstawiającej*<sup>48</sup>. Malarstwo bezprzedmiotowe, a właściwie pojedyncze obrazy o tym charakterze, tworzyli wówczas m.in.: Georges Braque, *Portugalczyk* (1911); Pablo Picasso, *Kobieta z gitarą* (1911); Umberto Boccioni, *Stany umysłu: Pożegnania* (1911); Franz Marc, *Los zwierząt* (1913); Giacomo Balla, *Lot jaskółki + dynamiczne sekwencje* (1913); Piet Mondrian, *Tableau 1 / Composition No 1 / Compositie 7* (1914); Michał Łarionow, *Kompozycja rajonistyczna* (1916) i inne obrazy innych artystów.

Całość tego kontekstu miała podstawowe znaczenie dla ukonstytuowania się abstrakcji. Wskazuje ona jeszcze jeden ważny problem – indywidualizm twórców; dla znających malarstwo tego okresu, jest on oczywisty w podanych przykładach, ustanawia jednocześnie gwarancję odrębności stylistycznej każdego artysty. Jest to nowa jakość sztuki XX wieku, kiedy poszczególni twórcy indywidualnie wyznaczeni i przekraczali granice obszarów sztuki.

Wysunięcie koncepcji „czystego obrazu” przez Malewicza jako właściwego środka wyrażania „istoty wszechświata” wynikało nie tyle z niedostrzegania rzeczywistości przedmiotowej, ile z degradacji jej znaczenia. *Rzeczywistość ta to jedynie powierzchnia, prowizoryczny obraz istoty świata. Rzeczywistość postrzegana zmysłowo jest „ograniczona” i „skończona”, istotę świata określają pojęcia przeciwstawne „nieograniczoność” i „nieskończoność” czy też „wielostronność” i „bezgraniczność”*.<sup>49</sup> Te przywołane przez Piotrowskiego kategorie mogą w pełni zaistnieć tylko w abstrakcjonizmie. Stanley Cavell<sup>50</sup> stwierdza, że *malarstwo abstrakcyjne nie jest „stylem” ani „gatunkiem” jak barok czy romantyzm, lecz kryzysem tożsamości medium jako takiego*<sup>51</sup>.

Konkluzja ta wydaje się być właściwym podsumowaniem rekonansu po akademickich obszarach wiedzy o abstrakcji z przełomu XIX i XX wieku.

## Część II. Istota abstrakcji

Krótki rekonesans po dziejach malarstwa XIX i przełomu z XX wiekiem, przeprowadzony w części pierwszej, nie daje podstaw do wynioskowania jednoznacznej i pełnej odpowiedzi na postawione na początku niniejszego tekstu pytania polemiczne:

1. Czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem sztuki realistycznej?

2. Czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna występuje tylko w sztuce współczesnej (XX wiek)?

Jednoznaczna odpowiedź jest wciąż trudna do sformułowania m.in. z powodu – co paradoksalne – braku precyzyjnej i zadowalającej merytorycznie definicji abstrakcji. Wracając do łacińskich korzeni pojęcia, trudno określić, co takiego i od czego jest „oddzielone”, czy też, jeśli odwołać się do definicji współczesnej, co „nie jest brane pod uwagę”?<sup>52</sup>

Próbować można określić owo oddzielenie jako oddzielenie od ikonicznej reprezentacji rzeczywistości – przedstawiania jej struktury, to jest: punktowości, linearności, płaszczyznowości, bryłowatości w ich wizualnych reprezentacjach waloru i koloru, a także otwarcie aspektu autotematycznego, w którym obraz jest zapisem zarówno procesu jego powstawania, jak i możliwości samego medium. Można określić „brak wzięcia pod uwagę” jako programową rezygnację z ikonicznej reprezentacji rzeczywistości, to jest świadomą redukcję osiągnięć malarstwa *trompe l'œil*. Powyższe określenia nie są niestety całkowicie wolne od logicznego błędu „ignotum per ignotum”. W definicjach zacytowanych na początku niniejszego tekstu i po uwzględnieniu jego treści w części pierwszej, wciąż trudno pozbyć się zastrzeżeń do braku precyzji w adekwatności ich sformułowań do opisu zjawiska abstrakcji:

*Termin „abstrakcja” jest luźno stosowany w odniesieniu do każdej pracy, która pozornie nie przedstawia rzeczywistości w takiej formie, w jakiej można ją obserwować*<sup>53</sup>. Zastrzeżenia do powyższej definicji są nad wyraz oczywiste. Jak należy rozumieć: „pozornie nie przedstawia rzeczywistości”? Co zatem przedstawia? Czy można przedstawiać coś, co nie istnieje?! Czy chodzi o to, że przedstawia ją w jakiś sposób „inny”, czy też – zaryzykujemy sformułowanie – „zakodowany w sposób inny niż ikoniczny”...? Większy kłopot sprawia wyrażenie: „w takiej formie, w jakiej można ją obserwować”. Czy „forma” to całokształt symultanicznie oddziałujących elementów obrazu, sumarycznie

przedstawiających ową rzeczywistość, czy też równocześnie poszczególne elementy obrazu niejako zatomizowanego powinny „zgadzać się” z danymi obserwacyjnymi? Kategorię pierwszą wyznacza zbiór obrazów malarstwa *trompe l'œil*, np.: *Wóz na siano* Constable'a (1821 – pełen realizm sytuacyjny); przykłady kategorii drugiej łatwo wskazać w malarstwie surrealistów, np. *Częściowa halucynacja. Sześć wizerunków Lenina na fortepianie* Dalego, (1931 – ikoniczne: portrety i klawiatura, wytworzony kontekst – nierealny).

Wątpliwości te powstają w prostym ciągu skojarzeń w refleksji nad sztuką przełomu wieków. Czy obrazy impresjonistów, puentylistów, fowistów, kubistów, surrealistów i przedstawicieli wielu innych, zwłaszcza późniejszych, stylów, pomimo że przedstawiają elementy rzeczywistości jednoznacznie rozpoznawalne dzięki zastosowaniu kodu ikonicznego (często bardzo zredukowanego, ale wciąż ikonicznego), które „nie przedstawiają rzeczywistości w takiej formie, w jakiej można ją obserwować” są obrazami abstrakcyjnymi!? Nikt ich tak nie określa! Sięgając głębiej do historii malarstwa po przykłady, łatwo jest w tym kontekście przywołać obrazy z twórczości np. Uccella – *Sceny z życia Świętego Pustelnika*, Boscha – *Ogród rozkoszy ziemskich*, El Greca – *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, Tiepola – *Apollo wiozący Beatrycze Burgundzką do Fryderyka Barbarossy*, Friedricha – *Krzyż w górach* (1808), Blake'a – *Stworzenie świata*, Turnera – *Deszcz, para, szybkość – Linia kolejowa Great Western*. W obrazach tych można, dzięki zastosowanemu w nich kodowi ikonicznemu, rozpoznać elementy rzeczywistości. Całość rzeczywistości świata przedstawionego na obrazie jednak nie przypomina sytuacji realnych, jakie występują, czy też możliwe są do zaistnienia w rzeczywistości zewnętrznej, to jest autopsyjnej dla odbiorcy. Owa niezgodność z rzeczywistością nie jest jednak podstawą do zakwalifikowania tych dzieł jako abstrakcyjnych. Dlatego historycy sztuki starają się rzadko używać dość nieprecyzyjnych określeń – „malarstwo figuratywne”, „przedstawiające”; stosują i słusznie pozostają przy bardziej obiektywnych nazwach, bo opartych na kryteriach „chronologicznie” uzasadnionych – „malarstwo baroku”, „klasycyzmu”, itp.

Problem powyższy nie dotyczy tylko historii sztuki – jest ciągle obecny także we współczesnej refleksji nad kulturą. Nikt o filmach *science fiction*, *fantasy*, horrorach, a nawet musicalach nie powie, że są abstrakcyjne... a ukazana w nich rzeczywistość świata przedstawionego jest przecież kompletnie odmienna od rzeczywistości zewnętrznej

względem dzieła, czyli rzeczywistości autopsyjnej odbiorcy. Natomiast o fotograficznych obrazach preparatów mikroskopowych i obrazach krystalograficznych, również o zdjęciach astronomicznych oraz o całym obszarze filmu naukowego, mającego swą największą spektakularność w filmach medycznych (zdjęcia światłowodowe z wnętrza człowieka), nie wiedząc co przedstawiają – łatwo powiemy, że są abstrakcyjne, a one przecież mają swoje desygnaty w rzeczywistości! Nawet jeśli wiemy, co przedstawiają, to i tak pozostaniemy przy naszej ich kwalifikacji. Dzieje się tak, ponieważ przedstawiana na nich ikonicznie rzeczywistość nie jest zestereotypizowaną rzeczywistością autopsji wizualnej odbiorców...

W tym miejscu przypomnijmy opinię Seuphora: *Sztuką abstrakcyjną nazywam każdą sztukę, która ani nie przypomina, ani nie sugeruje rzeczywistości, bez względu na to, czy ta rzeczywistość była, czy też nie była punktem wyjścia dla artysty*<sup>54</sup>. Opinia ta wydawać by się mogła bardziej właściwą, gdyby rozwinąć jeden tkwiący w niej aspekt – „nie przypomina, ani nie sugeruje”. Aspekt ten w zestawieniu z konkluzją z poprzedniego akapitu jest jednym z właściwych kluczy do zrozumienia istoty abstrakcji.

Przypominać można coś, co jest „zmagazynowane w pamięci”, a owo przypominanie odbywa się automatycznie, bez udziału świadomości. Sugerować można coś, co odnosi się do tego, co jest „zmagazynowane w pamięci”, lecz w tym przypadku niejako wymuszony zostaje konieczny proces aktywności intelektualnej. Zjawiska takie są czymś normalnym, dotyczą naszego postrzegania świata i niejako automatycznie przenoszone są – jako mechanizmy procesów percepcji – na dzieła sztuki. Są czymś normalnym i zachodzą pod warunkiem, że to, co tworzy zawartość „magazynu pamięci”, stanowi rezultat gromadzenia danych autopsyjnych. W przypadku obrazów będą to wizualne dane autopsyjne. Tu dygresja, która wydaje się być uzasadnioną. Otóż wizualne dane autopsyjne pochodzą z dwu źródeł: doświadczeń własnych i z percepcji obrazów rzeczywistości, które, w dobie współczesnego poziomu rozwoju ikonosfery, rzeczywistość tę zastępują (głównie fotografia i TV, obecnie Internet).

Powyższe konstatacje prowadzą do stosunkowo prostego wniosku, że owa „zgodność z rzeczywistością” jest zgodnością z – często bardzo zindywidualizowanym – doświadczeniem, rodzajem sumy procesów poznania (w sensie filozoficznym), nie zaś z rzeczywistością obiektywną. Filozoficzna granica poznania, jaką jest rzecz sama

w sobie, przenosi się na analogiczną granicę zapamiętanej wierności odwzorowania. Zakwestionowana zostaje sama „istota wierności”, bowiem „wierność” pojmować należy jako zgodność z doświadczeniem wizualnym, a nie po arystotelesowsku jako zgodność z rzeczywistością.

Doświadczenie wizualne jest czymś naturalnym, wręcz oczywistym dla jednostki. Nabywane w trakcie rozwoju biologicznego i dojrzewania, jak również, co wydaje się bardziej istotne, w trakcie procesów socjalizacji kulturowej. To są dwa źródła nabywania doświadczenia wizualnego – percepcyjny (nauka postrzegania) i kulturowy (nauka rozpoznawania i nazywania). Ich wydzielenie jest procesem operacyjnym, ułatwiającym opis zjawiska; w rzeczywistości nie istnieje między nimi linia podziału. Inaczej nieco określając ten problem: istnieje konieczność nauczenia się widzenia, aby postrzeganiu intelekt nadał sens.

Kwestie te znajdują się zawsze jako podstawa rozważań nad zagadnieniami percepcji otaczającej nas rzeczywistości, są one przecież podstawowymi dla filozoficznej refleksji nad poznaniem. Eugeniusz Wilk,<sup>55</sup> analizując problematykę uwarunkowań kompetencji percepcyjnych, jako punkt wyjścia przywołuje skrótowo kontekst filozoficzny z tym związany. *Wydaje się, iż szczególnie znacząca jest tutaj Platońska nauka o poznaniu, w której po raz pierwszy pojawia się teza, iż poza wiedzą opartą na postrzeganiu istnieje inna wiedza, dana od urodzenia. Podjęcie tego stanowiska odnajdujemy – co miało ważne konsekwencje dla europejskiej myśli nowożytnej – u Kartezjusza, według którego idee wrodzone (ideae innatae) obok nabytych (adventitiae) i skonstruowane przez nas samych (a me ipso factae) charakteryzują umysł ludzki w sposób niezwywalny, nie będąc przy tym wynikiem działania okoliczności zewnętrznych<sup>56</sup>. Natywizm Kartezjusza zostanie później zastąpiony aprioryzmem Kanta. Według Kanta, istnieją następujące fazy poznania: [...] wszelkie poznanie ludzkie zaczyna się od danych naocznych, przechodzi od nich do pojęć, a kończy na ideach<sup>57</sup>.*

Relacja pomiędzy danymi naocznymi a pojęciami nie jest czymkolwiek motywowana, jest arbitralna, ma charakter składnika kultury osadzonego w konwencji języka danej społeczności. Tym bardziej ważna jest ranga idei, które nadbudowane nad racjonalnym (umysłowym) procesem nazywania elementów rzeczywistości stanowią bazę kultury wyższej. Elementy otaczającej nas rzeczywistości są wizualnie dostępne dla wszystkich niejako w ten sam sposób, lecz



ich ekwiwalenty pojęciowe (odzwierciedlone w języku) – już nie; tu prymarne znaczenie ma poziom opanowania języka. Dostępność wizualna jest możliwa w biernym procesie percepcji, dostępność „pojęciowa” wymaga nauczenia się nazw i wymusza kojarzenie obrazu z nazwą. Relacja pomiędzy rzeczą a jej nazwą jest arbitralna, ustanowiona w ewolucyjnie rozwijającym się języku. Ten swego rodzaju dualizm w warunkach poznania opisał Kant: *Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe*<sup>58</sup>. Oznacza to, że rzeczy „nie istnieją”, jeśli nie mają nazwy, nawet gdy są postrzegane. Oznacza to także, że do zrozumienia rzeczywistości niezbędne są dwa składniki – zmagazynowane w pamięci wizualne dane o rzeczach i przyporządkowane im pojęcia. Jest to podstawą komunikacyjnej funkcji języka, a spełnienie powyższych dwu warunków staje się gwarancją porozumienia między ludźmi – uczestnikami tej samej kultury.

Potwierdzenie powyższego teorematu odnaleźć można nie tylko w tekstach naukowych. W głośnej przed przeszło 40 laty publikacji Ericha von Dänikena<sup>59</sup>, w której autor dowodzi tezy o pozaziemskim pochodzeniu życia i cywilizacji na naszej planecie, znajduje się opis i analiza fragmentu prorocstwa Ezechiela: *Pośrodku było coś, co było podobne do czterech istot żyjących. Oto ich wygląd: miały one postać człowieka. Każda z nich miała po cztery twarze i po cztery skrzydła. Nogi ich były proste, stopy ich zaś były podobne do stóp cielca; lśniły jak brąz czysto wygładzony*<sup>60</sup>. Däniken tłumaczy niejasność sformułowań językowych proroka brakiem odpowiednich pojęć w jego zasobie leksykalnym; pojęć które oznaczałyby rzeczy będące przedmiotem widzenia, jakiego doznał. Analogiczna sytuacja, choć dotyczy przypadków bardzo odległych i w czasie i w przestrzeni, występuje w publikacji Raymonda Moody’ego<sup>61</sup> relacjonującego wywiady z osobami, które przeżyły śmierć kliniczną. *Osoby te, wszystkie bez wyjątku, określają swe przeżycia jako nie do opowiedzenia, jako „niewyrażalne”*<sup>62</sup>. Pomijając publicystyczną funkcję tych tekstów, nie sposób nie zauważyć, że zawarty jest w nich dowód twierdzenia, iż rzeczy i zjawiska istnieją dla człowieka tylko wówczas, gdy przyporządkowane są nim nazwy. Jeśli doznajemy wrażeń dostarczanych nam przez zmysły, a nie możemy wrażeń tych nazwać, to nawet gdy powtarzają się wielokrotnie i je rozpoznajemy, to i tak nie potrafimy wygenerować komunikatu na ich temat. A czy potrafimy o nich myśleć? Myślenie jest w pewnym sensie procesem konkretnym, angażuje intelekt. Czy jeżeli są doznania, a nie mają one nazw, to czy poprzestajemy tylko na odczuciach i emocjach?

Przypadki Moody'ego i Dänikena są tylko praktycznymi przykładami dość powszechnie znanej teorii, którą akceptują autorzy tekstów zajmujący się psychologią czy psychofizjologią postrzegania. Jan Młodkowski<sup>63</sup> stwierdza: *wśród językoznawców i filozofów popularny jest pogląd, zwany determinizmem językowym, według którego zmysłowy obraz świata jest dla człowieka o tyle zrozumiały i użyteczny, o ile potrafi on ponazywać elementy tego obrazu. To co nie nazwane, nie ma praktycznego znaczenia w organizacji przyszłego działania*<sup>64</sup>. Podkreślić należy rangę tak pojmowanego „nazwania”, nadrzędną względem wizualnego doświadczenia, które jest doświadczeniem zindywidualizowanym. Nadrzędność „nazwy” wynika z jej przynależności do zasobów leksykalnych języka – jest obiektywna, „nazwa” przynależy w jednakowym stopniu do każdego uczestnika danej kultury. Wymaga więc znajomości tego języka i tej kultury.

Powyższe uwagi stanowią podstawę wspomnianej w części pierwszej kategorii kompetencji; w tym miejscu jeszcze kilka uwag rozszerzających znaczenie tej problematyki.

Pojęciem tym od przeszło dwu dekad operuje powszechnie humanistyka; jest „wygodnym” pojęciem operacyjnym, funkcjonalnym zwłaszcza w koncepcjach analizujących komunikacyjne aspekty kultury. Zaaplikowane zostało szeroko w obszar kultury artystycznej – na co w połowie lat 80. XX wieku zwróciła uwagę Teresa Kostyrko<sup>65</sup>, podając powód takiej sytuacji: [...] *najdobitniej ujawnił się w połowie XX wieku dystans między upowszechnionym społecznie stanem wiedzy o kulturze artystycznej a zakresem intencjonalnie zwartych w jej przekazach wartości. Ponadto dystans ów jest nieustannie komentowany przez artystów, krytyków i teoretyków sztuki rozważających źródła zerwania się więzi komunikacyjnej między twórcą a odbiorcą współczesnym oraz sposoby zmiany owego stanu rzeczy. Dodatkowym jakby „wewnętrznym” powodem owego zainteresowania dla problematyki kompetencji kulturowych, tkwiącym w infrastrukturze kultury artystycznej, było pojawienie się w estetyce nurtu, który, z jednej strony zasilany prądami mającymi swe źródło jeszcze w Diltheyowskiej filozofii kultury, z drugiej – koncepcjami awangardystów XX wieku, wyeksponował szczególną rolę odbiorcy w procesie konstituowania się dzieła sztuki*<sup>66</sup>.

Pojęcie kompetencji w badaniach nad kulturą artystyczną występuje uszczegóławiane repertuarem różnych przymiotników: poznawcze, percepcyjne, lingwistyczne, literackie, kulturowe, itp. Mogłoby się wydawać, iż nie do końca tworzone są w ten sposób pojęcia jednoznaczne,

np. „kompetencje malarskie” (choć używane jest raczej „kompetencje plastyczne”): nie wiadomo, czy są to umiejętności potrzebne do rozumienia malarstwa, czyli umiejętności tego, kto ogląda, czy też umiejętności tworzenia obrazów, czyli umiejętności tego, kto maluje? Mankament ten bywa jednak prawie zawsze usuwany poprzez kontekst zawartości merytorycznej tekstu, w którym dane pojęcie jest używane.

Eugeniusz Wilk na początku swojej pracy dokonuje rekonesansu zastosowania tej kategorii. *Na przykład Janusz Sławiński przez kompetencję literacką rozumie pewnego rodzaju uogólnioną znajomość literatury, umożliwiającą rozumienie i ocenę nowych doświadczeń lekturowych*<sup>67</sup>. Jerzy Ziomek natomiast obok kompetencji lingwistycznej (którą nazywa naturalną i gramatyczną) wyróżnia kompetencję odzwierciedlającą się w systemach poetycko-retorycznych literatury<sup>68</sup>. W rekonesansie tym dominuje obecność przykładów z literaturoznawstwa i z językoznawstwa. Dziedziny te zostały bowiem szeroko zbadane w aspekcie komunikacyjnym, co jest konsekwencją traktowania języka jako głównego (naturalnego, jak to często jest określane) środka komunikacji i najwcześniej rozpoczętej refleksji nad tą problematyką.

Określenia Sławińskiego i Ziomek mają potencję uniwersalizmu, gdyż łatwo dokonać ich konwersji na obszar sztuk wizualnych (zwłaszcza malarstwa). Jednocześnie jednak powielone zostaną zawarte w nich *implicite* założenia. Za Sławińskim: jeśli przez kompetencje malarskie będziemy rozumieć uogólnioną znajomość malarstwa umożliwiającą rozumienie i ocenę nowych doświadczeń recepcji obrazów, to zakładamy (jak Sławiński na obszarze literatury) jako pewnik dwa fakty: jeden – oczywisty, że „ogólna znajomość” dotyczy stosunkowo dużej ilości faktów dokonanych (tj. obrazów namalowanych w przeszłości) i drugi – życzeniowy – że wystarczy to do zrozumienia i oceny nowych doświadczeń (tj. do obrazów, które zostały „dopiero co” namalowane). Za Ziomekiem: jeśli obok kompetencji wizualnej (tj. naturalnej – opartej o respektowanie i akceptację kodów ikonicznych i stylistycznej – opartej na znajomości i akceptacji reguł danego kierunku) wyróżnimy kompetencje odzwierciedlające się w systemach znajomości poetyk tak sformułowanych przez artystów (np. w manifestach), jak i *ex post* przez krytyków i historyków, to zakładamy jako pewnik, że kompetencje odbiorcy są maksymalnie szerokie – takie, jakie są gwarancją kontaktu otwartego z dziełami, nie tylko werystycznego<sup>69</sup>. Mamy tu do czynienia z klasycznym

procesem komunikowania: nadawca – komunikat – odbiorca. Oznacza to, że obraz malarski w pełni funkcjonuje dopiero w procesie odbioru, uwarunkowanym właśnie kompetencjami kulturowymi odbiorcy (w tym – wielu innymi: percepcyjnymi, kognitywnymi, inteligibilitynymi, itp.). Nie jest zatem bez znaczenia fakt, czy kieruje on w stronę obrazu system oczekiwań otwartych, będąc wyposażonym w kompetencje kulturowe na wysokim poziomie, czy tylko system oczekiwań werystycznych, ograniczając się do prostej denotacji przedmiotowej, jako skutku niskiego poziomu kompetencji kulturowych, lub też po prostu ich braku.

Ikoniczna znakowość malarstwa realistycznego, później fotografii i filmu, umożliwiła zaistnienie obu typu kontaktów równolegle. Powinniśmy mieć jednak na uwadze zastrzeżenia formułowane przez Umberto Eco: *Tu jednak na stosunku między kodem a komunikatem polega nie istota znaku ikonicznego, lecz sam mechanizm postrzegania, który w skrajnym ujęciu można pojmować jako fakt komunikacji, jako proces dokonujący się tylko wtedy, gdy na podstawie nabytej nauki nadaliśmy znaczenie tym, a nie innym bodźcom*<sup>70</sup>. Należałoby w tym miejscu dokonać niewielkiej korekty pojęciowej: „nadaliśmy znaczenie” można by zastąpić „odczytaliśmy znaczenie”. Zasadność tej korekty zawiera się w naturze znaków ikonicznych, które *nie „mają właściwości przedstawianego przedmiotu”, lecz odtwarzają pewne składniki jego postrzeżenia, a czynią to na podstawie normalnych kodów postrzegawczych [postrzeżeniowych – S.C.], eliminując jedne bodźce, a wybierając drugie – te co pozwalają utworzyć strukturę postrzeganą mającą (na mocy kodów nabytego doświadczenia) to samo „znaczenie” rzeczywistego przeżycia, które jest denotowane przez znak ikoniczny*<sup>71</sup>.

Zastrzec należy jednak, że dzieje się tak tylko dlatego, że w cywilizacji obrazowej Zachodu<sup>72</sup> zobiektywizowała się tego typu konwencjonalna akceptacja systemu znakowego malarstwa, później także fotografii i filmu: akceptacja konwencji obrazu jako przedmiotu przedstawiającego, dostarczającego danych wizualnych innych niż on sam. Roman Ingarden w swej fenomenologicznej koncepcji malarstwa rozróżnił „obraz” i „malowidło”<sup>73</sup>. Rozróżnienie to poza kontekstem pism autora nie przyjęło się. Angielskie określenia różniące na poziomie leksykalnym *picture* i *image* są lepszą ilustracją rangi tego fenomenu, którego nie jesteśmy na co dzień świadomi, gdyż przynależy on do naszej cywilizacji, jest nam dany i dziedziczny. Każdy, kto nie funkcjonuje w tej cywilizacji, nie jest wyposażony

w tego rodzaju kompetencje kulturowe, nie traktuje więc obrazu jako reprezentacji rzeczywistości (*image*), widząc tylko obraz jako przedmiot (*picture*), przy czym bardzo często nie potrafi określić jego funkcji.

Jan Rek<sup>74</sup> przytacza wiele przykładów tego typu „analfabetyzmu obrazowego”, referując rezultaty badań antropologicznych z przełomu lat 50. i 60, głównie na bazie fotografii i filmu. Prawdziwość powyższych uwag poświadczają m.in. doświadczenia antropologów – badania Johna Adaira i Sola Wortha nad kulturą Indian z plemienia Nawajów<sup>75</sup>, jak również eksperymenty Johna Wilsona w Afryce Zachodniej<sup>76</sup>. W przykładach tych występowanie analfabetyzmu obrazowego jest ewidentne, interesujące jest także to, że można na ich podstawie stwierdzić istnienie „analfabetyzmu ikonicznego”. Respondenci, nie znając „konwencji obrazu” (*image*) nie tylko nie interesowali się przedmiotem (*picture*), oni również nie zauważali jego ikoniczności. Problem odczytywania odtwarzanych składników postrzegania rzeczywistości także wymaga odpowiednich kompetencji. Eco także wątpi, że proces ten zachodzi automatycznie: *Definicja znaku ikonicznego jako mającego pewne właściwości przedstawianego przedmiotu staje się w tym miejscu jeszcze bardziej problematyczna. Czy wspólne ze znakiem są te właściwości przedmiotu, które się widzi, czy te, o których się wie?*<sup>77</sup> (podkreślenie S.C.).

Podsumowując powyższe uwagi należy podkreślić, że chociaż percepcja XIX-wiecznego realizmu wydawała się, i jeszcze dziś się wydaje, zachodzić niejako automatycznie, to odbywała się jednak w oparciu o wykształcone kompetencje kulturowe (akceptację *pictu-re/image*) i percepcyjne (akceptację uwarunkowanej historycznie ikoniczności). Ikoniczność ta miała niezwykle silne wsparcie naturalne, jakim była wizualna wiedza o rzeczywistości. Procesy gromadzenia tej wiedzy trwały i trwają zawsze, jest ona gromadzona wraz z poznawaniem przez jednostkę otaczającego ją świata.

Nadejście malarstwa bezprzedmiotowego spowodowało nagły brak drugiego z powyżej wymienionych komponentów kompetencji – zniknęła ikoniczność! Załamała się funkcjonująca mniej lub bardziej immanentnie, mniej lub bardziej świadomie, ewolucyjnie ukształtowana „estetyka obrazu”. Już nie można twierdzić, że: *Przedmiot odtwarzający ma z punktu widzenia estetyki służyć innym celom niż przedmiot odtwarzany; ma wywoływać pewne przeżycia, jakich przedmiot odtwarzany nie wywołuje. W tych przeżyciach wchodzi w grę specjalne stany odniesienia do innego przedmiotu. W przedmiocie*

odtworzącym mieni się rzeczywistość odtwarzana z rzeczywistością nową, jaką stanowi dane dzieło sztuki<sup>78</sup>. Nie można już tak twierdzić, bowiem brak jest przedmiotu odtwarzanego...

Zanik ikoniczności stał się jednocześnie zawieszeniem, jako niepotrzebnych – poza kontekstem sztuki – nabytych w doświadczeniu wizualnym rzeczywistości kompetencji ikonicznych, czyli umiejętności przedmiotowego denotowania obrazów realistycznych, odbywającego się dzięki prostemu przeniesieniu mechanizmu wizualnej percepcji rzeczywistości na realistyczny obraz.

Malarstwo bezprzedmiotowe jednak bardzo szybko „wykształciło” mechanizm zastępczy, jakim było publikowanie programów, manifestów, doktryn, itp. Publikacje te stawały się źródłem informacji o obrazie (*image*), sposobie jego konstrukcji i relacji do rzeczywistości, a zwłaszcza informacji o sformułowanej i przyjętej doktrynie artystycznej. Informacje te stawały się podstawą nowych kompetencji kulturowych, umożliwiających zrozumienie obrazu, zastępując te już нефunkcjonujące, naturalne kompetencje wizualne. Jednakże, o ile te ostatnie były wykształcane niejako automatycznie, umożliwiając jednostce funkcjonowanie w rzeczywistości, a użycie ich w percepcji obrazów realistycznych odbywało się jako „dodatkowy efekt uboczny”, to nowe kompetencje kulturowe musiały zostać nabyte li tylko dla zastosowań w kontaktach ze sztuką. Na tym polega trudność akceptacji, czy też wręcz odrzucanie form malarstwa nierealistycznego.

Wspomniana w części I kwestia różnorodności „-izmów”, z których każdy oferował swój własny, odmienny od innych i bardzo często równoległy obecny model rzeczywistości, stała się dość kłopotliwym problemem. Kłopotliwym z dwu zasadniczych powodów: ilości „-izmów” i bardzo często efemeryczności niektórych z nich, *Sztukę XX wieku charakteryzuje przerosł programowości*<sup>79</sup> – skonstatował ten stan Karol Estreicher. *W XX wieku niemal każde ugrupowanie, niemal każdy artysta, ogłasza własny manifest, twierdząc, że ten jest jedyny i zbawczy*<sup>80</sup>. Jednak aby rozumieć malarstwo bezprzedmiotowe, koniecznym jest korzystanie z tych manifestów. Ich treść staje się źródłem informacji i podstawą wykształcenia niezbędnych do tego rozumienia kompetencji. Proces ten nie zachodzi jednak automatycznie – wymaga świadomie uruchamianych operacji intelektualnych. Rozumienie malarstwa abstrakcyjnego nie opiera się na odbiorze danych zmysłowych, jest procesem intelligibilnym.

Konkluzja powyższych uwag może być tylko jedna – sztuka powiększyła dystans do ciągle traconego obszaru społecznej akceptacji, stała się niezrozumiała... Ale przecież rozwój cywilizacji, z jej rozkwitem nauk ścisłych, medycyny i biologii, itd. również osiągnął taki poziom komplikacji, że nawet wybitni specjaliści w danej dziedzinie nie są w stanie ogarnąć całości wiedzy z tej dziedziny! Jest to oczywista opinia, która stała się już dawno przedmiotem refleksji filozoficznej – blisko 50 lat temu zwracał na to uwagę Abraham Moles<sup>81</sup>. *Pozycja sztuki w świecie współczesnym zbliża się więc do pozycji, jaką zajmuje w nim nauka; na naszych oczach rozpoczyna się kryzys w stosunkach między sztuką a publicznością, kryzys podobny do tego, jaki pojawił się pod koniec XVIII wieku, kiedy to nauka wydzieliła się z całościowo pojmowanej kultury. Od tej pory artysta, tak jak i uczyony, jeśli nie pracuje w dziedzinie nauki o sztuce, potrzebuje pośredników, którzy przybliżają i upowszechniają jego przekaz*<sup>82</sup>. Cóż, w takim kontekście sztuka nie jest osamotniona. Łatwo jest odbierać obrazy referujące ikonicznie rzeczywistość i czytać prozę z jednowątkowo prowadzoną historią. Do tego typu uczestnictwa w kulturze nie są potrzebne skomplikowane kompetencje. Trudniej, a w wielu przypadkach jest to wręcz niemożliwe, osiągać w percepcji dzieła płaszczyznę kontaktu otwartego<sup>83</sup> z koniecznym intelektualnym zaangażowaniem.

Na początku XX wieku rozpoczęły się procesy umasowienia kultury, co w kolejnych dziesięcioleciach powodowało wzrost zapotrzebowania na teksty umożliwiające kontakt werystyczny, bez konieczności uaktywniania kontaktu typu otwartego. Pojawiło się, rozwinęło i trwa niezmiennie zapotrzebowanie na teksty umożliwiające percepcję bierną, zarówno w sensie fizycznym, jak i – co jest ważniejsze – w sensie intelektualnym. Procesy te – jak to wyżej zostało wspomniane – powiększają dystans sztuki do ciągle traconego obszaru społecznej akceptacji...

Akceptacja ta utrzymywała się tak długo, jak długo występowała możliwość denotacji realizmu przedstawienia obrazowego. Utrzymywała się pomimo często dość dużych różnic w sposobie konstrukcji ikoniczności – głównie stylistycznych, wynikających zarówno z poetyki danej epoki, jak też z indywidualizmu danego twórcy. Różnice te były również efektem uwarunkowań technologicznych: tempera, olej, sangwina, węgiel, miedzioryt, akwaforta, które pośrednio związane są z daną epoką.

Rzeczywistość świata przedstawionego na obrazie, mimo iż jest ekwiwalentem realnie istniejących faktów w rzeczywistości fizycznej, zawsze posiada, w różnym stopniu czytelne, cechy uporządkowania nadanego, czy – jak w terminologii teorii literatury – naddanego przez twórcę. Cechy te przynależą do formy obrazu, która nie zawsze była dostrzegana jako byt odrębny i nie zawsze była postrzegana jako immanentnie związana z jego treścią.

Wracając w świetle powyższych uwag do rozróżnienia *picture/image* można sformułować ważną konkluzję. O ile stopień dostrzegania szczegółów (odbioru ilości informacji) na poziomie *image* wydaje się łatwiejszy w percepcji (wyżej wspomniane kompetencje wizualne i ikoniczne), to stopień dostrzegania szczegółów (odbioru ilości informacji) na poziomie *picture* – już nie (wymaga rozwiniętych kompetencji kulturowych – wyżej wspomnianej, uogólnionej znajomości malarstwa umożliwiającej rozumienie i ocenę doświadczeń recepcji obrazów). Oznacza to, że percepcja obrazów przedstawiających odbywa się „skrótowo”, jest zredukowana do odczytania treści ikonicznie danych. Rzadko występuje – o ile w ogóle – odczytywanie informacji z poziomu materialnego istnienia przedmiotu, tj. jego cech fizycznych. Sytuacja ta była niejednokrotnie przedmiotem szczegółowych rozważań i refleksji. Tadeusz Pawłowski zwrócił na ten problem uwagę w sposób dość radykalny. *Jak wskazuje obserwacja społecznego odbioru sztuki, trudniej wyrobić w sobie umiejętność uchwycenia walorów formalnych dzieła i przeżycia właściwej reakcji emocjonalnej na te walory niż umiejętności odczytania przekazywanych przez dzieło znaczeń. Dotyczy to nie tylko szerokiego ogółu odbiorców, ale także krytyków, którzy często w swych wystąpieniach omawiają jedynie treść dzieła, jego funkcję społeczną, moralną, itp., pomijając aspekt formalny oraz tzw. warsztat*<sup>84</sup>.

Problem analizy formalnej w tekstach kultury jest – jak się wydaje – nierozwiązywalny. Teoretycy pozostali w kręgu własnych dylematów i nie rozwiązawszy ich do końca, nie pomogli w rozszerzeniu społecznego odbioru sztuki o umiejętność przeżycia reakcji emocjonalnej wywołanej walorami formalnymi. Artyści zaś przeszli do porządku dziennego nad tymi problemami, prawdopodobnie zakładając, że jest to niemożliwe. Przytoczyć wypada choćby wypowiedź J. Whistlera, który konkludował: *Ogromna większość Anglików ani pragnie, ani potrafi pojmować obrazu jako obraz, w oderwaniu od opowieści, którą ma on niby przekazywać*<sup>85</sup>. Czy też późniejszy słynny



sąd M. Denisa: *Pamiętać należy, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku*<sup>86</sup>.

Odwieczny dylemat „treść i forma dzieła”, który w XIX wieku przybrał już współczesną formę wyrażającą się w analitycznym stosunku do środków wyrazowo-formalnych, w przypadku malarstwa abstrakcyjnego, tj. po pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, uzyskuje nową modyfikację na skutek wyeliminowania treści (rozumianej jako informacje dostępne ikonicznie). *Zasadniczą zmianę w pojmowaniu istoty dzieła przyniosły dopiero kierunki abstrakcyjne. Redukując, jeśli nawet nie likwidując do końca, funkcję obrazowania przedmiotowego, tym bardziej odślaniały one i akcentowały rolę pozostałych funkcji obrazu – podmiotowej i formalnej. Pozwoliło to przeciwstawić dotychczasowej mimetycznej koncepcji dzieła od razu dwie inne – ekspresyjną i konstrukcyjną*<sup>87</sup>. Interesującym wydaje się fakt, że w percepcji obrazów beztreściowych w sposób oczywisty powinna pozostać tylko forma i ona powinna być przedmiotem percepcji, tak się jednak nie dzieje. Powodem są – wyżej przedstawione – braki w kompetencjach odbiorców, kompetencjach zdominowanych przez nawykowo ukształtowany prymat odbioru informacji ikonicznych.

Problem istnienia obrazu jako przedmiotu w funkcji – jak to określili Porębski – „podmiotowej i formalnej” dostrzegany był (wyżej zostało już to wspomniane) co najmniej w całym XIX wieku, głównie poprzez akceptację wartościującą poziom efektu *trompe l'œil*. Można więc sądzić, że stanowiło to podstawy do przeżywania reakcji emocjonalnej wywołanej walorami formalnymi obrazu. Mechanizm ten, jeśli się uruchamiał, to funkcjonował niejako w sposób ukryty, czy też innymi słowy – działał jakby poza świadomymi aktami percepcyjnymi odbiorcy. Otóż przy powszechnie dostępnym i obowiązującym kryterium weryfikacji dzieła, jakim była zgodność z wizualnym doświadczeniem rzeczywistości, stopień owej zgodności wyznaczał poziom przeżycia estetycznego. Konstrukcja materialnej formy przekazu (tj. „rozkład farb na płótnie” tworzący efekt *trompe l'œil*), która symulując składniki postrzegania rzeczywistości, wywoływała rodzaj podziwu dla umiejętności twórcy, stając się rodzajem przeżycia estetycznego. Dalekie echo tych zagadnień można znaleźć pół wieku po zaistnieniu malarstwa abstrakcyjnego w pismach Romana Ingardena<sup>88</sup>. *Ustalmy jednak na razie: wartość artystyczna – jeżeli mamy uznać ją za coś istniejącego – jest czymś, co w samym dziele występuje i w nim samym ma swe*

*ugruntowanie bytowe. Wartość estetyczna jest czymś, co pojawia się dopiero w przedmiocie estetycznym in concreto, i to jako szczególny moment naoczny, determinujący całość tego przedmiotu*<sup>89</sup>.

Ta fenomenologiczna koncepcja estetyki wywarła ogromny wpływ na stanowiska późniejsze<sup>90</sup>, w których panuje zgodność co do opinii o materialnych uwarunkowaniach jakości estetycznych<sup>91</sup> (*aesthetic qualities*): [...] *jakość jest właściwością substancji /materii/ i jest rozpoznawalna przy pomocy zmysłów*<sup>92</sup>. Jakości te konstytuują od wewnątrz zewnętrzną dzieła wyznaczającą jego odrębność jako dzieła sztuki. Ich istnienie realizuje się w dwu aspektach, pomiędzy dwoma bytami: z jednej strony tkwią w fizycznym podłożu dzieła, z drugiej strony, do pełnego ich zaistnienia wymagany jest aktualizujący je akt percepcji, konkretyzacji – jak to Ingarden określa.

To oznacza, że zakłada się istnienie odbiorcy aktywnego, którego kompetencje kulturowe pozwolą mu na pełny zakres odbioru, łączący – wg T. Pawłowskiego<sup>93</sup> – formalny, semantyczny i emocjonalny składnik interpretacji.

Koncepcja semiologiczno-strukturalna z kolei wyodrębnia w obszarze funkcjonowania dzieła szereg poziomów informacji; np. U. Eco wyróżnia: 1) poziom nośników fizycznych, 2) elementów dyferencjalnych, 3) stosunków syntagmatycznych, 4) znaczeń denotowanych, 5) znaczeń konotowanych, 6) oczekiwań ideologicznych<sup>94</sup>. Łatwo dostrzec, że pierwsze trzy poziomy dotyczą aspektu formalnego istnienia dzieła i jego materialności, następne – procesu percepcji.

Powyżej zaakcentowana aktywność odbiorcy jako podmiotu percypującego i samego procesu percepcji, w którym następuje weryfikacja rozumienia obrazu, pozwala na uwzględnienie w określeniu istoty abstrakcji właśnie roli odbiorcy.

Biorąc powyższe pod uwagę, można podać próbę zdefiniowania abstrakcji.

Abstrakcją jest wszystko to, co nie ma nazwy i nie istnieje w dotychczasowym doświadczeniu wizualnym podmiotu percypującego, a jego konkretne doznania zmysłowe właściwości substancjalnych danego obrazu nie są przez niego logizowane na skutek braku odpowiednich kompetencji uniemożliwiających zachodzenie procesów intelligibilnych.

Oznacza to, że odbiorca, oprócz jakości wizualnych – plam, linii, punktów, itp. – których układ nie jest przedstawiający, postrzega właściwości substancjalne danego obrazu, tj. np. laserunek, puentylizm czy *impasto*, ale nie odbiera ich jako denotujących.

W kontekście powyższej konkluzji wróćmy raz jeszcze do kwestii *picture/image*, ale tym razem w aspekcie informacji dostarczanej odbiorcy przez obraz, mając na uwadze fakt, że „dostarczanej” nie jest równoznaczne z „odbieranej”.

Przyjrzyjmy się dwu przykładom.

*Autoportret* Rembrandta przedstawia jak wyglądał Rembrandt, czyli zawiera informacje dostępne wizualnie, pozwalające skonstruować wygląd Rembrandta. Obraz ten zawiera także inne informacje – również dostępne wizualnie – indywidualnie przez autora osadzone w materii obrazu, czyli informacje o poziomie biegłości warsztatowej twórcy; informacje o cechach fizycznych obrazu, czyli o rozkładzie farb na płótnie i zapisie śladów pędzla; zawiera także informacje ogólne na temat szczebla rozwoju malarstwa (jako medium) w czasach Rembrandta, czyli poziom efektu *trompe l'œil*.

*Szczodrość dobrego księcia burgundzkiego w czasie wotywniej uczt* Georges Mathieu przedstawia to, co było realne w sytuacji, w której obraz powstawał, czyli stan emocji twórcy. Zawiera informacje dostępne wizualnie o rozkładzie farb na płótnie i zapisie śladów pędzla; zawiera także informacje ogólne na temat szczebla rozwoju malarstwa (jako medium) w czasach Mathieu, czyli tasyzmu jako rodzaju abstrakcji.

### Część III. Rozumienie abstrakcji

Traktując obraz jako medium przekazujące wielokanałowo różnego typu informacje, łatwo wyciągnąć wniosek, że każdorazowa sytuacja percepcyjna faworyzować może różnego typu preferencje postrzeżeniowe, zależne zarówno od wyróżników tej sytuacji, jak i głównie od kompetencji odbiorcy. Skutkuje to zdominowaniem odbioru przez jedną z sześciu – według klasycznej typologii Jakobsona<sup>95</sup> – funkcji komunikatu: referencjalną, estetyczną, ekspresywną, impresywną, metajęzykową, fatyczną. Funkcje te obecne są w każdym akcie komunikacji (przekazywania informacji), lecz ich działanie nie kształtuje tego aktu w jednakowych proporcjach. Ponadto, w zależności od postawy odbiorcy, zachodzi ich każdorazowa hierarchizacja, z bardzo często występującą redukcją jednej, a często nawet kilku z nich. Redukcją tę należy rozumieć jako rezultat braku eksploataowania w procesie komunikacji pola działania danej funkcji.

Jeśli przywołamy w tym kontekście słownikowy rodowód pojęcia *abstrakcja*<sup>96</sup>, to łatwo jest skonstatować, co jest „oddzielone”, co nie jest „brane pod uwagę” czy też, co jest wyabstrahowane.

W zdecydowanej większości procesów percepcji obrazów dominuje funkcja referencjalna (poznawcza), tj. nastawiona na kontekst zewnętrzny wobec aktu komunikacji. Im bardziej wiedza o tym kontekście jest współdzielona pomiędzy nadawcą a odbiorcą, tym bardziej pełna jest komunikacja. Funkcja estetyczna nie występuje równie silnie i dominująco; nastawiona na komunikat jako taki, realizuje się poprzez samozwrotność komunikatu, tj. dominację jego własnej formy przejawiającej się w jego idiolektie – jak to określił Eco, czyli jednorazowym kodzie danego dzieła<sup>97</sup>. Eksploatacja tej funkcji jest, pod rygorem warunku *sine qua non*, warunkiem zaistnienia komunikacji estetycznej, oddzielonej na osi sztuka-informacja od przekazów referencjalnych. Eksploatacja tej funkcji jest jednak uwarunkowana istnieniem odpowiedniego poziomu kompetencji odbiorcy.

Mając takie wyróżnienie na uwadze, nietrudno zrozumieć łatwość odbioru realizmu (powszechna świadomość kontekstu; w malarstwie i fotografii bardzo często spotęgowana ikonicznością) i trudność odbioru abstrakcji (jednostkowa akceptacja samozwrotności).

Problem współdzielenia wiedzy o kontekście zewnętrznym, który staje się weryfikatorem spełnienia komunikacji w tradycji klasycznego malarstwa, uzyskiwał wsparcie w postaci tytułów, jakie twórcy nadawali swoim pracom. Często tytuły te miały tautologiczny charakter w stosunku do ikonicznej treści. Epoka malarstwa bezprzedmiotowego w znacznej części jakby kontynuuje te zabiegi – tytuły mają także tautologiczny charakter w stosunku do abstrakcyjnej informacji wizualnej. *Błękitny łuczyzm* – M. Łarionow, 1912; *Czarny prostokąt suprematyczny* – K. Malewicz, 1915; *Obraz bezprzedmiotowy* – A. Rodczenko, 1919; *Kompozycja II, czerwona, niebieska, żółta* – P. Mondrian, 1929, itp., to tytuły „podpowiadające” odbiorcy sposób interpretacji dzieła, ułatwiające jego odbiór poprzez nazwanie tego, co jest na obrazie przedstawione. Wcześniejszymi przykładami takich rozwiązań mogą być także tytuły obrazów kubistycznych (np.: *Butelka vieux marc, szklanka i gazeta* – P. Picasso, 1913; *Mężczyzna z gitarą* – G. Braque, 1911), jakby wymuszające odnajdywanie na obrazie elementów sugerowanych przez tytuł. Równolegle jednak obecna jest tendencja przeciwna, zwłaszcza od lat 20. dająca podstawy twierdzeniu, że modernizm zrywa z tą tradycją. Tytułami są np.: numery (*A. XXI* – L. Moholy-Nagy, 1925; *T. 1938. 32* – H. Hartung, 1938) bądź pojęcia ogólne, które nie mają charakteru sugerującego cokolwiek odbiorcy (*Kompozycja* – T. van Doesburg, 1924; *Rytm* – S. Delaunay,

1938; *Obraz* – A. Tapies, 1958) W nurcie dada i surrealizmu pojawiają się tytuły jakby celowo dezorientujące odbiorcę, wymuszające refleksję nad treścią obrazu jako ekwiwalentem przeżycia psychicznego, często wyzwolonego z podświadomości; treścią jako ekwiwalentem zwizualizowanych wytworów wyobraźni, np.: *Wielka szyba* albo *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów* (Marcel Duchamp, 1923); *Karnawał Arlekina* (Joan Miro, 1925), *Uporczywość pamięci* (Salvador Dali, 1931). Taki rodzaj strategicznej dezorientacji widza treścią tytułów spotkać można także w różnych rodzajach malarstwa abstrakcyjnego, co można skonkludować, że tytuły te, będąc niezrozumiałymi, też są abstrakcyjne. Powyżej wymienione obrazy to tylko kilka przykładów strategii komunikacyjnych z odbiorcą poprzez treść tytułu. Udowadniają one jednak komunikacyjny charakter sztuki. Obraz z jego tytułem-tekstem staje się komunikatem o komplementarnym charakterze.

Warto w tym kontekście wspomnieć o szerszej skali tego zjawiska, które uzyskało nową formę, o rozszerzonym zakresie oddziaływania w fotografii. Pomimo bezdyskusyjnej ikonizacji o indeksalnym charakterze, fotografia operuje tytułami, często wręcz opisami sytuacji prezentowanymi na zdjęciach – dotyczy to gatunków dokumentalnych i naukowych, raczej z wyłączeniem tzw. fotografii artystycznej. Jednoznacznie informacyjny podpis/opis, często tautologiczny, dopełnia realizm ikonizacji fotografii, powodując odczucie niekwestionowalnego uwierzytelnienia realności komunikatu. Fotografia uruchamia wyższy poziom oczekiwań co do nośności informacyjnej obrazu fotograficznego, oczekiwań dopełnianych przez autorów umieszczeniem podpisów. Do „pełnego realizmu” przekazu fotograficznego przywołuje się kontekst zewnętrzny uszczegóławiający „kto? co? gdzie? kiedy?”, dokonując częstokroć precyzyjnych opisów, np. zdjęcia przyrodnicze, prasowe, a także dokumentujące stan zastany i przemiany w kulturze. Słynny album *Century. One Hundred Years of Human Progress, Suffering and Hope*, zawierający 1078 zdjęć z wyczerpującymi podpisami/opisami, jest znakomitym przykładem owego „zwiększania realizmu” przekazu fotograficznego<sup>98</sup>.

Zwrócenie uwagi na tytuł obrazu, tj. znaczenie jego treści jako swoistego dodatkowego klucza do jego odczytania, skutkuje interesującą konkluzją. O ile w fotografii jest to – w kontekście powyższych uwag – naturalny mechanizm, to w malarstwie zależy od danego

stopnia jego rozwoju. W malarstwie realistycznym rola tytułu ograniczała się do dopowiedzenia szczegółów kontekstu zewnętrznego, będąc często tautologiczną; w malarstwie bezprzedmiotowym przesunięta została jej funkcja na rodzaj wskazówki do interpretacji obrazu.

Proces interpretacji obrazu istniał zawsze, także w percepcji obrazów realistycznych, jako następny po identyfikacji przedmiotowej etap refleksji nad odczytaną treścią obrazu. Wspomniana wyżej koncepcja ikonologii Panofsky'ego, będąca *metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy*<sup>99</sup>, jak również teoria Eco o wielopoziomowości budowy obrazu i odczytywania informacji zakodowanej na tych poziomach tj. 5) *znaczeń konotowanych* i 6) *oczekiwanych ideologicznych*<sup>100</sup>, zaświadcza, że w różnych perspektywach metodologicznych problematyka ta była obecna. Obecna była również w ujęciu estetyki klasycznej – *Pojęcie interpretacji, w odpowiednio szerokim sensie rozumiane, jest jednym z podstawowych pojęć we wszelkich rozważaniach o typach wartości estetycznych* – pisał Ossowski, i dalej: *Mówiąc w takim szerokim sensie o interpretacji, mam na myśli pewien stosunek obserwatora do postrzeganego przedmiotu, stosunek polegający na wprowadzeniu do postrzeżenia pewnych czynników, które nie są wyznaczone przez fizyczne własności podniety ani organów zmysłowych. Gdy mówimy o interpretacji, idzie nam o to, co jest wynikiem dowolnie lub mimowolnie wywołanej postawy psychicznej przy postrzeganiu przedmiotów; idzie nam o to, co umysł «wkłada od siebie» w przedmiot postrzegany, a co nie jest wcale niezbędnym warunkiem postrzegania danego fragmentu rzeczywistości*<sup>101</sup>.

W perspektywie semiologicznej<sup>102</sup> interpretację należy traktować jako „obronę” intelektu przed niejasnością komunikatu. Estetyka semiologiczna jest w tym aspekcie odbioru dzieła bardzo bliska ujęciu klasycznemu; ważne jest w tym zestawianiu dostrzeganie roli odbiorcy, który finalnie, po „zinterpretowaniu”, czy też „przebyciu procesu konotacyjnego”, domyka komunikacyjnie swój odbiór obrazu. Kwestia uprawnień odbiorcy do indywidualizacji procesu odbioru jest ważnym składnikiem XX-wiecznej refleksji nad funkcjonowaniem sztuki. *Przyjąć można, że w takiej mierze, w jakiej konkretyzacja dzieła zależy od wnikliwości i bogactwa interpretacji dokonanej przez odbiorcę – zależy również od kompetencji kulturowych (artystycznych) tegoż odbiorcy. Owe kompetencje bywają bowiem rozumiane jako podstawa zabiegów interpretacyjnych*<sup>103</sup>.

Kwestia interpretacji obrazów abstrakcyjnych wymaga jednak pewnej korekty. Inna jest bowiem sytuacja w przypadku form abstrakcji „poetyk geometrycznych”, a inna w przypadku form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych”. Różnice pomiędzy tymi dwiema poetykami zostały obszernie omówione w części pierwszej niniejszego tekstu<sup>104</sup>. Dotyczyły one jednak tylko obrazu i częściowo doktryny, według której powstawał. Rezultatem tych różnic są także, już po stronie odbiorcy, odmienne procesy percepcji.

Pomimo że w obu poetykach mamy do czynienia z zanikiem ikonizacji, to warstwa wizualna obrazów przynależnych do nich nie jest taka sama. Dostarczają one odmiennych danych, na bazie których w trakcie percepcji rozpoczyna się i następuje potem interpretacja. Różnice te mają swoją podstawę właśnie w odmiennym oddziaływaniu na wyobraźnię odbiorcy. Dzieje się tak dlatego, że formy abstrakcji „poetyk geometrycznych” są bardziej konkretne, łatwe do nazwania poprzez przyporządkowanie ich elementom pojęć określających figury geometryczne. Przyporządkowanie owo jest rodzajem zastępczego odczytania znaczenia i często kończy proces percepcji. Formy abstrakcji „poetyk ekspresyjnych” – z kolei – są „bardziej abstrakcyjne” i wobec nich nie jest możliwy analogiczny proces jak przy poprzednich. Nie zachodzi odczytanie zastępcze, proces percepcji nie kończy się asertorycznie.

Nie do końca można zgodzić się z twierdzeniem Richarda Langdona Gregory'ego<sup>105</sup>, iż [...] *postrzeganie jest sprawą dokonania najlepszego wyboru na podstawie dostępnych danych*<sup>106</sup>, gdyż, co należy tu podkreślić, dane te są niewystarczające, nie przekraczają poziomu szumu informacyjnego (nie są w stosunku do siebie relewantne) i wybór taki nie następuje, czyli postrzeganie nie zostaje sfinalizowane. Zachodzą jednak podczas percepcji procesy stochastycznych prób kojarzenia danych wizualnych z danymi z pamięci, a ponieważ porównania takie nie prowadzą do odnalezienia przystawalności pomiędzy nimi, to następuje sytuacja, którą można określić (na użytek niniejszego tekstu) syndromem bohaterów Moody'ego. Jako myślowy (pojęciowy) ekwiwalent odczytania obrazu pojawia się metafora, porównanie i inne formy słownego zastępstwa nienazwanych i najczęściej bezdenotacyjnych danych wizualnych. Taka jest bowiem natura ludzkiego postrzegania. Jej podstawową jakością jest dążenie do usensownienia danych zmysłowych, co stwarza poczucie opanowania otaczającej nas rzeczywistości. Dzieje się tak pomimo niepełnych danych do wytworzenia jej obrazu.

Jest to sytuacja od dawna znana psychologom. Rudolf Arnheim przywołuje w tym kontekście pogląd Edwarda Bradforda Titchenera<sup>107</sup>: [...] *Titchener wskazał na fakt, że niepełność obrazów mentalnych to nie kwestia fragmentaryzacji czy braku wyrazności, lecz pozytywna jakość, odróżniająca ujęcie przedmiotu przez umysł od fizycznej natury samego przedmiotu. Uniknął w ten sposób błędu redukcji do bodźca, czy inaczej – jak słusznie sam ten błąd nazwał – błędu redukcji do rzeczy czy obiektu (thing-error, object-error), czyli założenia, że to, co umysł mówi nam o danej rzeczy, jest tożsame ze wszystkimi bądź niektórymi jej obiektywnymi cechami*<sup>108</sup>. Przywołana wcześniej wątpliwość Eco<sup>109</sup> dotycząca prawdy o właściwościach przedmiotu określonych przez wiedzę o nim czy też pochodzących ze zmysłów jest w stosunku do powyższej opinii komplementarna. Nadmienić jednocześnie należy, że w przypadku form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych” owa rzecz (przedmiot) jest niedefiniowalna, czyli „niepełność obrazów mentalnych” może mieć tylko opisowo-metaforyczny słowny ekwiwalent.

Nie mogą zostać uruchomione mechanizmy ani pamięci przy-  
pomnieniowej, ani rozpoznawczej<sup>110</sup>, gdyż funkcjonują one tylko w oparciu o istniejące wzorce postrzeżeniowe, a te w tym przypadku nie istnieją. Można mówić o uruchomieniu pamięci mechanicznej i w większym zakresie – logicznej. W pierwszej podstawą odnowy doświadczeń są przypadkowe skojarzenia, w drugiej – świadomy wysiłek i namysł, przy czym rolę ważną odgrywają myślowe czynności porównywania, przeciwstawiania, wnioskowania indukcyjnego lub dedukcyjnego [...] <sup>111</sup>. Psychologowie posługują się w takich sytuacjach kategorią projekcji. Odwołania do niej stosuje w swoich badaniach nad percepcją sztuki Gombrich, przy czym uwzględnia on głównie malarstwo realistyczne. *Projekcja występuje, gdy swojski kształt twarzy przypisujemy kształtowi samochodu, podobnie jak przypisujemy najróżnorodniejsze postaci kształtom chmur, jeśli w najmniejszym choćby stopniu pobudzą naszą wyobraźnię. Ta właściwość naszej psychiki służy nowoczesnej psychiatrii do celów diagnostycznych. W tak zwanym teście Rorschacha pokazuje się pacjentom nieregularne, lecz typowe plamy atramentu, polecając im mówić, co w nich widzą. Ta sama plama dla jednych będzie nietoperzem, dla innych – motylem, nie mówiąc o niezliczonych innych możliwościach, omówionych w szerokiej literaturze przedmiotu*<sup>112</sup>.

Aczkolwiek test Rorschacha<sup>113</sup> pochodzi z lat 20. ubiegłego wieku, a jego metoda wywodzi się z psychoanalitycznej teorii osobowości, to jego aktualności trudno zaprzeczyć, zwłaszcza w kontekście



interpretacji form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych”, kiedy również uaktywniają się mechanizmy myślowe wyzwalone poprzez nieikoniczne obrazy. W teście tym *Autor zakłada, że bodźce oddziałujące na osobę są przez nią organizowane zależnie od posiadanych specyficznych potrzeb, motywacji, wewnętrznych konfliktów, posiadanych sposobów spostrzegania. Spostrzegający organizuje więc świat zewnętrzny tak, by wyrazić i zaspokoić swoje potrzeby, rozwiązać stany napięcia. Na sposób widzenia i organizowania świata wpływają też doświadczenia z przeszłości. [...] Niezwykle ważne jest zastrzeżenie, że nie ma odgórnie przyjętych prawidłowych odpowiedzi – wszystkie odpowiedzi udzielane przez osobę badaną są słuszne i prawidłowe, ponieważ reprezentują jej sposób widzenia świata; nie ma przedstawionych na tablicach obrazów, które badany powinien odnaleźć. Ilość odpowiedzi, ich zakres zależy jedynie od pacjenta; nie ma „dobrej” ilości odpowiedzi<sup>114</sup>.*

Z powyższego odniesienia do perspektywy psychologicznej warto wyodrębnić ważny – dla odbioru form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych” – wniosek o niejednoznaczności przekazu wizualnego silnie obciążonego znacznym zakresem zindywidualizowania. Oraz wniosek dodatkowy: w związku z powyższym, brak obiektywizmu odczuć zostaje – na skutek mechanizmu projekcji – zastępowany jednorazowo generowanym procesem skojarzeń i kontynuowany jest jako doraźna interpretacja danych wzrokowych. Poetyckie porównanie „chmurek jako stada owiec na murawie śpiących” równoważone jest przez naukowe, na gruncie psychofizjologii percepcji, twierdzenie, że *Mózg niekiedy wymyśla przedmioty, aby nadać sens temu, co oczy widzą<sup>115</sup>.*

Odbiór form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych” ma jeszcze jedno uwarunkowanie w ludzkiej psychice. Uwarunkowanie, które, o ile nie ułatwia zrozumienia obrazów nieprzedstawiających, to z pewnością przyczynia się do większego zakresu ich tolerancji. Natura psychiki człowieka umożliwia wytwarzanie i zapamiętywanie obrazów myślowych powstałych bez udziału aparatu postrzegania. Chodzi o rodzaj powidoków pamięci – doznań, czyli efektów finalnych procesów przebiegających w umyśle, które zachodzą w odmiennych stanach świadomości: na granicy jej utraty, np. omdlenia, zasypiania, także przy bardzo wysokiej temperaturze, a również po zażyciu środków odurzających i halucynogennych<sup>116</sup>. Tego typu wrażenia kształtów mających charakter form nieprzedstawiających, amorficznych i oczywiście abstrakcyjnych, wydają się być bardziej „oswojone” niż

sucha i konkretna geometria w przypadku form abstrakcji „poetyk geometrycznych”, pomimo oczywistości i prostoty zorganizowania płaszczyzny obrazu.

Finałną cechą charakterystyczną odbioru form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych” jest w przeważającej części przypadków brak zamknięcia procesu percepcyjnego.

W odbiorze form abstrakcji „poetyk geometrycznych” można mówić o pozornym zamknięciu procesu percepcyjnego; pozornym, gdyż – co prawda – następuje jego ukończenie, ale nie następuje odczytanie znaczenia. Ukończenie polega na rozpoznaniu i nazwaniu kształtów form geometrycznych, ale one przecież również nie generują znaczenia, tak jak formy amorficzne. Odbiorca pozostaje w poczuciu rozpoznania kształtów, ale nie odczytania znaczenia. W pewnych przypadkach – wyznaczonych przez rozwinięte kompetencje kulturowe i otwartą postawę wobec dzieła – może jednak nastąpić odczytanie quasi-znaczenia, które bazuje na cywilizacyjnym sensie geometrii jako intelektualnym porządku wprowadzonym przez człowieka do obrazu świata. Fakt, iż nie jest to proces dostępny powszechnie, jest podkreślany przez wielu krytyków, np. Marcel Brion<sup>117</sup> konkluduje: *Z pomocą wiedzy [...] o „świętych liczbach” i „złoty proporcjach” próbuje artysta czynnik boski czy święty ład świata przedstawić w formach, które odpowiadają tym liczbom i wszechmocnym proporcjom. Ta czysto geometryczno-arytmetyczna sztuka jest zrozumiała tylko dla nielicznych wtajemniczonych*<sup>118</sup>. *Nie możesz wejść, jeżeli nie znasz geometrii*<sup>119</sup> – treść tej inskrypcji umieszczonej przez Platona nad wejściem do Akademii należy rozumieć szeroko, także jako: nie możesz rozwijać wiedzy o świecie, jeśli nie jesteś zdolny poznawać go intelligibilnie. Platońska idea, że *poznawanie geometryczne dotyczy tego, co istnieje wiecznie*<sup>120</sup> jest w tym kontekście właściwym odwołaniem. *Wszystko w naturze zdaniem pitagorejczyków wzorowane jest na liczbach. Zatem przez ich stosunki można ukazać istotę wszystkich rzeczy*<sup>121</sup>. Nadmienić należy, że dopiero na początku XX wieku poprzez pojawienie się abstrakcji geometrycznej ziściła się pitagorejsko-platońska koncepcja harmonii świata wyrażana w sztuce opartej na porządkach liczbowych. Sztabiński przywołuje stanowisko purystów: Amédée Ozenfanta i Charlesa Jeannereta, według których *Geometria wyrażałaby jedno z podstawowych dążeń ludzkich. Byłaby eksterioryzacją właściwej człowiekowi potrzeby ładu. Jego wrażliwość estetyczną poruszać miałyby te wytwory, w których reguły geometryczne byłyby wyraźnie*

dostrzegalne. Twierdzenia te kulminują w przekonaniu, że „człowiek jest zwierzęciem geometrycznym”. Zasady geometrii nosi w sobie, w swoim umyśle. Nie znajduje ich w naturze<sup>122</sup>.

Pogląd ten wydaje się słuszny – przecież linia prosta, poza przyładkiem promieni świetlnych, w naturze nie istnieje. Zasadniczym zaś elementem suprematystycznym był kwadrat nie występujący nigdzie w przyrodzie; z niego wywodziły się wszystkie inne suprematystyczne formy. Kwadrat oznaczał odrzucenie wyglądków świata i całej sztuki przeszłości<sup>123</sup>. Drugi z wielkich pionierów abstrakcji geometrycznej – Piet Mondrian – podnosił kwestie relacji z naturą. W kulturze artystycznej coraz wyraźniej dochodziły do głosu wielkie ukryte prawa natury, które sztuka kontynuuje w swój sposób. Należy ze specjalnym naciskiem podkreślić, że prawa te są w mniejszym lub większym stopniu ukryte za czysto zewnętrzną postacią natury. Dlatego też sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem realistycznego przedstawiania rzeczy, ale nie jest przeciwieństwem natury, jak to się na ogół utrzymuje<sup>124</sup>. Powyższe opinie, sformułowane w początkach dziejów malarstwa abstrakcyjnego, można uznać za konstytutywne dla jego późniejszych form i modyfikacji. Takie założenie jest uzasadnione, jeżeli pod uwagę weźmiemy tylko relację obrazu do rzeczywistości zewnętrznej. Późniejsze odmiany abstrakcji powstawały w myśl odmiennych założeń i doktryn teoretycznych, ale ciągle zachowywały cechę nieprzedstawialności w stosunku do świata zewnętrznego.

Odrębną uwagę należy poświęcić specyficznej odmianie abstrakcji, jaką jest op-art. Percepcja jego dzieł wykazuje swoiste uwarunkowania, tylko im właściwe. Obrazy te pozwalają nam wykryć bardzo istotne sprawy. Po pierwsze, zasady organizacji percepcyjnej działają niezależnie od tego, czy przedmiot ma jakieś znaczenie i czy jest on nam znany. Po drugie, trudno jest, a czasem wręcz niemożliwe, zapobiec organizacji informacji. Uważnie przyjrzyjcie się tym obrazom. Organizacja ich jest niestała, przyjmuje raz taką, raz inną formę. Ale jakaś struktura obrazu zawsze występuje i to nawet wówczas, gdy artysta świadomie starał się uniknąć standardowej formy organizacji obrazu. Strukturę tę wnosi sam widz. [...] Obraz może być sensowny lub bez sensu, znany lub obcy – proces postrzegania wzrokowego zawsze nadaje mu jakąś organizację<sup>125</sup>. Należałoby tę opinię psychofizjologów uzupełnić o stwierdzenie podkreślające fakt, że owo „nadawanie jakiejś organizacji” odbywa się na skutek wymuszenia przez obraz, tj. przez jego wizualność.

Powstające nowe odmiany abstrakcji powodowały ciągle trwające dyskusje nad problemem rozdziału sztuki abstrakcyjnej od sztuki

realistycznej. W dyskusjach tych zajmowali stanowisko także artyści – w 1935 roku zajął je Picasso<sup>126</sup>: *Nie ma sztuki figuratywnej i niefiguratywnej. Każda rzecz ukazuje się nam w formie figur. Nawet w metafizyce idee są wyrażone za pośrednictwem figur, pomyślcie więc, jakim absurdem byłoby myśleć o malarstwie bez obrazu figur. Osoba, przedmiot, koło – wszystko to są figury, działają one na nas bardziej lub mniej intensywnie. Jedne są bliższe naszym doznaniom, dostarczają wzruszeń dotyczących naszych władz uczuciowych, inne zwracają się bardziej do intelektu*<sup>127</sup>. Interesujące jest, że pomimo jednoznacznych stanowisk zajmowanych przez autorytety – jak Picassa, powyżej prezentowane – problem ten ciągle wydawał się aktualny. Roman Zrębowicz<sup>128</sup> – bezpośredni świadek tych wydarzeń – tak relacjonuje jedno z ważniejszych.

*Na początku 1956 roku popularny tygodnik francuski „Arts” (nr 551) zaaranżował długą dyskusję na temat malarstwa figuratywnego i abstrakcyjnego. Wzięło w niej udział sporo artystów z A. Lhote’em<sup>129</sup> jako przewodniczącym na czele. Wypowiedziano wówczas różne poglądy za i przeciw. Między innymi znakomity krytyk i doskonały znawca malarstwa nowoczesnego A. Lhote oświadczył, że chce bronić sztuki abstrakcyjnej, ponieważ to, co jest dla człowieka najważniejsze czy w obrazie, czy w jakimkolwiek innym dziele sztuki, to jest poezja. A pod tym względem sztuka abstrakcyjna posiada niewyczerpaną inwencję*<sup>130</sup>.

W kontekście powyższych opinii, jak też całości niniejszego tekstu, można spróbować odpowiedzieć na jedno z zadawanych wcześniej pytań: „czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem sztuki realistycznej?” Odpowiedź należałoby poprzedzić następującą uwagą: wewnętrzna opozycja pomiędzy pojęciami, jaka zawarta jest w treści pytania, sugeruje odpowiedź... Z punktu widzenia logiki pytania takie mają charakter quasi-retoryczny. Nie można, w zgodzie z logiką, odpowiedzieć na pytania typu: „czy noc jest przeciwieństwem dnia?”. Sztuka abstrakcyjna ani nie jest przeciwieństwem sztuki realistycznej, ani nie jest tym samym! To są dwie komplementarne kategorie, istniejące w sieci wzajemnych relacji, z wyjątkiem prostego przeciwstawienia i wykluczania.

Kultura toleruje używany w praktyce, wypracowany przez historyków i krytyków sztuki, system „-izmów”. Nikt nie generuje pytania czy np. kubizm jest przeciwieństwem fowizmu; romantyzm – klasycyzmu; barok – renesansu, itp. Przecież style, tendencje, kierunki w sztuce wynikają nie z konieczności zaprzeczania dotychczasowym rozwiązaniom, ale – cytując raz jeszcze Wiktora Szklowskiego, *nowa*

*forma zjawia się [...] po to, by zastąpić formę starą, ponieważ stara forma wyczerpała już swoje możliwości*<sup>131</sup>.

W konkluzji dodać należy, że relacja „malarstwo a natura” nie jest konstytutywna dla malarstwa jako medium obrazowego. Relacja ta – jeśli chcemy ją odnaleźć – to, zarówno w przypadku form abstrakcji „poetyk geometrycznych”, jak i form abstrakcji „poetyk ekspresyjnych”, istnieje dla odbiorcy tylko na płaszczyźnie umysłowej (odbiór inteligibilny), a nie jako efekt oddziaływania zmysłu wzroku (odbiór ikoniczny). Jeśli przez malarstwo rozumiemy sztukę obrazu i kiedy obraz ten ma dla nas wartości autoteliczne, to jego referencje do rzeczywistości przestają być kryterialne. Sztuka abstrakcyjna ani nie jest przeciwieństwem, ani uwierzytelnieniem sztuki realistycznej (i odwrotnie). Jej istnienie jest w pewnym sensie niezależne, stanowiąc kategorię rozłączną.

Drugie postawione na początku niniejszego tekstu pytanie polemiczne: „czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna występuje tylko w sztuce współczesnej (XX wiek)?” jest trudniejsze, gdyż zawiera człon pojęciowy „sztuka abstrakcyjna” mający nieprecyzyjne znaczenie. Próba jego określenia podjęta była w drugiej części tekstu, zakończona sformułowaniem o roboczym charakterze: *Abstrakcją jest wszystko to, co nie ma nazwy i nie istnieje w dotychczasowym doświadczeniu wizualnym podmiotu percypującego, a jego konkretne doznania zmysłowe właściwości substancjalnych danego obrazu nie są przez niego logizowane na skutek braku odpowiednich kompetencji uniemożliwiających zachodzenie procesów inteligibilnych*. Przyjęcie takiej definicji oznacza zgodę na akceptację płynności kategorii realizmu! Tak! Realne jest to, co zostało na obrazie rozpoznane, a wcześniej istnieje wraz ze swą nazwą w doświadczeniu wizualnym! Doświadczenia wizualne i kompetencje kulturowe, w połączeniu z naturalną aktywnością naszej percepcji, wymuszają nasze „patrzenie ze zrozumieniem”. Do tego procesu angażujemy wykształcone i instynktowne zachowania będące warunkiem *sine qua non* naszego świadomego bycia w otaczającej nas rzeczywistości, niezależnie od istnienia danych form sztuki, całkowicie poza jej obszarem. Tak więc wiedza, aktywność intelektualna i doświadczenie stają się kluczami do rozpoznawania, rozumienia i przeżywania obrazów, pozostawiając na marginesie ich relacje z rzeczywistością.

Marginalizację tej relacji, jak również wspomnianą wyżej płynność kategorii realizmu, można dostrzec w sztuce europejskiej od

dawna – mają te zjawiska tylko nieco inną postać. Brak kryterialnej i dominującej roli relacji z rzeczywistością zasygnalizować można przykładem wręcz spektakularnym, bowiem dotyczącym portretu.

Podstawową funkcją portretu wydaje się być jego „zastępczość” względem modelu, poprzez zrealizowane w najbardziej możliwym stopniu ikonizacji jego podobieństwo. Nie jest to jednak – jak historia gatunku zaświadcza – warunek konieczny. Michał Anioł, na przykład, uważał fizyczne podobieństwo do modelu za całkiem nieistotne. Twierdził, odpierając zarzuty o braku podobieństwa w posągach Medyceuszów z florenckiego kościoła św. Wawrzyńca, że po upływie wieków nikt i tak nie będzie w stanie tego zweryfikować! *„Za tysiąc lat i tak nikt nie będzie znał różnicy”* [...]. *Podobnie sądzono w XVIII wieku. „Któż dba o to, czy dzieła van Dycka są rzeczywistymi podobieństwami, czy nie? Zasługa podobieństwa żyje krótko, prawdziwym jest zachwyt, jakim raczy nas pędzel i tworzy dzieło nieśmiertelnym”.* *Ważna jest więc idea, którą ma przekazać artysta i samo piękno sztuki*<sup>132</sup>. Jeśli wobec malarstwa portretowego w historii obecne jest otwarcie systemu oczekiwań na (stosując nomenklaturę powyżej w tekście eksploatowaną) formę, to dość silna funkcja dekoracyjności np. malarstwa pejzażowego znacznie dalej procesy te otwiera.

W tym kontekście relacja „malarstwo a natura” określana wobec malarstwa realistycznego zostaje znacznie poszerzona. Poszerzenie to określić można jako obecność i nieobecność cech dystynktywnych rzeczywistości jako takiej („uniwersalnej” w znaczeniu zestereotypizowanego wizualnego doświadczenia powszechnego) oraz cech dystynktywnych klasyfikujących indywidualnie i jednostkowo dane obiekty tej rzeczywistości. Tak określony problem komplikuje się w zestawieniu z występującym znacznym zróżnicowaniem sposobów realizacji ikonizacji, wprowadzanym każdorazowo wraz z danym stylem historycznym, np. barok, klasycyzm, romantyzm, realizm, itp. Style to różnią się m.in. właśnie sposobem realizacji ikonizacji, ale ciągle są ikonizacyjne...

Powyższe uwagi uzasadniają tezę, iż pojmowanie kategorii realizmu w malarstwie nie jest i nie może być jednoznacznie rozumiane jako pojęcie o ostrych granicach, ulega bowiem wielorakim kontekstom w jakie wpisany jest, z jednej strony, dany obraz, z drugiej – proces jego odbioru.

*Hellenom w klasycznym okresie rozwoju Grecji wystarczyły sylwetki zaznaczone grubymi konturami dla przedstawienia scen z życia, walk,*

obyczajów. Inaczej już rzecz wygląda na freskach pompejańskich, inaczej w okresie pełnego rozwoju gotyku zachodnioeuropejskiego w wieku XIII-XIV<sup>33</sup>. Jerzy Kossak – autor tej opinii, właściwie streszcza syntetycznie stanowisko Władysława Strzemińskiego opublikowane w jego wcześniejszych tekstach<sup>34</sup>. W bogatej literaturze na ten temat można odnaleźć wiele stanowisk bardzo zbieżnych z powyższymi, np. Jose Ortegi y Gasset: *Prawie w każdej epoce wytwarzał się styl artystyczny najlepiej odpowiadający panującej wówczas wrażliwości; będąc stylem współczesnym, był zarazem kontynuacją sztuki dawniejszej*<sup>35</sup>.

Wspomniane wyżej znaczne zróżnicowanie sposobów realizacji ikoniczności w poszczególnych epokach historyczno-kulturowych ma w oczywisty sposób przejawia się w stylu. Jednakże zróżnicowanie takie można również odnaleźć w obrębie danej epoki. [...] *malarzowi nasuwają się trzy możliwe postawy artystyczne: podporządkowanie się modelowi albo poszukiwanie kanonów i proporcji, posłuszeństwo prawom arytmetycznym lub geometrycznym i wreszcie równoczesna ucieczka od rzeczywistości i matematyki. Spotykamy wszystkie trzy tendencje. Jedni, jak Massaccio, pod wpływem Donatella docierają coraz bliżej do rzeczywistości, inni, jak Uccello, traktują malarstwo jako naukę, jako organizację przestrzeni, inni wreszcie, jak Botticelli, są poetami i wyobraźnia ich stwarza własne światy*<sup>36</sup>.

Powyższe cytaty stanowią zaledwie sygnały z obfitej literatury przedmiotu, dotyczącej problematyki stylu epoki i stylu indywidualnego jako kryteriów decydujących o płynności kategorii realizmu. Artystyczny wymiar epoki tworzą artefakty plus różnorodne świadectwa wyobraźni twórców – zapiski, pamiętniki, listy. Całokształt wiedzy na ten temat gwarantuje pełnię odbioru dzieł, wolną od pozorowego ułatwienia ich zrozumienia poprzez konieczność kwalifikowania, nazywania, „izmowania”...

Kwestia realizmu i abstrakcji wciąż pozostaje zestawem zagadnień, z którym historia sztuki postępuje zbyt racjonalnie, usiłując całość dziejów objąć tą samą metodologią. W historii sztuki spotkać jednak można pewne niekonwencjonalne i nieschematyczne wystąpienia, które – co prawda, że czasem anegdotycznie – poszerzają obraz jej dziejów. Nie sposób w tym kontekście nie przywołać anegdoty o Botticellim, który jak poeta stwarzał w wyobraźni swe własne światy. *Mawiał nasz Botticelli [...], że wystarczy rzucić o mur gąbkę pełną różnych farb, a zostawi ona na murze plamę, w której zobaczyć można piękny krajobraz. Prawdą jest, że w takiej plamie dopatrzeć*

się można rozmaitych rzeczy, zależnie od tego, czego się w niej chce szukać: głowy ludzkie, rozmaite zwierzęta, bitwy, skały, morza, chmury, lasy i inne podobne rzeczy<sup>137</sup>. Anegdotę tę – jak się okazuje raczej w pejoratywnym kontekście – umieścił w swym *Traktacie o malarstwie* mistrz Leonardo, który w dziele swym jednak tylko niewielu sobie współczesnych twórców wymieniał, było więc to jednocześnie wyróżnieniem dla Botticellego. Pogląd Botticellego jest otwarciem problemu dostrzeżenia dla malarstwa takich sposobów odbioru, które umożliwiają zobaczenie tego, co chce się zobaczyć... To jest jednocześnie otwarcie drogi do abstrakcji, otwarcie niewykorzystane – na pełną eksploatację tych obszarów malarstwo musiało poczekać do czasów Kandyńskiego. Poziom samoświadomości twórców nie wystarczało, brakowało drugiego komponentu – odwagi i motywacji do działania – brakowało także rzeczy najważniejszej: akceptacji społecznej i odpowiednio ukształtowanych oczekiwań kulturowych. Niemniej jednak obecność abstrakcji ekspresyjnej, przynajmniej w świadomości renesansowych twórców, można odnotować.

Obecność abstrakcji geometrycznej również możemy odnaleźć trzysta lat później. Rzeźba zaprojektowana przez samego Johanna Wolfganga von Goethe i zrealizowana w jego ogrodzie w Weimarze składała się z dwu figur geometrycznych – kuli i sześcianu. *Altar des günstigen Schicksal* był jednak zbyt dużym wyzwaniem – [...] *do tego wysublimowanego języka sztuki nie dorósł [...] wiek XVIII [...]*<sup>138</sup>. Opinia Bożeny Kowalskiej o formach abstrakcji geometrycznej potwierdza powyżej sformułowane próby uzasadnienia braku zainteresowania myślą Botticellego nawet przez niego samego, gdyż nie zachowały się informacje, że takiego rzutu gąbką dokonał...

Historia sztuki zachodnioeuropejskiej jest głównie historią realizmu pojmowanego jako zgodność z naturą i figuratywności będącej niejako rozszerzeniem owej zgodności na przypadki zindywidualizowanego odstępstwa od pełnej ikoniczności. Kult realizmu i – jak to określa Eco – „odtworzenie składników postrzegania” przez malarstwo były wartościami samymi w sobie i to one wyznaczały kryteria wartości. Tak było od, można powiedzieć, samego początku.

*Parraszjos wdał się podobno w zawody z Zeuksisem i kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak ładnie, że na scenę przylatywały ptaki, on sam okazał płótno namalowane z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, aby usunął wreszcie płótno i pokazał obraz. Kiedy zrozumiał swą*



pomyłkę ustąpił pierwszeństwa szczerze zawstydzony, bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrajjos zaś jego – artystę<sup>139</sup>. Ta wielokrotnie przytaczana anegdota, jeśli nawet nieprawdziwa, to zauważyć należy, że odcisnęła dość silne piętno na postawach twórców, zarówno w aspekcie ogólnoideowym (dążenie do maksymalnego efektu *trompe l'œil*), jak i szczególnie, jako temat obrazu będący swoistym wyznaniem wiary, poprzez kultywowanie przypowieści o winogronach i kotarze. Wiek XVI i XVII obfituje w przykłady tego rodzaju działalności. W tych właśnie czasach rozkwitu martwych natur, który był efektem zmian technologicznych w związku z wprowadzeniem farb olejnych, powstało wiele takich dzieł. „Kotara” – *Świat jako scena* Jana Steena; *Martwa natura z girlandą kwiatów i zasłoną* Adriaena van der Spelta, czy też „winogrona” – *Martwa natura z winogronami* Juana de Espinozy; *Kosz z owocami* Caravaggia, to tylko kilka przykładów obrazów, w których zrealizowano te motywy.

W konkluzji, drugie postawione na początku tego tekstu pytanie: „czy rzeczywiście sztuka abstrakcyjna występuje tylko w sztuce współczesnej (XX wiek)?” – również nie może uzyskać jednoznacznej odpowiedzi... Odpowiedź „tak” – jeśli sztukę abstrakcyjną pojmować będziemy wąsko, powielając opinie generowane dla słownikowych potrzeb klasyfikacji zjawisk w sztuce. Odpowiedź „nie” – jeśli sztukę abstrakcyjną pojmować będziemy szeroko, jako efekt intelligibilnego stosunku twórcy do tworzenia obrazu świata, często zachodzącego tylko w wyobraźni. Wówczas bowiem rezultaty tych procesów stanowić będą komplementarne uzupełnienia do werystycznego obrazu tego świata i będą one miały charakter ahistoryczny.

Każdy obraz jest zawsze kopią świata... jaką, to zależy od tego, co dla nas stanowi istotę tego świata? Jak go postrzegamy i w jaki sposób wartościujemy jego elementy? Problem „realizm versus abstrakcjonizm” należy widzieć rozszerzony, jako pochodną aktywności intelektualnej odbiorcy. Jeśli odbiorca jest świadomy skończoności własnych kompetencji wizualnych i kognitywnych, a także otwarty na możliwość ich poszerzania, traktuje przekaz obrazowy jako grę obecności realności i jej nieobecności. Jest to, jak określa tę sytuację J. Derrida, przyznanie autonomiczności danemu obrazowi w płaszczyźnie treściowo-formalnej i nie jest tylko prawdą badanego przekazu (percypowanego obrazu), ale bardziej prawdą podmiotu, który go bada<sup>140</sup>. Realne jest po prostu to, co jest oswojone przez kulturę w wymiarze społecznym i przez osobnicze doświadczenie jednostki, a obraz... jest tylko obrazem.

*Tym, co obraz musi mieć wspólnego z rzeczywistością, by mógł ją na swój sposób – trafnie lub błędnie – odwzorować, jest jego forma odwzorowania.* 2.17.

*Tym, co wszelkiemu obrazowi – jakiegokolwiek formy – i rzeczywistości musi być wspólne, by mógł ją w ogóle – trafnie lub błędnie – odwzorowywać, jest forma logiczna, czyli forma rzeczywistości.* 2.18.

L. Wittgenstein<sup>141</sup>.

- 1 Tu (nie wszystkie jeszcze) znaczenia hasła ze Słownika łacińsko-polskiego, oprac. Kazimierz Kumaniński, PWN, Warszawa 1965, s. 4.
- 2 Słownik języka polskiego, red. nauk. Mieczysław Szymczak, PWN, Warszawa 1978, ss. 4, 5.
- 3 Krystyna Zwolińska, Zaslav Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, ss. 13, 14.
- 4 Michael Bird, *100 idei, które zmieniły sztukę*, Top Mark Centre, Raszyn 2012, s. 138.
- 5 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Stefana Kozakiewicza, PWN, Warszawa 1969.
- 6 Michel Seuphor, właściwie Fernand Louis Berckelaers (ur. 10 marca 1901 w Antwerpii, zm. 12 lutego 1999 w Paryżu), francuski krytyk, teoretyk sztuki, malarz i poeta, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Seuphor](http://pl.wikipedia.org/wiki/Michel_Seuphor), [dostęp: 09.08.2014].
- 7 Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957, s. 9 i 10. Cyt. za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 11.
- 8 Historycy sztuki, zwłaszcza w tradycyjnej metodologii jej uprawiania, powszechnie stosują metodę „sztuka w kontekście”. M.in.: Stanisław Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1980. Także eseje ze zbiorowego tomu *Symbolie i obrazy*, red. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1982. Również w syntetycznych ujęciach dziejów sztuki metoda ta wydaje się być szczególnie uprawnioną. Do modelowych wręcz opracowań zaliczyć można: *Dzieje sztuki w zarysie*, praca wydana przez Arkady, autorów: Mieczysława Porębskiego – tom I, Warszawa 1976; tom III, Warszawa 1988 i Ksawerego Piwockiego – tom II, Warszawa 1977.
- 9 Hasło „dzieło sztuki jest znakiem swego czasu” jest kolokwialnym skrótem sentencji Wasyla Kandyńskiego – *Dzieło sztuki jest zawsze dzieckiem swego czasu [...]*, tegoż, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 23.
- 10 Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 15.
- 11 Konkluzje dotyczące kryzysu powieści psychologicznej na s. 372 w tomie II. Arnold Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. I; t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- 12 Jaques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, The Seminar series, Book VII. Norton, New York 1992. Cyt. za: Anne D'Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, Universitas, Kraków 2013, ss. 126, 127.

- 13** Wiktor Szklowski, *Swiaż prijomow szużetosłożenia s obszczyymi prijomami stila*, [w:] *Poetika*, Piotrograd 1919, s. 120. Cyt. za: Henryk Markiewicz, *Proces literacki w świetle strukturalizmu i marksizmu*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 205.
- 14** Wasyl Kandyński, dz. cyt., s. 39.
- 15** Z stosunkowo nowszych opracowań o analitycznym, nie popularno-słownikowym charakterze, warto wymienić monumentalną osiemnastotomową pozycję wydaną przez Arkady – *Sztuka świata*, t. 8 (XIX wiek), red. nauk. Anna Lewicka-Morawska, Warszawa 1994.
- 16** Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 410. Autorka poświęca trzem prerafaelitom zaledwie 6 zdań...
- 17** Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. II, Wydanie III rozszerzone, PWN, Warszawa 1969, s. 285.
- 18** Tamże, s. 308.
- 19** Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, ss. 277, 278.
- 20** O roli fotografii w malarstwie XIX wieku wg: Linda Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 16 i nast.
- 21** Ernst H. Gombrich, *W poszukiwaniu nowych wartości. Koniec XIX wieku*, [w:] tegoż, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 535.
- 22** Szczegóły m. in. w: Lech Lechowicz, *Historia fotografii. Część 1, 1839–1939*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- 23** Stosunkowo rzadko zajmują się tymi kwestiami historycy sztuki, fotografia nie jest przez nich prawie uwzględniana. Na przykład: w monumentalnej osiemnastotomowej pozycji wydanej przez Arkady nie ma słowa o fotografii. Patrz: *Sztuka świata*, t. 8 (XIX wiek), Warszawa 1994; tom 9 (I połowa XX wieku), Warszawa 1996; tom 10 (II połowa XX wieku), Warszawa 1996.
- O wiele częściej podnoszą te kwestie historycy fotografii. M.in.: Waclaw Żdżarski, *Zaczęło się od Daguerre'a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, ss. 35–39. Por. także: Lech Lechowicz, *Historia fotografii...*, dz. cyt. oraz Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Batur, Grafiś Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- 24** Właściwie: Gaspard Félix Tournachon.
- 25** *Sztuka świata*, t. 8, dz. cyt., ss. 136, 236. nazwisko Nadara pojawia się, ale tylko dlatego, że u niego w atelier zorganizowano pierwszy Salon Odrzuconych oraz także dlatego, iż rysował karykatury.
- 26** Linda Nochlin, dz. cyt., s. 35 i nast.
- 27** Mieczysław Porębski, *Szacowna metryka kina*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 194.
- 28** Patrz przypis 7.
- 29** Arthur C. Danto (1924–2013) – amerykański filozof, estetyk, krytyk sztuki związany z Uniwersytetem Columbia, redaktor Journal of Philosophy, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Coleman\\_Danto](http://pl.wikipedia.org/wiki/Arthur_Coleman_Danto), [dostęp: 22.08.2014].
- 30** Arthur Danto, *The End of Art*, [w:] *The Death of Art*, red. Barel Lang. Haven, New York, 1984, cyt. za: Eleanor Heartney, *Art@Today*, Phaidon Press Limited, New York 2013, s. 96.
- 31** Indeks kierunków, szkół i ugrupowań artystycznych w: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, wyd. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, ss. 536–539.
- 32** Inne nazwy: „fotorealizm”, „superrealizm”, patrz: Patricia Fride-Carassat, Isabelle Marcadé, *Style i kierunki w malarstwie*, leksykon Wydawnictwa Larousse, Arkady, 1999, s. 194–195. Patrz także: Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*,

- Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- 33** Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, t. III, dz. cyt., s. 231.
- 34** Mieczysław Porębski, tamże.
- 35** Wasyl Kandyński, dz. cyt., s. 28.
- 36** Por. przypis 14.
- 37** Wasyl Kandyński, dz. cyt., s. 48.
- 38** Kazimierz Malewicz, *Suprematyzm*, [w:] *Świat bezprzedmiotowy. Część II*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 65.
- 39** Kazimierz Malewicz, *List do Pawła Ettingera z 03.04.1920 roku*. Pisownia oryg., cyt. za: Kazimierz Malewicz, *Zeszyt teoretyczny Galerii GN*, red. Szymon Bojko, Leszek Brogowski, Mieczysław Kurewicz, Związek Polskich Artystów Fotografików, Gdańsk 1983, s. 59.
- 40** Początki abstrakcji [w:] *Zrozumieć malarstwo. Najważniejsze tematy w sztuce*, red. Alexander Sturgis, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2006, s. 242.
- 41** Victor I Stoichita., *Krótką historią cienia*, Universitas, Kraków 2001, s. 181.
- 42** Eleanor Heartney, *Art@Today*, dz. cyt., s. 66.
- 43** Alfred Hamilton Barr, Jr., amerykański historyk sztuki, pierwszy dyrektor Museum of Modern Art w Nowym Jorku, [http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_H.\\_Barr,\\_Jr.](http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_H._Barr,_Jr.), [dostęp 18.09.2014].
- 44** Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 67. Sztabiński cytuje pracę Barra *Cubism and Abstract Art*, Belknap Press, Cambridge, Mass and London 1986, s. 19.
- 45** Patrz przypis 31, por. także: Patricia Fride-Carassat, Isabelle Marcadé, dz. cyt., ss. 115–171 oraz: Tomasz Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej*, Wydawnictwo „Collage”, Warszawa 1990, ss. 5–19 i nast.
- 46** Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993, s. 48.
- 47** Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 131.
- 48** *Narodziny sztuki abstrakcyjnej*, [w:] *Sztuka. Ilustrowany przewodnik*, red. Andrew Graham-Dixon, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010, s. 434.
- 49** Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 49.
- 50** Amerykański filozof znany z pracy w ramach tradycji filozofii analitycznej i „kontynentalnej”, jednocześnie zajmuje się również problematyką etyczną i filozofią kina, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Stanley\\_Cavell](http://pl.wikipedia.org/wiki/Stanley_Cavell), [dostęp: 22.08.2014].
- 51** Stanley Cavell, *The World Viewed*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, s. 106; cyt. za: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 251, przypis nr 1.
- 52** Patrz przypisy 1 i 2.
- 53** Patrz przypis 4.
- 54** Patrz przypis 7.
- 55** Eugeniusz Wilk, *Kompetencja audiowizualna. Zarys problematyki*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1989.
- 56** Tamże, s. 15.
- 57** Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas filozofii*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 131.
- 58** Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Roman Ingarden, Warszawa 1957, t. I, s. 139.
- 59** Erich von Däniken, *Wspomnienia z przyszłości. Nierozwiązane zagadki przeszłości*, wyd. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975. Tam zwłaszcza rozdział IV.
- 60** *Księga Ezechiela: 1, 5, 6, 7*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III poprawione, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1982.
- 61** Raymond A. Moody, *Życie po życiu*, Warszawa 1975.
- 62** Tamże, s. 22.
- 63** Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, PWN, Warszawa–Łódź 1998.
- 64** Tamże, s. 270.

- 65** Teresa Kostyrko, „Kompetencje kulturowe” – zakres terminu, obszar problematyki, [w:] *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, red. Teresa Kostyrko, Andrzej Szpociński, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1989.
- 66** Tamże, str. 9.
- 67** Janusz Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] tegoż, *Dzieło – Język – Tradycja*, Warszawa 1974, s. 66. Cyt. za: Eugeniusz Wilk, dz. cyt., s. 13.
- 68** Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 14 i nast., cyt. za: Eugeniusz Wilk, dz. cyt., s. 13.
- 69** Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1973, ss. 38–57.
- 70** Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 159.
- 71** Tamże, ss. 159, 160.
- 72** Dość powszechnie przyjmuje się, że przykładem odmiennej konwencji obrazowania jest kultura islamu, w której praktycznie nieobecna jest ikoniczność. Obrazowanie istnieje tylko w formie geometrycznych abstrakcji, często o spektakularnej organizacji kompozycyjnej. Nie jest to jednak prawda... Można zgodzić się z takim uogólnieniem, biorąc pod uwagę malarstwo ścienne, ale miniatury i dywany pełne są ikoniczności w formie tak dobrze „oswojonej” w Europie. Patrz: Marçais Georges, *Sztuka islamu*, przeł. Hanna Morawska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, także Zdzisław Żygulski jun., *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- 73** Roman Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, ss. 7–111.
- 74** Jan Rek, *Między filmowym alfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, pod red. Alicji Helman i Wiesława Godzica, Katowice, 1982, ss. 39–43.
- 75** John Adair, Sol Worth, *Through Navajo Eyes; An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington 1972, za Jan: Rek, dz. cyt.
- 76** John Wilson, *Comments on Work wits Film Pre-literates in Africa*, Edited Transcript of a Presentation and Discussion in the Seminar on Communication and the Communication Arte, Columbia University, Teachers College, May 2, 1966., Za: Jan Rek, dz. cyt.
- 77** Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, dz. cyt., s. 166.
- 78** Stanisław Ossowski, *Dzieła*, t. I. *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 102.
- 79** Karol Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, wyd. IV, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 524.
- 80** Tamże.
- 81** Abraham Moles, *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, „Sciences de l'art. Annales de l'Institut d'Esthétique et des l'art” 1966, t. 3.
- 82** Tamże, s. 28. Cyt. za: Abraham Moles, *Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór i wstęp Irena Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 498.
- 83** Umberto Eco, *Dzieło otwarte*, dz. cyt.
- 84** Tadeusz Pawłowski, *Interpretacja dzieła sztuki*, [w:] *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977, s. 308.
- 85** Wypowiedź w „The World” z 22.05.1878. Przedruk w tomie: J. McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, London 1980, s. 126. Cyt. za: *Moderniści o sztuce*, oprac. Elżbieta Grabska, Warszawa 1971, ss. 337–338.
- 86** Maurice Denis, *Définition du néotraditionisme*, [w:] *Théories, 1890–1910*, Paris 1912. Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*,

- wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 70.
- 87** Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*, dz. cyt., s. 278.
- 88** Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I–III, Warszawa 1957, 1958, 1970.
- 89** Tegoż, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wyb. i oprac. Jan Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 203.
- 90** Przegląd stanowisk daje Maria Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, patrz także: *Estetyka pluralistyczna*, red. Alicja Kuczyńska, Warszawa 1988.
- 91** Alicja Kuczyńska, *Czym są jakości estetyczne*, [w:] *Estetyka pluralistyczna*, dz. cyt., ss. 43–54.
- 92** Tamże, s. 45.
- 93** Tadeusz Pawłowski, *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977, s. 299.
- 94** Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, dz. cyt., s. 100.
- 95** Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Zaproponowana przez Jakobsona typologia wykorzystywana była przez różnych autorów – por.: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. IV, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975, s. 86, także: Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, dz. cyt., s. 83.
- 96** Patrz przypisy 1, 2.
- 97** Szerzej na ten temat w: Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, dz. cyt., s. 101 i nast.
- 98** *Century. One Hundred Years of Human Progress, Suffering and Hope*, conceived and edited by Bruce Bernhard, Phaidon, London 1999. Por. także dziesięciotomowa publikacja *Dekady XX wieku: 1900, 1910... do 1990* – Yapp Nick, Getty Images, Könemann, London, różne lata wydań poszczególnych tomów; także polska próba tego typu publikacji: Wiesław Kot, *Polskie dekady, lata 50.; 60.; 70.*, Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań, b. r. w.
- 99** Patrz przypis 10.
- 100** Patrz przypis 94.
- 101** Stanisław Ossowski, *Dzieła*, dz. cyt., s. 19.
- 102** Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, dz. cyt., ss. 101–103 i nast. Por. przypis 97.
- 103** Teresa Kostyrko, „Kompetencje kulturowe” – zakres terminu, obszar problematyki, dz. cyt., s. 9.
- 104** Patrz przypisy 42, 44.
- 105** Angielski neurofizjolog, przedstawiciel metod psychologii stosowanej (1923–2010).
- 106** Gregory Richard Langton, *Oko i mózg. Psychologia widzenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, s. 211.
- 107** Brytyjsko-amerykański psycholog, zajmował się głównie psychofizjologią (1867–1927).
- 108** Edward Bradford Titchener, *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*, Macmillan, New York 1926, cyt. za: Rudolf Arnheim, *Myslenie wzrokowe, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 131.
- 109** Patrz przypis 77.
- 110** Określenia według hasła „pamięć” w: Józef Pieter, *Słownik psychologiczny*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 187.
- 111** Józef Pieter, tamże, s. 187.
- 112** Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, ss. 107, 108.
- 113** *Test Rorschacha, test plam atramentowych – test projekcyjny, stworzony w 1921 roku przez szwajcarskiego psychoanalityka. Hermanna Rorschacha [...] składa się z 10 tablic z plamami atramentowymi (5 szaroczerwonych, 2 szaroczerwone i 3 kolorowe). Tablice prezentuje się osobie badanej, która opowiada, co na nich widzi*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Test\\_Rorschacha](http://pl.wikipedia.org/wiki/Test_Rorschacha), [dostęp: 23.09.2014].
- 114** <http://www.zdrowie.med.pl/psychologia/badania/plam.html>, [dostęp: 23.09.2014].
- 115** Gregory Richard Langton, *Oko i mózg. Psychologia widzenia*, dz. cyt., s. 220.
- 116** Przypadek Witkacego może być

- argumentem za możliwą „symetrią” zachodzenia tego typu procesów – zarówno po stronie autora, jak i odbiorcy. Chodzi o szczególną grupę obrazów z serii *Kompozycje* z 1922 roku, będących nieprzedstawiającymi.
- 117** Marcel Brion (1895–1984), francuski eseista, krytyk literacki, powieściopisarz i historyk, [http://www.goodreads.com/author/show/37151.Marcel\\_Brion](http://www.goodreads.com/author/show/37151.Marcel_Brion), [dostęp: 23.09.2014].
- 118** Marcel Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Du Mont, Köln 1960, s. 28; cyt. za: Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice; Galeria EL Elbląg, 2001., ss. 18, 19.
- 119** Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, dz. cyt., s. 21.
- 120** Platon, *Państwo*, przekł. Władysław Witwicki, Warszawa 1958, 527 B.
- 121** Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, dz. cyt., s. 49.
- 122** Tamże, s. 27.
- 123** Aaron Scharf, *Suprematyzm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, zebrali Tony Richardson i Nikos Stangos, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 222.
- 124** B. von Grüningen, *De l'impressionnisme au tachisme. Peinture, litographie, photographie, arts graphiques appliqués*, Bale 1964, s. 141. Cyt. za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 85.
- 125** Peter H. Lindsay, Donald A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, PWN, Warszawa 1984. ss. 40–41.
- 126** *Conversation avec Picasso* – wywiad udzielony Christianowi Zervos, opublikowany w „Cahiers d'art.” 1935, nr 10, ss. 175–178.
- 127** Pablo Picasso, *Rozmowa z Christianem Zervos (1935)*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, dz. cyt., s. 492.
- 128** Roman Zrębowski (1884–1963) – młodopolski krytyk literatury i sztuki, znawca i teoretyk malarstwa, estetyki, popularyzator polskiego dziedzictwa kulturowego, publicysta, <http://norwid.koszzykowa.pl/roman-zrebowski>, [dostęp 23.09.2014].
- 129** André Lhote – francuski rzeźbiarz i malarz (1885 – 1962), [http://pl.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Lhote](http://pl.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote), [dostęp 23.09.2014].
- 130** Roman Zrębowski, *O nowoczesnym malarstwie francuskim. Wspomnienia i refleksje paryskie*, Arkady, Warszawa 1959, s. 161.
- 131** Patrz przypis 13.
- 132** Cyt. za: Wojciech Sztaba, *Portret. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 44. Autor podaje wiele interesujących szczegółów dotyczących poglądów na zagadnienie podobieństwa w portrecie w historii sztuki.
- 133** Jerzy Kossak, *W poszukiwaniu stylu epoki*, Iskry, Warszawa 1961, s. 127.
- 134** W całości złożone i opublikowane po raz pierwszy w 1957 roku jako *Teoria widzenia*; później, z przedmową Juliana Przybosia i rysunkami autora, opublikowane jako wydanie III w 1974 roku przez Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- 135** Jose Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. Piotr Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 266.
- 136** Piotr Lavedan, *Historia sztuki. Średniowiecze i czasy nowożytne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1954, s. 166.
- 137** Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie. Księga II*, 60. Cyt. za: Maria Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Ossolineum, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1984, s. 40.
- 138** Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 16. Całość fragmentu: *Jak pamiętamy, interesujący nas tu rodzaj abstrakcji*

geometrycznej, pojętej jako przekaz myśli filozoficznej, refleksji egzystencjalnej czy metafizycznej, w formie znaczącego nurtu pojawił się w Europie dopiero w XX stuleciu. I oto okazało się, że do tego wysublimowanego języka sztuki nie dorósł nie tylko wiek XVIII, kiedy niezrozumiały i wkrótce zapomniany został weimarski „Altar des günstigen Schickals” (Ołtarz pomyślnego losu) Johanna Wolfganga von Goethe (była to kula o średnicy 72 cm ustawiona na sześcianie wys. 89 cm. Dzieło to zaprojektował poeta ze swego ogrodu w Weimarze w 1777 r.), ale i nasz wiek XX, który tego sposobu wypowiedzi nigdy w pełni nie zaakceptował.

- 139** Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, przekł. i koment. Ireny i Tadeusza Zawadzkich, Ossolineum, Wrocław 1961. Cyt. za: Leszek Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 39.
- 140** Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004.
- 141** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przekł. i wstęp B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 10.

Stefan Czyżewski  
*Essayist Meander around the Abstraction*

**The three-part text – as the title suggests – involves multifaceted problem of abstraction.**

#### **Part I. Pedigree of abstraction.**

**The emergence of abstraction is the result of consistent course of different phenomena, beginning as early as the nineteenth century and preparing the ground for appearance of Kandinsky and Malevich at the beginning of the first decade of the twentieth century. In the same time the existence of duality is connected with two forms of abstraction as a continuation of instances of those artists: forms of abstraction of ‘poetics of expression’ and forms of abstraction of ‘poetics geometry’. The opposition of figurative and abstract art is the result of common oversimplification, as well as the binding of its existence only with the twentieth century.**



### **Part II. The essence of abstraction.**

The analysis of the concept of abstraction leads to the disclosure of too narrowly understood importance of abstraction which doesn't include the complexity of issues. The formulation of a broadened definition of abstraction is the result of the analysis. The definition includes the category of recipients and their competence to analyze the problems. It contributes to relativisation of the scope of understanding the concept, expanding its importance and opening the perspective for communication. The conclusive definition of abstraction is as follows: 'Abstraction is everything that has no name and doesn't exist as visual experience; specific sensations of substantial properties in images are not logical due to the lack of appropriate competencies which prevent the intelligible processes'.

This perspective also means that, as formal indicator, abstraction does not belong strictly to images and is the sum of the perceptual effect, temporarily set for the recipient. The adoption of such a solution is connected with the acceptance of the liquidity of categories of both abstraction and realism. What has been recognized in the image and what was previously visually experienced – is real. Abstraction is everything that has no name and is not recognized by a person, because the person has no previous experience of what he/she sees. Visual experience and cultural competence, combined with the natural activity of our perception, enforce our 'seeing with understanding'. Therefore knowledge, intellectual activity and experience are the keys to identifying and understanding images, leaving the relationship of images and the reality on a margin.

### **Part III. Understanding abstraction.**

Based on the analysis, the two questions can be answered: 1) is abstract art really in opposition to figurative art? and 2) does abstract art is limited to contemporary art (of the 20<sup>th</sup> century)? There is a negative answer to the first question. It is based on the notion that abstract art and figurative art are not in opposition to each other, but rather, they are com-

plementary and co-exist with each other. Abstract art and figurative art co-existed from the beginning of abstraction. There are different trends in both kinds of art and both undergo evolution. However, there is no clear answer to the second question. When we use narrow definition of abstract art which we find in encyclopedias, we might give positive answer. When we take into account open attitudes of artists and audiences in the context of the reality and its image in the arts, we must give a negative answer. All images always are the copies of the world ... their forms depend on what is the essence of this world in the eyes of beholder, how we perceive the world and how we evaluate its elements.