

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Muzeum Narodowe w Poznaniu

tło i powierzchnia obrazu

STUDIA Z TEORII I HISTORII BADAŃ NAD SZTUKĄ

Tom 3

Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki
im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego

Pałac w Rogalinie, 21–23 października 2021 roku

pod redakcją

Łukasza Kiepuszewskiego

Mariusza Bryła

Stanisława Czekalskiego



POZNAŃ 2022

Spis treści

- 7** Łukasz Kiepuszewski
„Głębia” powierzchni
- 11** Jacek Jaźwierski
Powierzchnie, przestrzeń i wyobraźnia w Leonardowskiej koncepcji obrazowania
- 27** Michał Haake
Figura – tło – granica obrazu. Studium porównawcze obrazów przedstawiających martwego Chrystusa autorstwa Andrei Mantegni, Annibalego Carracciego, Paola Veronesego i Orazia Borgianiego
- 41** Ryszard Kasperowicz
Powrót do Riegla. Między płaszczyzną formy a płaszczyzną znaczenia
- 53** Cezary Wąs
Antymetafizyczne konotacje terminu „powierzchnia obrazu”
- 63** Stanisław Czekalski
Powierzchnia obrazu – między antynomią a tautologią. Metodologiczny wymiar teorii Michaela Frieda
- 77** Dorota Kownacka-Rogulska
Das Allomatische. O koncepcji przestrzeni żyjącej mistycznie w rozumieniu Hugona von Hofmannsthala
- 87** Maria Poprzęcka
Napięcia powierzchniowe
- 99** Anna Markowska
Wyobraźnia akwaticzna. Rozkosz, niepewność i groza rozplynięcia się w tle
- 119** Mirosław Wachowiak
O estetyce matowej i półmatowej powierzchni malarskich przedstawień od impresjonistów do Davida Lyncha

Cezary Wąs

Antymetafizyczne konotacje terminu „powierzchnia obrazu”

Zagadnienie powierzchni obrazu, powiązane przez historię sztuki z estetyką modernistyczną, napotkało trudności w zdefiniowaniu, kiedy badania przyniosły spostrzeżenie, że w przyjmowanych określeniach zawarte są elementy heglowskiego historyzmu podlegającego od lat pięćdziesiątych XX wieku nasilającej się krytyce. Wraz z podważaniem heglowskiej metafizyki zmniejszyła się ranga przyznawana powierzchni obrazu w opisach przemian środków artystycznych, nie zaprzestano jednak rozpatrywania specyfiki posługiwania się nią w malarstwie nowoczesnym. Przyjęcie założenia, że jest bardziej zjawiskiem niż bytem, nie podtrzymało długo jej ważności, ponieważ w refleksji filozoficznej zmieniło się rozumienie podmiotu poznającego, w którego aktywności zanegowano ponadindywidualne wartości. Opisy powierzchni obrazu przestały być w nowej sytuacji opisem własności o obiektywnym charakterze – uzależniono je od indywidualnych skłonności twórców opisów. Zjawiska powierzchni pozbawione zostały ugruntowania w metafizyce stałości, obecności i pewności, a podawane charakterystyki zaczęto rozumieć jako wytwory zależne od osobistych skłonności badaczy. Prywatyzacja metafizyki nie jest jednak ostatecznym rozwiązaniem poszukiwań fundamentów myślenia o powierzchni obrazu, ponieważ nie jest możliwa czysta indywidualność, niepowiązana z tradycjami kultury i przy tym niezakorzeniona w aktualnych problemach moralnych i politycznych. Jednostka i całość są ze sobą powiązane w sposób, który uniemożliwia rozstrzygnięcie, do jakiego stopnia jednostka jest wytworem aktualnej kultury, a w jakiej mierze jej twórcą. W czasach prywatyzacji myślenia niespodziewanie powraca teza o uwikłaniu postaw jednostki w problemy tradycji i współczesności. Możliwe aktualnie konkluzje zawierają pogląd, że usuwanie podstaw jednej metafizyki jest wytwarzaniem nowej, w której w skryty sposób zawierają się wcześniejsze założenia.

* * *

Pytanie o powierzchnię obrazu w największym stopniu pozostaje związane z koncepcją sztuki modernistycznej i zawartym w niej zainteresowaniem formą oraz budowaniem zdolności jej przeżywania. Estetyczna wrażliwość na zjawiska

jakby zewnętrzne w stosunku do imaginacyjnych wyobrażeń przestrzeni w dziełach malarskich ma starsze korzenie niż modernistyczne, ale uległa wzmocnieniu w połowie XX wieku pod wpływem malarstwa Jacksona Pollocka i apologety jego sztuki w osobie Clementa Greenberga. Znamienne dla tego aspektu estetyki modernistycznej było marginalizowanie walorów treściowych sztuki abstrakcyjnej, zachodzące niezgodnie z intencjami jej koryfeusza. Bardziej wnikliwe analizy pozwoliły dostrzec wartości symboliczne dzieł nurtów sztuki nieprzedstawiającej, co jednak nie zmieniło radykalnie utrwalonej wcześniej fascynacji drippingiem Pollocka czy późniejszymi o kilka dekad impastami w malarstwie Georga Baselitza.

Podstawowe treści krytyki artystycznej i historii sztuki uwznioślające wartości formalne sztuki modernistycznej przynoszą zatem sprzeczności wykluczające możliwość uznania jej charakterystyk za logicznie czy historycznie poprawne: po pierwsze, zjawiska fakturowe miały w sztuce ważną pozycję także w wielu innych okresach sztuki, po drugie, walory treściowe dzieł awangardowego modernizmu nie ustępowały dziełom sztuki dawnej, po trzecie zaś, uwypuklanie różnic między sztuką awangardową a poprzednimi stylami należy uznać za przesadnie zaakcentowane. Wraz z upływem czasu osłabieniu uległa ponadto wiara w twierdzenia o wynikaniu sztuki abstrakcyjnej z logicznych przesłanek zawartych w rozwoju formalnych dążeń sztuki i osiągnięciu przez nią ostatecznego celu właśnie w malarstwie nieprzedstawiającym. Sprzeciw wobec teleologii w badaniach nad przeszłością wyraził się w piśmiennictwie Karla Poppera i wpłynął na krytykę heglowskiego historyzmu w głównych metodach historii sztuki. Wszelkie współczesne ustalenia korygujące obraz modernizmu wynikają zatem z innych założeń niż te, które kryły się za jego wcześniejszą definicją, i zwracają uwagę na narastające od schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku skłonności antymetafizyczne, antyesencjonalne i antyontologiczne. Konkurujące ze sobą definicje modernizmu i polemiki z nimi wskazują przy tym, że również ich aktualne ujęcia nie zapewniają pewności sądu, a raczej absolutyzują niepewność i czynią ją podstawą nowej metafizyki. Zabiegi ujawniania wewnętrznych sprzeczności przyjętych definicji modernizmu nie stanowią jednakże pełnej nowości, ponieważ charakterystyczne dla nich warianty formułowania zastrzeżeń i wątpliwości sięgają w swych tradycjach poza sceptycyzm Pirrona czy Sekstusa Emipryka aż do Sokratejskiej ironii. Sceptycyzm nie pozostaje przy tym bez swej opozycji podważającej jego racje i wspólnie z nią tworzy zbiór twierdzeń i zaprzeczeń wyłaniający rozwiązania, które nigdy nie sięgają ostateczności.

Zainteresowanie zjawiskami zachodzącymi na powierzchni obrazu, żywione przez artystów modernistycznych i ich komentatorów, wykazuje podobieństwa ze zjawiskami w innych dziedzinach kultury. Cechuje je próba sięgnięcia do pierwotności, co po stronie przedmiotowej skłaniało do eksploracji kultur archaicznych, pierwotnych czy ludowych, zaś po stronie podmiotowej do skierowania uwagi na różne odmiany poznania bezpośredniego: od formuł przewidzianych w fenomenologii Edmunda Husserla do starań typowych dla ówczesnych ezoteryków i mistyków.

Historycy sztuki nie zgłębiali dotąd w sposób szczegółowy podobieństw między zawieszaniem zastanych koncepcji i zagłębianiem się w „rzecz myślą” na różnych etapach redukcji fenomenologicznych a separowaniem się artystów od decydującej części tradycji artystycznych i próbami redukcji środków artystycznych do ich podstawowych postaci, ale podobne analogie bywały wcześniej przyjmowane w innych badaniach ikonologicznych. Obecnie brak wystarczających przesłanek do stworzenia takiego podobieństwa zostałyby natychmiast wykazany, lecz jednocześnie należałoby spostrzec, że wszelkie objaśnienia sztuki nigdy nie pozostaną wolne od sugestywnych metafor. Od czasów Georga Hegla, przez pisma Maxa Dvořáka czy Erwina Panofsky'ego, ciągnie się nić identycznych porównań między światem idei a światem wyobrażonym w sztuce, porównań, które mimo ich krytyki tworzą szczególną wartość w dziejach historii sztuki¹. Ich uroda (czy sugestywność) stawia je wyżej ponad wartościami naukowymi, lecz jednocześnie wywołuje pytania: czy rzeczywiście mogą być całkowicie podważone oraz czy nie zawierają znamion prawdy, która ujawniła się właśnie poprzez ich piękno? Dążenia do uczynienia historii sztuki nauką tworzą główny zrąb jej historii, ale przetrwanie niektórych jej osiągnięć nie jest zależne od kultu scjentyzmu na obszarze tej dziedziny. Obrazowe porównania, podobnie jak wykazywanie podobieństw między różnymi przejawami kultury, mają korzenie starsze niż heglowskie, a być może również te nie powinny być jedynie negowane.

Poznawcza efektywność analogii czy wywodzenie myślenia z metafory skłania zatem do podtrzymania związków fenomenologii i tego aspektu estetyki modernistycznej, jakim jest rozwinięcie możliwości zawartych w działaniu powierzchni obrazu. Nowatorskie formowanie zjawisk powierzchni i kształtowanie ich wpływu na widza może być skojarzone z cechami i przemianami w obrębie filozofii Husserla i jego kontynuatorów. Właściwe było dla niej w pierwszych fazach funkcjonowania fenomenologii nastawienie na bezpośredniość, które to ukierunkowanie odnaleźć można także w sensie posługiwania się zjawiskami powierzchni w malarstwie. Odejście obrazów od naśladowania rzeczywistości, czy od użycia figuratywizmu do odtwarzania treści literackich, ku tworzeniu kompozycji opartych na działaniu plam barwnych i napięć między nimi, wytwarzających specjalną aurę powierzchni, a ponadto skupienie na środkach wyrazowych zawartych w użytych materiałach, walorach farb, w ich nawarstwieniach czy w przebijających się przez nie splotach płótna malarskiego, miało na celu wykorzystanie stłumionych dotąd energii świata pierwotnego skrytego za pospolitą rzeczywistością i skłonienie widzów

¹ G.W.F. Hegel kilkakrotnie interpretował egipskiego sfinksa jako metaforę wyłaniania się Ducha z tego, co czysto naturalne. Zob. tegoż, *Filozofia sztuki albo estetyka. Wykłady z semestru letniego 1826 roku w transkrypcji Friedricha Carla Hermanna Victora von Kehlera*, przeł. M. Pańków, Warszawa 2021, s. 114. Obszerny artykuł Erwina Panofsky'ego poświęcony został porównaniu cech charakterystycznych dla scholastycznej *summy* do struktury katedry gotyckiej. Zob. E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, przeł. P. Ratkowska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 46–59.

do podobnej zdolności docierania do wewnętrznych sił świata. Takie spojrzenie na zamiary artystów płaszczyzny i powierzchni może być usprawiedliwione znajomością dziejów fenomenologii, która odeszła od kartezjańskiego i racjonalnego jądra tkwiącego w myśli Husserla ku powiązaniu skupionego badania fenomenów z ukrytymi wątkami irracjonalizmu czy nawet mistycyzmu w myśli Martina Heideggera, zaś następnie złączeniu takiego badania z kategorią życia u tegoż filozofa czy egzystencji u Jeana-Paula Sartre'a bądź ciała u Maurice'a Merlau-Ponty'ego. Inspiracje zaczerpnięte z wiedzy na temat filozofii posłużyły komentatorom sztuki, lecz również wymienionym filozofom do objaśnienia celów działań artystów modernistycznych, w tym specyficznych zabiegów związanych ze zjawiskami powierzchni obrazu i reakcjami na nie.

Husserl niewiele uwagi poświęcił problemom sztuki, jednak w liście do Hugona von Hofmannsthała z roku 1907 przyjął, że objaśnianie kreacji dzieła sztuki i jej odbioru może być pomocne w zrozumieniu procedur fenomenologii. W jego opinii główne podobieństwo między działaniem artysty i odbiorcy jego prac a postępowaniem fenomenologa polega bardziej na koncentracji świadomości na zjawianiu się (*Erscheinung*) niż na istnieniu przedmiotu². To samo zagadnienie powróciło w innym tekście Husserla, w którym przyjął on, że świadomość potoczna czy teoretyczna zakłada istnienie realności, podczas gdy w świadomości estetycznej (i zarazem fenomenologicznej) mamy do czynienia z wrażliwością na zjawisko, którego cechy, jak harmonia barw, bywają źródłem przyjemności³. Kategorie przyjemności, zachwytu czy poczucia uszczęśliwienia przesuwają funkcjonowanie dzieła sztuki w świat pozaracjonalnych stron wnętrza człowieka i jego połączeń z całością świata.

Powiązanie przez Husserla spostrzeżenia natury teoretycznej, dotyczącego statusu dzieła sztuki, z uczuciowością znalazło rozwinięcie w myśli Heideggera i przeszło w rozważania nad ujawnianiem się prawdy bycia (*Seiende*) w sztuce. Dzieło, ale też reakcje na nie uznane zostały za obszar pierwotnych i czystych przejawów życia. Do takiego zjawiska dochodzi wówczas, kiedy dzieło reprezentuje pewną pierwotność czy źródłowość, o którą zabiegali artyści skupiający swoje działania na wykorzystaniu kompozycji barwnych czy linii tak, by uruchomione zostały ich ukryte, wewnętrzne siły, sięgające zasad uniwersalnych. Realizacja takich zamiarów skłaniała do obniżenia znaczenia naśladowania rzeczywistości w sztuce i rozwinięcia możliwości wykorzystania barw w ich podstawowych jakościach. Rozgrywanie na powierzchni płótna malarskiego zestawień kolorów czy stopniowanie intensywności barw stało się czynnością, przez którą najprościej działają energie wyłaniania się świata. Dopełnienie takiego rozumienia sztuki nastąpiło w filozofii Hansa-Georga Gadamera oraz fenomenologów francuskich. Należy sobie jednak zadać pytanie, czy filozofom udało się uniknąć w tej sprawie powrotu do platońskiej metafizyki.

² I. Lorenc, *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 98.

³ Tamże, s. 100.

Przejawianie się źródłowej rzeczywistości w rzeczywistości wtórnej zostało o tyle tylko zmodyfikowane, że świat transcendentny nie był już obszarem wzniosłych cech boskości, lecz sił irracjonalnych, żywiołowości także mrocznej i niebezpiecznej. Zastanawia jednak, że o ile abstrakcyjny ekspresjonizm może być podany jako przykład eksponowania ciemnych stron absolutu, to w abstrakcji geometrycznej Pieta Mondriana, inspirowanej mistycyzującymi ideami matematyka i teozofa Mathieu Schoenmaekersa, dochodzi jednak do powrotu przekonania o racjonalnym charakterze sił uniwersum. Co zatem jeszcze stanowiło próbę odsłonięcia niestałego żywiołu podstaw istnienia? Wydaje się bowiem, że opisany dotąd sposób funkcjonowania powierzchni obrazu wskazuje na źródło dzieła sztuki w stanie świata przed jego zaistnieniem, zatem także przed wyłonieniem się takich jego istotowych własności, które mogą zostać zwerbalizowane. Zjawiskowość powierzchni ujawnia zakorzenienie dzieła w magmowatej nicości, która podważa realność dzieła również w odniesieniu do wszelkich fizykalnych aspektów jego bytowania. Zjawiskowość powierzchni jest zatem adekwatna do zjawiania się świata i przyczynia się do niestabilnego charakteru istnienia dzieła, które raczej się dzieje, niż po prostu jest. Dzieło, jeżeli jest, to jako wydarzenie.

W filozofii Gadamera wytwarzane dzieło istnieje bez odtwarzania ukrytej istoty, wydarza się w swej niestałości jako zjawisko niespodziewane, niedające się przewidzieć w obrębie tradycji, przy tym dzieło wydarza się nie obok indywiduum, lecz wraz z nim. Odżywa w tym myśleniu dziedzictwo Immanuela Kanta i przekonanie, że geniusz artystyczny tworzy formy tak jak natura, a jest najbardziej skuteczny wówczas, gdy przekracza to, co zastane. Ucieczka od metafizyki stałości w stronę niestałości może też zostać zidentyfikowana w filozofii sztuki Merlau-Ponty'ego, w której formy artystyczne postrzegane są w związkach z cielesnością, zatem z obszarem traktowanym opozycyjnie wobec rozumu. Cieleśność i zmysłowość są miejscami czystej żywotności, wobec których wszelka rozumność jest wtórna. Analizy malarstwa Paula Cézanne'a tworzone przez Merlau-Ponty'ego, podobnie jak wykładnia *Butów* Vincenta van Gogha dokonana przez Heideggera, budzą zastrzeżenia u historyków sztuki, jednak dokonywane na gruncie filozofii spostrzeżenia bywają niekiedy zbliżone do tych czynionych przez historyków sztuki bądź przynajmniej są dla nich inspirujące.

Przykładem zbieżności opinii filozofów i historyków sztuki w obszarze opisu zjawisk funkcjonowania powierzchni w malarstwie od Cézanne'a czy dzieł malarzy abstrakcyjnych jest właśnie charakterystyka funkcjonowania przestrzeni. Merlau-Ponty w odniesieniu do dzieł Cézanne'a posługuje się określeniem „przestrzeń promieniująca”, za którym skrywa się relacja o wyobrażaniu przestrzeni środkami malarskimi w sposób, który powoduje jej pojawianie się. Za pomocą środków natury czysto artystycznej, farb kładzionych na powierzchnię płótna, imaginuje się przestrzeń, która staje się widzialna. Nałożone farby zawierają pewne rytmy, które jakby pulsują, wydzielają energię docierającą do obserwatora. Widz

widzi przestrzeń będącą tylko jej wyobrażeniem, ale wszelkie zjawianie się przestrzeni jest doświadczeniem właściwym dla konkretnego podmiotu. Widzenie przestrzeni jest wynikiem złączenia skłonności patrzącego (podmiotu) – skłonności, do opisu których włącza się myśl Kanta o transcendentalizmie przestrzeni – i obserwowanego przedmiotu, zawierającego obraz przestrzeni zmodyfikowany specyficznie przez malarza. Dochodzi do przeniknięcia się nastawień widza i wyobrażeń zawartych w dziele, a jednocześnie w tym okrężnym ruchu do dzieła i od dzieła przestrzeń staje się widzialna. Nie wnikając w szczegóły koncepcji Merlau-Ponty'ego czy Éliane Escoubas i innych francuskich fenomenologów, można zauważyć, że niemal identyczne charakterystyki przestrzeni wyobrażonych w malarstwie modernistycznym zawarte były w opisach historyków sztuki, zwłaszcza jednak w pismach Greenberga.

Opisy przemian przestrzeni w malarstwie modernistycznym przedstawione w teorii Greenberga zakładają, że dawne malarstwo przede wszystkim imitowało przestrzeń zewnętrzną z wykorzystaniem sugestii głębi. Od Cézanne'a, przez kubistów, do malarstwa abstrakcyjnego wiodła droga rezygnacji z naśladowania przestrzeni zewnętrznych z użyciem zabiegów perspektywicznych. W obrazach mistrzów malarstwa nieprzedstawieniowego główną rolę odgrywa płaszczyzna malarska, a konkretnie płaskie płótno pokryte farbami. Obraz sprowadzony zostaje do dwuwymiarowej przestrzeni z uwydatnionymi środkami malarskimi: z płótnem, farbami, napięciami między plamami barwnymi, a także ze świetlistością kolorów, które mają intensyfikować bezpośrednie doznania zmysłowe i dawać podstawę do ruchu między dziełem a widzem. Ów ruch emanacji ze strony obrazu i powrotu do niego sił wzbudzonych w obserwatorze jest zbiorem pulsacji wytwarzających szczególną, nieustaloną przestrzeń przed obrazem. Przestrzeń wytworzona między powierzchnią obrazu a obserwatorem wypełniona jest reakcjami protoracjonalnymi, które jednak wraz z upływem czasu zaczynają być wyraźniej postrzegane i analizowane. W konsekwencji przedrozumowa przestrzeń podlega nie tylko uzmysłowieniu, lecz również racjonalizacji, zaczyna przejawiać się też poprzez artykulacje formami języka. Próbując pozostać w sferze czystej empirii, można zauważyć, że już kreska na płótnie wywołuje zjawiska przestrzenne, ale także uruchamia narracje na jej temat. Niektóre z możliwych objaśnień wskazanej przestrzeni przedobrazowej, wywoływanej przez działania na powierzchni obrazu, łączą się z problemami natury filozoficznej. W opisywanej tu sytuacji historycznej mogą być zestawiane z rozważaniami na temat obecności, zwłaszcza z krytyką tradycyjnych koncepcji ontologicznych. Pytania o to, co jest, są najtrwalszym jądrem filozofii i oscylują między poglądem, że byt jest, a niebytu nie ma (Parmenides), a poglądem przeciwnym, że bytu nie ma, a niebyt jest (Gorgiasz). W mniej radykalnym ujęciu, które jest bardziej przydatne dla podjętego problemu wytwarzania przestrzeni, byt jest przede wszystkim zjawiskiem uzależnionym od zachowań podmiotu. Skłania to do pytania: jakie reakcje widza należy tu stwierdzać? Czy reakcje te są czysto

zmysłowe, a ich odbiór spontaniczny i bezpośredni, czy jednak wynikają z niej jawnych założeń?

Krytyka fenomenologii i opinii historyków sztuki zbliżonych do tego nurtu filozoficznego w omówieniach dzieł sztuki abstrakcyjnej może zostać skupiona na podważeniu czystej zmysłowości i bezpośredniości. W następstwie takiego krytycznego podejścia można przyjąć, że wyobrażona przestrzeń malarstwa abstrakcyjnego sugerowana jest przez komentarze na jej temat. Wywołuje to jednak problem pierwszeństwa komentarza przed zjawioną przestrzenią i skłaniałoby do uznania, że jest ona tylko ilustracją bądź interpretacją pewnego poglądu. Uznanie, że przestrzeń opisywana przez komentatorów jest tylko sugestią wynikającą z koncepcji specyficznych obserwatorów, kwestionuje obiektywność wyglądu dzieła, ale też niezależność pracy artysty. Wraz z takim zanegowaniem autonomii sztuki odkrycia artystyczne dokonywane na jej polu traciłyby pewną część swej wartości. Ujęcia kompromisowe, zakładające zbieżność charakterystyki i intencji malarza, nie rozwiązują problemu. Komentarz równoległy do dzieła i bezpośrednio z niego wynikający wzbudza zastrzeżenia, ponieważ bezzałożeniowa obserwacja i opis są niemożliwe. Zakładane w hermeneutyce historyczno-artystycznej ściśle przyleganie opisu do dzieła z pewnej historycznej perspektywy zaczyna wykazywać mankamenty, jakie dostrzeżono w ikonologii. Podjęte za fenomenologią, a rozwinięte w hermeneutyce próby skupienia uwagi na samym dziele, zignorowanie jego kontekstu historycznego i intencji artysty, wprowadziły je w horyzont problemów egzystencjalnych, a obrazy traktowane są w obrębie tej metody jako ilustracje bądź interpretacje takich problemów. Horyzont czasu historycznego zastąpiony został horyzontem wiecznie powtarzalnych kolei losu. Zakładane wydarzenie się dzieła w egzystencji poszczególnego widza być może zachodzi, lecz sytuuje się ono poza obrębem prób jego charakteryzowania. Dzieło jest wydarzeniem i przejawem czystego życia, lecz założona tu czystość uzewnętrzniania się pierwotnych energii niemal wyklucza możliwość zapisu takiego wydarzenia. W pełni adekwatny opis prześwitywania przez dzieło jego źródłowych podstaw musiałby zostać zindywidualizowany do tego stopnia, że nie mógłby znaleźć odzwierciedlenia w wyrażeniach naturalnego języka. Sytuacje prześwitu prymarnych sił dokonywane przez dzieła niewątpliwie zachodzą, ale nie przechodzą w pełni komunikowalne charakterystyki werbalne. Można wprawdzie założyć, że uzdolniony historyk sztuki stworzy wykładnię o poetyckim charakterze, lecz w pełni dostosowany opis powinien zostać opracowany w radykalnie odnowionym czy nawet niezrozumiałym języku. Domniemywane własności obrazu powiązane z jego metafizycznym pochodzeniem, a rozgrywane przez efekty na jego powierzchni, nie poddają się zabiegom racjonalizacji, a uchwytne na poziomie poetyckich metafor nie przynależą do dziedziny nauki. Wszelkie zabiegi precyzowania przeżyć związanych z obrazami, które w swym założeniu mają na celu wyrażanie głębszych zasad istnienia, nie mogą osiągnąć poziomu zrozumiałości.

Pewne rozwiązanie jakby nierozwiązywalnego problemu stworzenia adekwatnego opisu dzieła sztuki malarskiej tkwi w uznaniu dotychczasowych prac historyków sztuki za wyłącznie literaturę piękną, pisaną w poetyce czy retoryce obiektywistycznej. Taka zmiana perspektywy o niewątpliwie antymetafizycznych korzeniach przyczynia się do uznania, że podobnie jak ikonologia Panofsky'ego nie tyle miała wartości obiektywne, co była literaturą piękną skomponowaną z notatek humanisty lubującego się w książkach z historii filozofii, w podobnym stopniu doktryna Greenberga była nasyconym namiętnością upowszechnianiem własnych upodobań, również dokonany przy zastosowaniu zewnętrznych pozorów i retoryki obiektywizmu o heglowskich korzeniach. Hegłowski historyzm, odczytany niegdyś przez Lorenza Dittmanna czy Ernsta Gombricha w pismach najważniejszych historyków sztuki, jest też do odnalezienia w pisarstwie Greenberga.

Taka konstatacja skłania też do ogólniejszego pytania: do jakiego stopnia modernizm jest zjawiskiem wyobrażonym czy wykreowanym przez zabiegi językowe, a do jakiego stopnia rzeczywistym? Można bowiem podejrzewać, że wszelkie wrażenia wynikające z odbioru zjawisk wywoływanych na powierzchni obrazu powstały pod wpływem sugestywnych komentarzy i realne są jedynie wtórnie wobec ich wytworzenia w języku. Czy nie jest zatem możliwe, że dopiero narracja na temat powierzchni stwarza podstawy do jej obserwacji i ukierunkowanego przeżywania? Pierwotne funkcjonowanie artystycznie ukształtowanej powierzchni jest doświadczalnie sprawdzalne, lecz upowszechnienie wzorców jej odbioru powołuje ją do życia jako fakt o powszechnym znaczeniu. Analizowane tu zjawiska wywoływane przez powierzchnię obrazu nie mają znaczenia bez opisów, za których jakość odpowiadają talenty pisarskie jej narratorów. Również w historii architektury awangardowy modernizm utrwalony i upowszechniony został przez liczną grupę zafascynowanych nim historyków, będących w dużej mierze jego twórcami. Problemem jest jednak, że wraz z precyzowaniem wyrażen na dany temat czy upowszechnieniem trafego osądu zmniejsza się jego wartość poznawcza, a ratunek przychodzi ze strony nieprecyzyjnych metafor i wzniosłych przemówień. Dobrym przykładem może być w tym względzie fragment eseju Greenberga na temat sztuki Paula Klee: „przepływy i tchnienia koloru tworzą odległą, zagadkową świetlistość. Linie wędrują przez obrazy niczym melodie poprzez akordy. Powierzchnia pulsuje, znaki pojawiają się i znikają, lecz nie jesteśmy w stanie określić, czy dzieje się to w jakiejś fikcyjnej głębi czy na rzeczywistej powierzchni”⁴. Jakkolwiek zawartych w tym cytacie opinii nie można przełożyć na żadne bardziej dokładne stwierdzenia, to mają one niepowątpiewalne wartości poznawcze, chociaż także perswazyjne.

⁴ C. Greenberg, *An Essay on Paul Klee*, w: tegoż, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, Chicago-London 1986, s. 8; cyt. za: A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017, s. 146.

Przekonywanie do określonych racji może dotyczyć wartości rozpiętych między prywatnością (i przeżywaniem w niej problemów moralnych i politycznych) a metafizyką, które w dokładniejszych badaniach stają się nierozróżnialne i okazują się ani ściśle prywatne, ani powszechne, niekiedy zaś jednocześnie osobiste i uniwersalne. Źródeł niektórych przekonań rangi filozoficznej można więc upatrywać w sytuacjach społecznych czy politycznych, które zaangażowana jednostka próbuje rozpatrzyć w kategoriach metafizycznych. Współczesne badania nad Heideggerem, a z grona historyków sztuki chociażby nad Hansem Sedlmayrem, są przykładem ukazywania uwikłania tez metafizycznych z niskimi poglądami politycznymi. Również obstawanie przy zainteresowaniu powierzchnią obrazu i wytwarzanymi przez nią wrażeniami dotyka z jednej strony filozoficznego problemu napięcia między obecnością i nieobecnością bądź wyłaniania się bytu w jego źródłowych przejawach oraz formuł wrażliwości związanych z poznawaniem tych zjawisk, zaś z drugiej strony może być uznane za rezultat funkcjonowania społeczeństwa, w którym w wyniku narastania specjalizacji powstają obszary oddzielone od innych, a ich autonomia jest działaniem mającym zagospodarować pewien segment rynku czy wpływów politycznych. W tej drugiej sytuacji wyodrębnienie określonego zjawiska i poświęcenie mu eksperckiej uwagi buduje pozycję specjalisty i zapewnia mu miejsce w sferze świadczenia usług. Niekiedy to sytuacja polityczna skłania do separacji pewnych obszarów zainteresowań i oddzielenia ich od wpływów świata zewnętrznego. Historycy nauki wysuwają niekiedy takie twierdzenia w stosunku do Panofsky'ego i Greenberga, zauważając, że w obliczu zagrożenia antysemityzmem wytworzyli wyrafinowane poglądy i metody, które zapewniły im wysoką pozycję zawodową i poczucie bezpieczeństwa. Działalność naukowa czy artystyczna była swoistym schronieniem dla bardzo licznych osób w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Takie spostrzeżenia podważają dodatkowo obiektywizm nauki, zwłaszcza jednak działalności artystycznej czy badań humanistycznych. Transcendentalne „ja”, które nawiedziło filozofię od czasów Johanna Fichtego i zajęło najwyższą pozycję w fenomenologii Husserla, może się okazać tożsame z aktywnością historyka sztuki obstającego przy osobistych wyborach estetycznych czy naukowych z uporem właściwym religijnym radykałom. Wytwarzane w „czasach pogardy” enklawy wartości artystycznych czy badawczych jedynie pozornie zachowywały autonomię i chroniły swych użytkowników przed zagrożeniami, podczas gdy w sporej części były też częścią zmagania o lepsze społeczeństwo. Widzieć w nich można sumę lęków i starań wypełnionych różnorodnymi treściami, także natury religijnej. Badanie wypowiedzi na temat estetyki powierzchni obrazu skłania ponadto do spostrzeżenia, że niezależnie od źródeł pochodzenia wypowiedzi na jej temat decydującą rolę w zapewnieniu im wpływów odegrały umiejętności literackie autorów i ich indywidualna zdolność przekonywania. Jeżeli jednak przyjąć zbieżność jednostkowości i powszechności, to treści najbardziej zindywidualizowanych zabiegów twórczych i poznawczych można potraktować jako wyraz udręk konkretnego czasu, co stanowi nieoczekiwany powrót do heglowskiego historyzmu.

The anti-metaphysical connotations of the term “image surface”

Summary

Art critics became interested in the pictorial surface in relation to its specific use by such painters as Jackson Pollock. Clement Greenberg's theory assumed that abstract painting used the image surface in a way that differed from painting in earlier times. The critique of Greenberg's views showed that his theses depended on Georg Hegel's belief in the logical development of history. His views on the surface of paintings were further based on the assumption that it was more of a phenomenon than an entity. The primordial forces underlying the existence of the world were taken to be involved in experiencing the effects of the image surface. In accordance with this assumption, the way an artwork functions creates an event in an individual's existence, in which he or she experiences his or her existence in a particular way. However, any such suggestions by art critics, art historians or philosophers about the ways in which an artwork functions are first and foremost literary content. It is not possible to give a precise answer as to whether they are true or to what extent they manifest the moral and political problems of the times in which they were created.