

Jolanta Dąbkowska-Zydroń

Walka malarstwa z obrazem

Sztuka i Filozofia 26, 252-259

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń

WALKA MALARSTWA Z OBRAZEM

Laurent Wolf, *Vie et mort du tableau. La peinture contre le tableau*, Klincksieck, Paris 2004, 200 s.

Jednoczesne milczenie teoretyków sztuki, jak i odautorski komentarz zdają się stanowić o zerwaniu związku twórczości z szerszą nad nią refleksją. Zanik precyzji pojęć, ich płynność, zmienność i poczucie nieadekwatności języka w stosunku do dzieła zrodziły jednak zjawisko, nienowe co prawda, przekazywania idei z jednej strony warsztatowych, a z drugiej pojęciowych przez twórcę dzieła. Artysta sam stawia sobie pytania i sam udziela odpowiedzi, zamieszczanej w plastikowych pojemnikach na ścianach większości muzeów i galerii sztuki. Zjawisko przybiera niejednokrotnie formę monstrualną. W 1994 r. odbyła się w Paryżu wielka wystawa Nicolasa Poussina. Komisarz ekspozycji umieścił po prawej stronie każdego z obrazów długi karton wyjaśniający coraz mniej znane przypowieści religijne i mity ilustrowane przez Poussina. Jednak, jak zauważa Laurent Wolf, „ta inicjatywa pedagogiczna nic nie wniosła do malarstwa. Widzowie zgrupowali się wokół kartonów, wierząc, że są one niezbędne, aby ujrzeć (zrozumieć) to, co namalował Poussin, więcej czasu spędzali na czytaniu tekstów niż oglądaniu samych obrazów. Ponadto sposób, w jaki umieszczone zostały kartony i rozmiar liter uniemożliwiały jednoczesną konfrontację z obrazem. Pozostawali więc między kartonem z opisem a obrazem i szybko przechodzili do następnego. Zastosowanie słuchawek z nagranyim tekstem nie zmieniłoby w sposób znaczący sytuacji, poza tym, że mogliby na bieżąco poszukiwać fragmentów obrazów, o których aktualnie słyszą. Malarstwo Poussina i taka metoda ekspozycji dowodzą w najwyższym stopniu rozdzielenia układu przestrzennego i układu narracyjnego, w tym samym czasie unicestwiają wysiłek ukazania fuzji obu układów”¹.

¹ L. Wolf, *Vie et mort du tableau. La peinture contre le tableau*, Klincksieck, Paris 2004, s. 16.

Kolekcja „50 pytań” (wydawnictwo Klincksieck, Paryż) pomyślana została jako ścieżka wytyczająca propozycje tropów analizy i interpretacji dzieł sztuk wizualnych i literackich. Pytania, jakie sformułował, zgrupowane zostały wokół pięciu haseł: 1) Objawy kryzysu, 2) „Ratuj się, kto może”, 3) Wielkie powroty i wielkie odejścia, 4) Walka spojrzeń oraz 5) Towar idealny. Poszczególne hasła/rozdziały nie są radykalnie od siebie oderwane, chociaż (podobnie jak pytania-podrozdziały) mogą stwarzać takie wrażenie. Doprecyzowania tytułów doszukać się można w esejach poświęconych bardzo różnorodnym symptomom walki malarstwa z obrazami, zauważonej nie tyle słowami autora książki, ile bardziej przez przytoczenie konkretnych dzieł i wypowiedzi artystów. Iluzję znalezienia gotowych odpowiedzi należy jednak szybko porzucić. Nie one są bowiem najważniejsze, a dziesiątki nowych pytań nasuwających się w wyniku lektury. Zbiór jest fascynującym sposobem poszukiwaniem i formułowania problemów sztuki – stąd tytuł serii wydawniczej. Pięćdziesiąt pytań zadaje Laurent Wolf – krytyk sztuki i socjolog, paryski korespondent szwajcarskiego dziennika *Le Temps*.

Tomem pierwszym, poprzedzającym *Życie i śmierć obrazu* była *Geneza zanikania*. Autor wychodzi w nim od narodzin obrazu i powstania określonego wzorca dla tworzonej przez niego wizji. Termin *obraz* jest tu utożsamiany z ingardenowskim *malowidłem*, fizyczną bazą techniczno-technologiczną dla powstania *obrazu*. Ten z kolei może być rozumiany jako *wizja* w ujęciu Wolfa. Niejasność terminologiczna rozważana jest szczególnie we fragmencie opatrzonym pytaniem: *Jaki jest pierwszy z ostatnich obrazów?*

Pytanie odwołuje się do tekstu Nicolaia Taraboukina z 1923 r. przetłumaczonego na język francuski pod tytułem *Ostatni obraz, pisma o sztuce i historii sztuki w epoce konstrukttywizmu rosyjskiego*². Autor uważał, że wiek XIX jest końcem *malarstwa jako formy stałej*, zastąpionej przez malowane obiekty rozmieszczone w realnej przestrzeni. Termin *obraz* powinien zostać wzięty w nawias. „Wszystko to, co oddziela artystów rosyjskich od zachodnich to idea przypisana malarstwu, odnosząca się w sposób nieobiektywny do dzieł: na tej zasadzie Picasso określał jako ‘obraz’ płótno, które zamierzał ukończyć, podczas gdy Tatlin mówił o ‘asortymencie materiałów’. Obiekt Picassa nie znajduje innego miejsca niż muzeum, podczas gdy Tatlin zamierzał umieścić swoje konstrukcje

² N. Taraboukine, *Le Dernier Tableau, écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, Edition Champ libre, Paris 1972.

w fabryce, uznając że stanowią określony problem *teoretyczny* rozwiązany przy użyciu materiałów”³.

Pierwszy z ostatnich obrazów powstał wraz ze stworzeniem iluzji malarskiej, za pomocą której nabył on cech transparentnych i posłużył otwarciu na przestrzeń niczym nieograniczoną (tj. iluzję przestrzeni otwartej). Umiejętność ta polegała nie tylko na metodzie pracy, ale wymagała ustalenia punktu oglądu obrazu, wytyczonego przez malarza. Nie zawsze jednak tak było. W średniowiecznym malarstwie europejskim powstawały obrazy wielopowierzchniowe, tj. przedstawione na nich sytuacje znajdowały się po obu stronach podobrazia lub rozciągały się w formie poliptyków. Wiele przestrzeni, wzbogaconych symboliką, nie posiadało jedyne, właściwego punktem widzenia. Podstawowe założenia obrazu oparte były o symultaniczność wielu punktów widzenia (oglądu) i zbioru reguł mogących stworzyć określoną wizję. Perspektywa zbieżna, laserunki, efekt *trompe l'oeil* oraz inne techniki i technologie malarskie podporządkowane zostały jednak zawsze nadrzędności przekazu (malarskiej wizji artysty). Współcześni twórcy, porzucając klasyczny warsztat malarski, eksperymentujący z nowymi technikami, nie czynią niczego innego – stwierdza Wolf – nadal obraz stanowi określoną wizję, dominuje ona również jako najważniejsza w postawach odbiorczych.

Wnikliwa obserwacja tytułowej walki malarstwa z obrazem, zapoczątkowana z końcem XVIII w. prowadzi do początku 1970 r., ukazując osobliwy paradoks, że nadal pozostaje on (obraz) najważniejszym towarem w sensie uzależniającym życie artysty od jego istnienia (twórczość jako źródło utrzymania).

Idea, wokół której koncentrują się dyskursy Wolfa, jest następująca: badając różnorodne postawy artystyczne, można zauważyć, że od kilkunastu lat malarze w poszukiwaniu nowej wizji coraz częściej porzucają obraz, który wydawał się wieczny do tego stopnia, że nie pamiętamy, iż nie zawsze tak było. Porzucenie obrazu określane też bywało jako jego zdrada. Dociekając istoty postępującego odcinania się malarstwa od obrazu, autor wskazuje na kilka objawów kryzysu, pojawiających się w określonych sytuacjach historii sztuki.

W tym kierunku wiedzy pytanie pierwsze – dlaczego Lessing rozdzielał malarstwo i poezję? – które zdaje się mieć charakter retoryczny. Wolf sięga czasów wcześniejszych niż Lessig, wieku XVI, kiedy wielkie narracje religijne przestają stanowić jedyne obowiązujący kanon sztuki.

³ Ibidem, s. 49.

Związane jest to z doktryną *ut pictura poesis*, określającą malarstwo i poezję jako *dwie siostry*. W konsekwencji pojawiły się poglądy o nierozdzielności jednej z drugą, możliwości transpozycji wszystkiego, co zostało napisane, na język malarski. Wyraźnie precyzuje to Renselaer W. Lee, zauważając, że „malarstwo, podobnie jak poezja, znajdują swoje najwyższe dopełnienie poprzez imitację życia ludzkiego, nie poprzez formy przeciętne, ale te najbardziej uwzniośnione”⁴. I tak się stało. Przez nieomal trzy stulecia, osiągając apogeum w wieku XVII, artyści tacy jak Poussin, Velázquez, Rubens, Vermeer czy Rembrandt zajmowali się relacjami pomiędzy wyznaczaniem przestrzeni i narracyjnością przedstawienia. „Mogli ja doskonalić – pisze Wolf – przyporządkować systemowi barw i rozłożeniem walorów. Symultanicznie rozwijająca się teoria sztuki mogła zwrócić się ku literaturze. Doktryna *ut pictura poesis* i jej warianty stworzyły dyskurs sztuczny względem praktyki malarskiej która, *a propri*, jej nie potrzebowała”⁵.

Opublikowana w 1766 r. książka Lessiga *Laocoon, lub o granicach między malarstwem i poezją (Laocoon, oder uber die Grenzen der Malerei und Poesie)* nie zmieniała radykalnie epoki, nie była też datą przełomową w dziejach historii sztuki⁶. A jednak to właśnie Gotthold Ephraim Lessig wyznacza moment, w którym twórcy zaczynają walczyć z akademickim, skodyfikowanym i spetryfikowanym już systemem, kiedy inicjatywy artystów zaczynają dążyć ku wolności.

Pierwszy z zasygnalizowanych przez Wolfa objawów kryzysu, wsparty myślą Lessiga, prowadzi ku kolejnym. Upatruje je w dychotomii przestrzeni sztuki i czasu sztuki, a właściwie obrazowania przestrzeni i czasu w sztuce. Różne sposoby rozumienia kadru pejzażu, a co za tym idzie, różnorodne techniki przedstawienia analizuje na podstawie Masaccia, Leonarda da Vinci i Nicolasa Poussina. Rozważania rozciąga na pejzaże Ruisdaela i Gainsborougha, Corota i Rousseau. Interesujące są próby poszukania sposobów transpozycji szkiców na gotowe kompozycje malarskie u Johna Constable’a.

⁴ Renselaer W. Lee, „*Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV–XVIII siècle*”, Macla, *La Littérature artistique*, Paris 1991, s. 16.

⁵ L. Wolf, op. cit., s. 17.

⁶ *Grupa Laokoona* (Muzea Watykańskie) – według Pliniusza, „dzieło przekraczające wszystko, co dotąd stworzono w malarstwie i rzeźbie” – jest antyczną rzeźbą wykonaną w białym marmurze (wys. 2,42 m), odnalezioną w 1506 r. w ruinach Złotego Domu Nerona w Rzymie. Datowana na pierwszą połowę I w. p.n.e., z pewnością stanowi replikę wcześniejszej (II w. p.n.e.) kompozycji przedstawiającej śmierć Laokoona podążającego z pomocą dwóch dzieci zaatakowanych przez węże.

Przed kim i przed czym ma *ratować się, kto może?* Sprowadzając kwestię do złożonej sytuacji artystycznej, politycznej i socjologicznej wieku XIX, Laurent Wolf stawia kolejne pytanie: „Czy rewolucja malarska XIX wieku była lekceważeniem?”; „Na czym polegały skandale drugiej połowy XIX wieku?”. Wskazuje na (1) konsekwencje publicznej afirmacji eksperymentalnych doświadczeń z zakresu widzenia światła; (2) zamieszanie społeczne spowodowane przez Maneta, Moneta, Degasa i innych; (3) niebywałą energię malarzy włożoną w poszukiwanie rozwiązań malarskich, które byłyby w stanie zneutralizować wrażenie dewastacji płótna, wynikające z doświadczeń psychofizjologii widzenia oraz (4) aspiracje artystów do ukazania ich sytuacji socjalnej. Od kiedy malarze drugiej połowy XIX w. oznajmili publicznie (to znaczy w swoich obrazach), że nie mają już zamiaru podporządkowywać się ani jakiegokolwiek filtracji idei, ani zakazom czy konwencjom, odbiorca przestał ich interesować, o ile nie zajmował się socjalną stroną życia artysty⁷. Od pierwszych pytań książki materialna sytuacja artystów jest bardzo często przywoływana i stanowi też decyzję kompozycyjnie uzasadnioną – prowadzi ku części wieńczącej rozważania. Kieruje naszą uwagę na problemy najczęściej pomijane w historii sztuki, zwłaszcza poświeceniowej. Szczególne stanowisko w tej kwestii zajmuje Howard Becker⁸, który do malarstwa i jego kontekstów wprowadza pojęcie/termin aktora. W *Światach sztuki* pisze o produkcji dzieł odbywającej się w obrębie aktorów posługujących się takimi samymi rekwizytami. „Kim są aktorzy? Artyści, oczywiście, lecz także kolekcjonerzy, którym sprzedają swoje prace, marszandzi, którzy w tym pośredniczą, pisarze (krytycy), którzy ustalają wspólne wartości dla tej zawężonej wspólnoty. (...) Indywidualności tego świata sztuki stanowią względem siebie konkurencję w wymiarze socjalnym. Obrazuje to oczywiście rynek (*le marché*). Walka między Manetem i Cabanelem nie była walką estetyczną. Obejmowała konkurencję w pozyskaniu klientów i otrzymaniu zamówień od państwa, inaczej mówiąc [rynek sztuki – J.D.-Z.] udowadnia, że lepiej kupić ten albo inny obraz, posiadać takiego czy innego malarza, jak czyni to dostawca zbierający zamówienia. Konkurujące ze sobą światy sztuki tworzone są przez aktorów, którzy przyczyniają się do powstania pewnych wartości wspólnych, pewnych środków [obrazowania – J.D.-Z.]”⁹.

⁷ L. Wolf, op. cit., s. 80.

⁸ H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Serie „Art, Historie, Société,” Paris 1988.

⁹ L. Wolf, op. cit., s. 80.

Czy walka jest konieczna? Artysta nie musi/nie może żyć samotnie, potrzebna jest mu rodzina, potrzebni ci, którzy wierzą w jego twórczość. Aby twórca mógł podjąć eksperyment ze sztuką, niezbędni są ci, którzy w sposób pośredni będą w nim uczestniczyli: marszand, który go odkryje, krytyk, który go wyjaśni, i kolekcjoner, który go doceni. O cały ten łańcuch powiązanych ze sobą form aktywności – zdaniem Wolfa – toczą się boje sztuki i są one niezbędne, tworzą bowiem porządek artystyczny, który nigdy nie był wolny od walki czy wręcz partyzantki.

Nadal obraz (we wspomnianym na początku omówienia sensie) pozostaje idealnym towarem rynku sztuki. Jest to teza ryzykowna w tym sensie, że rozmijająca się z ambicjami sztuki porzucającej obraz na rzecz przedmiotowości lub przeciwnie – jej całkowitego braku. Stało się tak w latach pięćdziesiątych XX w., kiedy forma materialna obrazu została definitywnie przełamana. Wówczas to pojawiły się cztery nowe rodzaje przedmiotów plastycznych, które uznano również za wynik *produkcji* (określenie L. Wolfa) obrazów: (1) przedmioty-płaszczyzny, mobilne i anektujące przestrzeń, (2) zorganizowane przestrzenie, w które zaproszony zostaje odbiorca-widz, (3) przestrzenie zdefiniowane przez ciała artystów w ruchu (*performances*) oraz (4) *assemblages* i zbiory przedmiotów wybranych z obiektów powszechnie dostępnych (przybierających formy kompresji, collage'ów i inne). Nowe obiekty są rezultatem nowej praktyki, nowej metody *produkcji obrazów* (określenie L. Wolfa) oraz działalności instytucji nimi zainteresowanych prowadzących do powstania rynku sztuki, który je wchłonie. „Ponieważ formacje artystyczne kontynuują poparcie dla [tradycyjnych – J.D.-Z.] metod produkcji obrazów, artyści, którzy zaangażowali się po innej stronie, zostali zmuszeni, aby liczyć jedynie na własne siły”¹⁰. Do takich twórców, którzy wykazali postawy radykalne i oficjalnie głosili nowatorskie poglądy, autor zalicza przede wszystkim Marka Rothko i to przed epoką jego monumentalnych monochromatycznych płócien. Przypomina jego wystąpienie z 1930 r.: „musimy podążać za logiką sztuki; i jeżeli historia jej nie zagarnie, to historię należy zmienić”¹¹, a także obrazy i rysunki Cy Twombly'ego¹²

¹⁰ Ibidem, s. 157.

¹¹ Ibidem.

¹² Cy Twombly, ur. 1929 r., był malarzem i rysownikiem amerykańskim, zamieszkałym od 1957 r. w Rzymie. Wychodząc od abstrakcyjnego ekspresjonizmu, stopniowo przechodził do kompozycji, na których umieszczał znaki kaligraficzne i fragmenty słów. Jest on bliski stylowi *all-over*, zapoczątkowanemu przez Pollocka, lecz w odróżnieniu od niego bardziej wieloznaczny.

– akumulacje energii i ruchu. Twombly należy do pokolenia artystów, których twórczość rozwinęła się po drugiej wojnie światowej, pokolenia, które musiało odpowiedzieć na trudną sytuację polityczną Europy, odnaleźć się w kontekście polemiki między realistami, abstrakcjonistami i surrealistami.

Silnie wyczuwalna była nadal ekspansja generacji poprzedniej, którą tworzyli Rothko, Newman, Pollock, Motherwell. Na Biennale w Wenecji w 1964 r. *grand prix* otrzymał przyjaciel Cy Twombly'ego – Robert Rauschenberg. Wobec jego postawy i ruchów artystycznych jak pop-art, *minimal art*, konceptualizm, *performance* itd., artysta zajął miejsce odosobnione. Zwrócenie uwagi na jego postawę artystyczną ma charakter znamieny dla poszukiwania takich twórców, którzy zapomniani w jakimś momencie, okazują się wielką indywidualnością, jednym ze źródeł sztuki nowoczesnej. Jest to również znak czasów – po doświadczeniach z porzuceniem płótna czy kartonu kwestie materialnej organizacji dzieła powracają z nową siłą. „Obrazy Twombly'ego są nieomalże grafologicznym zapisem, zabazgraną «kartką» papieru, gdzie gest artysty traci już swoją właściwą *action painting* siłę. To przede wszystkim specyficzne pismo, w którym granica między obrazem, znakiem, pojęciem a słowem jest płynna. Bliski był tej koncepcji źródeł malarstwa, które Roland Barthes widział właśnie w literowym zapisie. Dzięki temu dzieło malarza jest niezwykle nasycone, pełne intelektualnych odnośników”¹³ – pisał o nim Wojciech Włodarczyk, uznając malarza wraz z Hockneym za głównych patronów postmodernistycznego przewrotu w malarstwie nie tylko amerykańskim. W malarstwie Twombly'ego odnalazły swoje miejsce tytuły poszczególnych prac, od których tak ochoczo wielu malarzy wyzwoliło się. Tytuły odpowiadają w tym wypadku tematyce kultury i tradycji europejskiej, z początkami w klasycznej Grecji (przykładem może być seria *Anabaza z 1983* powstała do dzieła Ksenofonta piórkiem, ołówkiem i olejem na papierze, 100×70 cm).

Czy wszystko należy zaczynać od nowa? Jak wyrwać się z obrazu? Czy monochromaty stanowią model ekranu? – te i inne pytania końcowej partii książki konstituują najbardziej aktualne, chociaż głównie kończące się na latach siedemdziesiątych, kwestie sztuki.

Pytanie 50: *Et après?* to konkluzja rozważań. Interesujące jest zwrócenie uwagi na ostatnie ćwierćwiecze ubiegłego wieku, kiedy architektura

¹³ W. Włodarczyk, „Postmodernistyczna przemiana. Obrazy i instalacje” *Sztuka Świata*, t. X, Arkady 1996, s. 183–184.

muzealna i ośrodków sztuki współczesnej przybrała nowy charakter i posługuje się srokami mobilnymi, gdyż dzieła nie mogą zostać zdeteminowane ich eksponowaniem, manifestować się mogą w miejscach specyficznych, takich jak biennale, Documenta czy targi sztuki w Bazylei (*Art Unlimited*), prezentujące monumentalne instalacje finansowane przez różne organizacje lub galerie, zrealizowane niejednokrotnie specjalnie na tę okazję. Przyszłość sposobu ekspozycji dzieł, ich finansowania, postawy artystów wobec wielkich prezentacji sztuki wydaje się niewiadoma. Jak zauważa Laurent Wolf, „dzisiaj niezliczona liczba artystów pracuje w całym świecie. Nie bardziej niż malarze wczesnego Średniowiecza nie wiedzą jasno, co stworzyli ani tego, co tworzą. A my nie wiemy tym bardziej. Niemniej chaos nie jest aż tak wielki, że uniemożliwiłby nam znalezienie powodów do nadziei”¹⁴.

¹⁴ L. Wolf, op. cit., s. 184.