

Grzegorz Sztabiński

Zagadnienie znaku w sztuce nowoczesne

Studia Philosophiae Christianae 8/1, 113-131

1972

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.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

ZAGADNIENIE ZNAKU W SZTUCE NOWOCZESNEJ

1. Ustalenie terminologiczne dotyczące znaku. 2. Próba semiologicznej analizy kierunków sztuki współczesnej. 2.1. Dzieła sztuki współczesnej będące w relacji semantycznej do rzeczywistości. 2.2. Dzieła w relacji pragmatycznej w stosunku do przeżyć. 2.3. Dzieła, których elementy pozostają w relacjach syntaktycznych między sobą. 3. Zakończenie.

W artykule chcę spojrzeć na sztukę nowoczesną z perspektywy semiologii. Semiologia (termin ten wprowadzony został przez Ferdynanda de Saussure'a) jest to nauka o znakach. Nauka ta jest jeszcze bardzo młoda i znajduje się właściwie w fazie kształtowania. Dominującą w niej rolę odgrywają obecnie dwie szkoły. Pierwszą z nich określić można jako logiczną; opiera się ona na pracach Ch. S. Peirce'a, a jej głównym przedstawicielem na gruncie amerykańskim jest R. Carnap. Ma ona również wybitnych przedstawicieli w logice polskiej (K. Ajdukiewicz, A. Tarski i inn.). Druga szkoła, socjologiczna, ma swych przedstawicieli głównie wśród Francuzów, a jej organem jest czasopismo *Communications*, prowadzone przez R. Barthes'a. W moich rozważaniach będę się opierał przede wszystkim na wynikach pierwszej z tych szkół.

¹ Wystarczy przejrzeć artykuł J. Kotarbińskiej: Pojęcie znaku, *Studia Logica* VI (1957), gdzie przedstawione są i krytycznie omówione różne próby definiowania znaku.

1. Ustalenie terminologiczne dotyczące znaku

Podanie definicji znaku nie jest sprawą łatwą. Istnieje tych definicji wiele¹, gdyż już w starożytności sceptycy i stoicy mówili o znakach, a także w czasach najnowszych próbowano z różnych punktów widzenia określać znaki. Większość z tych definicji nie jest jednak zadowolająca. Wśród historyków sztuki najpopularniejsza jest teologiczna koncepcja znaku, którą reprezentuje u nas M. Wallis, jednak, jak sam twierdzi, ma ona charakter prowizoryczny, świadomie uproszczony. Poza tym należy ona do grupy koncepcji asocjacionistycznych i obciążona jest ich trudnościami. Dlatego też skłaniam się do przyjęcia definicji znaku zaproponowanej przez J. Kotarbińską:

„Przedmiot A jest ze względu na konwencję K znakiem przedmiotu B wtedy i tylko wtedy, jeśli przedmiot A posiada taką własność F, przedmiot B — taką własność G i przedmiot A pozostaje przy tym względem przedmiotu B w takim stosunku R, że (1) dzięki zachodzeniu tego stosunku to, że przedmiot A posiada własność F jest oznaką tego, że przedmiot B posiada własność G; (2) przedmioty o własności F nadają się ze względu na konwencję K do wyrażania myśli o przedmiotach połączonych z nimi stosunkiem R i posiadających własność G”².

Wychodząc z tej ogólnej definicji Kotarbińska definiuje znaki umowne³ (gdy stosunek R ustalony jest na mocy konwencji) oraz znaki ikoniczne (gdy stosunek ten oparty jest na podobieństwie). Przytoczę tutaj definicję drugiego typu, gdyż jest on istotny dla moich rozważań:

„Przedmiot A jest ze względu na konwencję K znakiem ikonicznym przedmiotu B wtedy i tylko wtedy, jeżeli przedmiot

² Pojęcie znaku, op. cit. 119.

³ Kotarbińska określa te znaki jako symboliczne, jednak wolałem przyjąć w tym wypadku termin Wallisa, gdyż pozwoli on uniknąć nieporozumień, gdy będę pisał o symbolach w sztuce.

A posiada taką własność F i jest podobny do przedmiotu B pod takim względem W, że (1) dzięki zachodzeniu tego podobieństwa to, że przedmiot A ma własność F jest oznaką tego, że i przedmiot B ma własność F; (2) na mocy konwencji K przedmioty o własności F nadają się do wyrażania myśli o przedmiotach podobnych do nich pod względem W”⁴.

W definicji powyższej uderza fakt, że zarówno znaki umowne jak ikoniczne mają charakter konwencjonalny. Uważam jednak, że takie postawienie sprawy jest głęboko uzasadnione. Jest sprawą oczywistą, że znaki umowne mogą funkcjonować i być rozumiane na podstawie konwencji przyjętej przez pewną grupę ludzi. Znaki ikoniczne są rozumiane szerzej, gdyż opierają się na podobieństwie, ale zauważenie, uchwycenie tego podobieństwa ma swoje uwarunkowanie kulturowe o charakterze konwencji. Dla wyjaśnienia posłużę się przykładem przytoczonym przez M. Wallisa⁵.

Otóż Australijczyk widząc rysunek ptaka w skrócie, z jednym skrzydłem niewidocznym, interpretuje go jako ptaka okaleczonego. Podobnie Japończykowi, nieprzywykłemu do perspektywy centralnej, pudełko, narysowane w skrócie, wydaje się zniekształcone. Jak stwierdza Wallis „wyobrażenie, które powstaje, jest wyznaczone zarówno przez układ linii i plan, jaki odbiorca spostrzeża, jak przez jego znajomość tradycji i konwencji, nastawień percepcyjno-intelektualnych, panujących w danym środowisku społecznym i w danej epoce”⁶.

Zatrzymałem się chwilę nad rolą konwencji w rozumieniu znaków ikonicznych, gdyż niedocenianie tego problemu nie pozwoli wyjaśnić, dlaczego pewne znaki ikoniczne w sztuce współczesnej odbierane są przez pewną grupę (np. artystów,

⁴ Pojęcie znaku, op. cit., 120—1.

⁵ O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku, W: *Fragmety filozoficzne*, seria trzecia. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa 1967, 216.

⁶ Op. cit., 215—6.

krytyków) ze zrozumieniem, a w innych nie mogą być „odczytane”.

Charakteryzując dalej znaki ikoniczne chcę się teraz zatrzymać nad pojęciem podobieństwa, które w definicji tego znaku występują. Podobieństwo to może być rozumiane różnie, ale na ogół przyznaje się, że jest ono częściowe i zachodzi pod niektórymi tylko względami⁷. Polega ono najczęściej na odpowiedniości struktury, tzn. układ elementów składowych jest taki sam w obrazie, jak w przedmiocie przedstawionym, same natomiast elementy mogą mniej lub bardziej odchyłać się od obserwowanych wyglądów.

Na tym zakończę charakterystykę samych znaków. Oczywiście, jest ona niepełna, jednak wystarcza, jeśli chodzi o temat pracy. Obecnie natomiast zajmę się stosunkami w jakie mogą wchodzić znaki. Wyróżnić można 3 rodzaje takich relacji:

1. do świata zewnętrznego, do rzeczy oznaczonych — relacja semantyczna.

2. do osób, które się znakami posługują (nadawca i odbiorca znaku) — relacja pragmatyczna.

3. do innych znaków — relacja syntaktyczna.

Jeśli zaś dzieła sztuki potraktujemy jako znaki, to powinny się do nich stosować powyższe typy relacji. Tak więc:

1. „dzieło X kieruje uwagę odbiorcy na jakiś fragment rzeczywistości R — X jest w relacji semantycznej do R;

2. dzieło X kieruje uwagę odbiorcy na przeżycia P wyrażone w dziele — X jest w relacji pragmatycznej do P;

3. dzieło X kieruje uwagę odbiorcy na stosunki zachodzące między swymi elementami — elementy X pozostają w relacjach syntaktycznych pomiędzy sobą”⁸.

W związku z wyróżnieniem tych trzech typów relacji możemy również mówić o trzech typach postaw wobec dzieł

⁷ Pojęcie znaku, op. cit. 111.

⁸ Podział ten wprowadzony został przez W. Marciszewskiego w artykule: Dzieła sztuki jako znaki, *Estetyka* IV (1963).

sztuki. Pierwszemu typowi relacji odpowiadałaby postawa semantyczna⁹, drugiemu pragmatyczna, a trzeciemu syntaktyczna wobec dzieła sztuki¹⁰.

Rozróżnienia powyższe mają charakter teoretyczny i najczęściej w poszczególnych dziełach sztuki relacje sementyczne, pragmatyczne i syntaktyczne występują naraz¹¹, jednak ze względów teoretycznych dobrze jest je wyróżnić.

Wreszcie ostatnia sprawa terminologiczna. Zasadniczym tematem mojej pracy jest znak, nie symbol, jednak warto określić, co rozumiem przez symbol, gdyż bywa on różnie definiowany i może to powodować nieporozumienia¹². Znaczenie terminu „symbol”, tak jak go tutaj przedstawiam, oparte jest na koncepcji M. Wallisa.¹³ Podaje on następującą definicję symbolu:

⁹ M. Wallis wyróżnia tylko postawę semantyczną i asemantyczną (por. np. *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki. Przeżycie i wartość*, Kraków 1968). Postawę semantyczną zajmuje według niego ten, kto postrzegając przedmiot „przeżywa pewną myśl, którą chciał wywołać twórca tego przedmiotu, ale i ten, kto wprawdzie tej myśli nie przeżywa, lecz, pragnąc przeżyć pewną myśl, usiłuje rozpoznać znak, który ma przed sobą”. (s. 84 pracy wyżej wymienionej). W definicji podanej przez M. Wallisa mieści się zarówno postawa semantyczna jak i pragmatyczna w sensie wyżej podanym. Uważam jednak, że ze względów teoretycznych dobrze jest te dwie postawy rozróżnić.

¹⁰ Wyróżnione trzy postawy są analogiczne do postawy estetycznej, literackiej i poetyckiej u W. Tatarkiewicz (Postawa estetyczna, literacka i poetycka. Skupienie i marzenie, Kraków 1951). Analogia zachodzi między postawą semantyczną i literacką, pragmatyczną i poetycką oraz syntaktyczną i estetyczną. Zwraca na te podobieństwa uwagę W. Marciszewski w cytowanym artykule.

¹¹ Dzieło przedstawia pewne przedmioty z rzeczywistości i jednocześnie wyraża myśli twórcy, a poszczególne jego elementy dobrane są i ułożone zgodnie z pewnymi regułami kompozycji.

¹² Por. np. A. Ławniczakowa, *Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych*, W: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969.

¹³ O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki, op. cit., oraz *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, *Kultura i Społeczeństwo*, XII (1968) nr. 2.

„Zmysłowo postrzegalny przedmiot a reprezentuje dla kogoś zmysłowo niepostrzegalny przedmiot A na mocy pewnej konwencji, która wszakże opiera się na pewnym stosunku między przedmiotem a, a przedmiotem A, przy czym stosunkiem tym nie jest podobieństwo wyglądu”.

Przedmiot a, będący symbolem, może istnieć w przyrodzie (np. lew), lub być wytworzony przez człowieka (np. sztandar). Nadaje się on do wywołania myśli o pewnym zmysłowo niepostrzegalnym przedmiocie (np. lew w teologii chrześcijańskiego średniowiecza symbolizował pychę). Związek między symbolem, a przedmiotem symbolizowanym nie opiera się na podobieństwie ani też nie jest czystą konwencją. Symbol jest szczególnym przypadkiem znaku, przy czym nie posiada właściwości bezpośredniego oznaczania.

Jeśli chodzi o relację między znakiem a symbolem, to symbol może być przedstawiony za pomocą znaku ikonicznego (np. w obrazie), albo opisany za pomocą znaków umownych.

2. Próba semiologicznej analizy kierunków sztuki współczesnej

Chcąc zakreślić granice sztuki nowoczesnej, która ma się stać tematem dalszych moich rozważań, postanowiłem pójść śladem Mieczysława Porębskiego¹⁴, który przyjmuje kubizm za kierunek rozpoczynający perypetie nowej sztuki. Co przemawia za nadaniem mu tak wielkiego znaczenia?

Swoją książkę o kubizmie rozpoczyna Porębski od omówienia ostatniego okresu twórczości Cézanne'a i uwag o jego trudnościach, związanych z uchwyceniem „rozgraniczeń przedmiotu wtedy, kiedy punkty styczności są cienkie i delikatne”. Trudności te uważa za symptomatyczne dla postawy, którą przyjmował Cézanne wraz z impresjonistami. „Cézannowskie doświadczenie mówiło jasno, że pomiędzy naturą jako jedy-

¹⁴ Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966.

nym prawodawcą i przewodnikiem wizji artysty, a logiką przekazywanego przezeń obrazu istnieje przepaść, której nic nie zapełni”¹⁵.

Jak rozważania te można przełożyć na język semiologii? Otóż impresjonizm położył w pewien sposób nacisk na semantyczną stronę sztuki. Dla twórców tego kierunku najistotniejsze byłyby w dziele funkcje przedstawiająca i odtwarzająca.

Funkcja przedstawiająca polega na tym, że dzieło przedstawia jakies fragmenty rzeczywistości, a więc katedrę, jabłko itp. Natomiast funkcja odtwarzająca opiera się na podobieństwie barw, linii, proporcji itp. w obrazie i naturze. Szczególnie uchwycenie barw istniejących w zjawisku było istotne dla impresjonistów.

Na czym zaś polegała trudność, jaka stała przed Cézannem? Otóż, chciał on całe bogactwo jawiącej się zmysłom rzeczywistości ująć w ścisłe, logiczne ramy kompozycyjne (w ścisły układ syntaktyczny). Okazało się to niemożliwe. I dlatego Picasso po wielomiesięcznej konfrontacji z naturą oświadczył „Nic już więcej nie widzę”, musiał zacząć od decydującego cięcia. Było nim malowanie „bez wahania, z pamięci” głowy w portrecie Gertrudy Stein. Obraz ten był uproszczony, oparty na elementarnych rozgraniczeniach, z wpływami sztuki staroiberyjskiej, jak mówili później komentatorzy sztuki Picassa. Bezpośrednio po portrecie Gertrudy Stein powstaje seria aktów ciężkich, masywnych, ukazująca pewne wpływy sztuki murzyńskiej. Co charakteryzuje sztukę Afryki? M. Griaule w swych książkach¹⁶ zwraca uwagę, że dzieła ludów prymitywnych dążą do uproszczenia form, do stania się symbolem, znakiem¹⁷. Ich prace są schematami nadzwyczaj

¹⁵ Kubizm, op. cit.

¹⁶ M. Griaule. *Masques dogons*. Inst. d'Ethnologie de l'Université de Paris, 1938 (według R. Volmat, *L'art psychopatologique*, Paris 1956, s. 205—210). *Arts de l'Afrique Noire*, Paris 1947, 1—127. *L'Afrique*, W: *L'Art et l'homme*, t. I., Larousse, 1957.

¹⁷ Słowo znak użyte jest tu w nieco innym znaczeniu niż w mojej pracy, a sens jego wydaje się zbliżony do znaku schematycznego u Wal-

uproszczonymi. Są streszczeniami bytów, szkicami aktów¹⁸. Właśnie ten schematyczny charakter znaków w kubizmie zajął miejsce dawnego impresjonistycznego dążenia do pokazania pełni wrażeń, jakie daje rzeczywistość. Poza tym jednak kubizm w dalszym ciągu pozostawał w obrębie „wizualnego i myślowego ujęcia przestrzeni i określonych przez tę przestrzeń stosunków przedmiotowych”¹⁹.

Picasso w wywiadzie zanotowanym przez Fl. Felsa mówił o kubizmie: „Widzimy w nim jedynie środek wyrażenia tego, co dostrzegają nasze oczy i umysł wraz ze wszystkimi możliwościami, które zawierają się we własnych jakościach rysunku i koloru”²⁰.

Dzieła kubistyczne pozostają więc w relacji semantycznej do rzeczywistości. Osiągnięte zostało jednak to, do czego Cézanne zmierzał — uzyskano racjonalną strukturę syntaktyczną, kompozycję złożoną z elementów wziętych z natury i w pewien sposób uschematyzowanych, poprzez abstrahowanie od szczegółów nieistotnych. Zdarza się jednak (zwłaszcza w kubizmie hermetycznym), że relacje semantyczne zostają zachwiane na rzecz syntaktycznych stosunków. Picasso mówił: „Zapewne, kiedy chcę namalować filiżankę, pokażę panu, że ona jest okrągła, ale może się zdarzyć, że ogólny rytm obrazu, jego konstrukcja, zmusi mnie do pokazania tej okrągłości jako kwadratu”²¹.

Oczywiście, problemy kubizmu omówione tu, to tylko niewielka część zagadnień związanych z tym kierunkiem. Ograniczyłem się w tej pracy do moim zdaniem najważniejszych.

lisa. (Wallis wyróżnia wśród znaków ikonicznych schematy i pleromaty. Schematy są skrajnie uproszczone, ubogie w szczegóły, a pleromaty zawierają całe bogactwo szczegółów. Rozróżnienie to zostało wprowadzone w pracy: *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, op. cit.).

¹⁸ M. Griaule, op. cit.

¹⁹ Kubizm, op. cit., 10.

²⁰ *Nouvelles Littéraires* 53 (1923); cyt. wg, Kubizm, op. cit.

²¹ D. H. Kahnweiler, *Moje galerie, moi malarze*, Warszawa 1969.

Kubizm stworzył sztukę XX wieku, dlatego też poświęciłem mu specjalną uwagę.

Dalsze kierunki będę omawiał podciągając pod określony typ relacji znaków, a więc semantyczną, pragmatyczną czy syntaktyczną²².

2.1. *Dzieła sztuki współczesnej będące w relacji semantycznej do rzeczywistości.*

Cechą wyróżniającą dzieła sztuki, scharakteryzowane przez podaną wyżej relację, jest zwrócenie uwagi odbiorcy na pewien fragment rzeczywistości. Na ogół przyjmuje się w oparciu o sztukę dawną (z impresjonizmem włącznie), że następuje to poprzez odtwarzanie na zasadzie podobieństwa barw, linii, proporcji spotykanych w naturze. Jednak w sztuce nowoczesnej sprawa przedstawia się nieco inaczej i może dlatego zbyt pochopnie — jak się wydaje — i nie wnikająco w istotę odmówiono wielu artystom współczesnym funkcji pokazywania (w szerokim sensie) rzeczywistości.

Zasada podobieństwa może być i była bardzo różnie rozumiana²³. Od bardzo ścisłego odbicia tego, co się widzi, do podobieństwa, którego stopień i względy, pod którymi zachodzi, są bardzo luźne. Właśnie to drugie rozumienie chcę przyjąć przy analizie sztuki współczesnej. Stanowisko to wydaje się uzasadnione, gdyż nawet bardzo bogate w szczegóły znaki ikoniczne (tzw. pleromaty) nie przedstawiają rzeczywistości w pełni, ale dokonują abstrakcji od pewnych szczegółów. Tak więc można by powiedzieć, że każda sztuka jest jakoś ab-

²² Jak to już zauważyłem wcześniej, charakteryzowanie dzieł przez typ relacji semantycznej, pragmatycznej, czy syntaktycznej, jest generalizacją, dokonaną ze względu na to, który z powyższych typów relacji w danej pracy dominuje. Duże znaczenie ma tutaj również intencja artysty, która przejawiać się może choćby w tytule dzieła.

²³ Taką szeroką koncepcję prezentuje np. Ch. S. Peirce (por. M. Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm Peirce'a*, Warszawa 1967).

strakcyjna.²⁴ Stopień abstrakcji może być jednak różny i wy-daje się, że za jedną z cech charakteryzujących sztukę współ-czesną można przyjąć przejście od znaków ikonicznych — ple-romatów do schematów.

Tendencja taka pojawiła się już w kubizmie, jak na to wcześniej wskazałem, łącząc ją z wpływem sztuki murzyń-skiej. Dopiero jednak w późniejszym okresie została w pełni rozwinięta.

Schemat charakteryzuje się tym, że chce uchwycić istotę przedstawionego obiektu. To dążenie jest ważne i pojawia się często w wypowiedziach artystów współczesnych, którzy pod mylącym bogactwem zewnętrznym natury chcą uchwycić jej istotę, nie troszcząc się o zmysłowe uroki świata. „Moje spoj-rzenie sięga zbyt daleko i na ogół przenika na wskroś przez rzeczy nawet najpiękniejsze. On nie widzi rzeczy najbardziej nawet pięknych, mówi się często o mnie. Sztuka podobna jest stwarzaniu. A Bóg nie bardzo się troszczy o stadia przypad-kowo współczesne” — pisał Paul Klee w swym dzienniku.²⁵ W uwadze tej silnie podkreślona jest chęć uchwycenia istoty

²⁴ Termin abstrakcja w odniesieniu do sztuki jest wieloznaczny. Naj-częściej stosuje się go w sensie szerokim, obejmującym zarówno to, co Wallis nazywa sztuką bezprzedmiotową (wolałbym tu określenie sztuka nieprzedstawiająca), jak też sztukę abstrakcyjną w węższym sensie. Tak używa go M. Seuphor w Dictionnaire de la peinture ab-straite (Paris 1957, s. 2—3, 85), jak też R. Ingarden w artykule: O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym (*Estetyka*, I (1960) 147—168). Pi-sarze amerykańscy i niektórzy francuscy rozróżniają „abstract painting” (peinture abstraite) i non-objective painting (peinture non-figurative), choć robią to w różny sposób. Przyjmuję za Wallisem, że sztuka ab-strakcyjna, to ta, która nie zrywa całkowicie z rzeczywistością, ale jest z niej wyabstrahowana przez odrzucenie wielu szczegółów. Natomiast sztuka nieprzedstawiająca nie ma już żadnych powiązań ze światem zewnętrznym w sensie przedstawienia jego elementów. (O podziale tym Wallis pisze w — *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego*, *Estetyka*, I (1960) 172 oraz w — *Dzieje sztuki jako dzieje struktur se-mantycznych* op. cit. 66—67).

²⁵ cyt. wg. Kubizm, op. cit.

rzeczy, ale nie za pośrednictwem drobiazgowego odtwarzania jej wyglądu, lecz przez pokazanie istniejących poza jego stroną zewnętrzną relacji, układów, zasadniczych sił i elementów. Dla wykonania tego wielkiego dzieła zaczęto od analizy środków malarskich. Najbardziej metodycznie i w sposób pełny została ta analiza przeprowadzona w pracach W. Kandinskiego i P. Klee.²⁶ O ile jednak Kandinsky analizował możliwości elementów plastycznych w zakresie przekazywania uczuć, przeżyć, stanów psychicznych, o tyle Klee chciał przy ich pomocy ująć pewne aspekty świata zewnętrznego. Dlatego też wynikami pracy Kandinskiego zajmę się w następnej części pracy poświęconej relacji pragmatycznej dzieł. Obecnie natomiast spróbuję krótko pokazać metodę Klee.²⁷

Przede wszystkim stara się on uchwycić, czym jest linia, płaszczyzna. W tym celu wychodzi on od punktu, który traktuje jako pierwotny. Punkt w ruchu wyznacza linię. Linia przesuwając się tworzy płaszczyznę. Po tym przystępuje do analizy fragmentów rzeczywistości, analizując możliwość ujęcia ich istoty i przedstawienia jej środkami plastycznymi. Bada tutaj semantyczne możliwości elementów malarskich. Jako przykład, do czego doszedł artysta, mogą nam posłużyć jego obrazy takie jak: *Miasto arabskie*, *Miasto nad laguną*, czy *Miasto z choroągwiemi*, gdzie kwadraty, prostokąty przedstawiają domy czy fragmenty architektury.

Klee otrzymał w ten sposób znaki ikoniczne, w których zachodzi pewnego typu podobieństwo między faktem w rzeczywistości, a jego odpowiednikiem plastycznym. Abstrahuje się tu od całej zmysłowej otoczki, a ukazuje się niejako istotę rzeczy. Oczywiście, w odniesieniu do twórczości Klee wyobrażenie, jakie zwykliśmy wiązać ze znakiem ikonicznym,

²⁶ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. München 1926, Bauhausbucher 9; P. Klee, *Esquisses pédagogiques*, Bibliothèque Meditations, Genève 1964.

²⁷ Dokonuję tego na podstawie *Esquisses pédagogiques*, op. cit. (por. odn. 26).

uległo przekształceniu. Nie może tu być mowy o prostej analogii wyglądu, ale pozostaje ogólne podobieństwo²⁸ i na tej podstawie przyjmuję, że obrazy Klee, to zbiory znaków pozostających w relacji semantycznej do rzeczywistości.

Ostatnie lata wydały nurt w sztuce, który jakkolwiek posiada aspekt sementyczny, przeciwstawia się abstrakcyjnym tendencjom Klee i innych. Mam tu na myśli pop-art. Zjawisko to jest złożone i nie będę się zajmował jego wielorakimi przejawami. Z punktu widzenia tematu tej pracy ciekawe będzie jednak zastanowienie się nad zagadnieniem znaku w tej sztuce.

Clavin Tomkins w swym artykule²⁹ cytuje wypowiedź Roberta Rauschenberga, w której wspomina swą rozmowę na wernisazu z pewną panią w średnim wieku: „...raziło ją przede wszystkim tworzywo, jakim się posługuję, oraz sposób, w jaki je zestawiam. Moje rozwiązania oceniła jako zupełnie dowolne, wydawało się jej, że równie dobrze mógłbym sięgnąć po jakąkolwiek inną rzecz; wobec tego dzieło całe nie miało sensu [...] Odpowiedziałem, że gdybym zajął się opisaniem jej ubioru brzmiałoby to mniej więcej tak jak to, co mówi o moich pracach. Miała na przykład na głowie jakieś pióra. Miała też emaliowaną broszkę z miniaturą *Niebieskiego chłopca*, a wokół szyi miała, jakby to pewnie sama określiła, etole z nerek, co równie dobrze można by nazwać skórą zdechłego zwierzęcia”.

Wypowiedź ta jest charakterystyczna, gdyż pokazuje nam nowy sposób operowania elementami w celu uzyskania dzieła, które będzie przedstawiało rzeczywistość. Podejście to charakteryzuje się tym, że występują w dziele relacje przedmiotów, analogiczne do relacji, jakie istnieją w świecie zewnętr-

²⁸ Ogólne podobieństwo, o którym piszę, zbliżone jest do Peirce'owskiego ogólnego paralelizmu (por. Filozoficzny pragmatyzm Peirce'a, op. cit.).

²⁹ Clavin Tomkins, Klasyk nowego malarstwa, *Ameryka*, Nr. 75, (1965) 40, wersja polska.

nym. Same elementy dzieła nie muszą być identyczne z elementami rzeczywistości, ale ich relacje muszą być takie same. Jeśli są one absurdalne, alogiczne, pełne krzyczącej brzydoty i złego smaku w mieście amerykańskim, to muszą być tego samego typu w dziele pozostającym w relacji semantycznej do rzeczywistości.

Oczywiście, w tym krótkim omówieniu nie zająłem się wszystkimi kierunkami i artystami, których dzieła pozostają w relacji semantycznej do rzeczywistości. Zająłem się natomiast przypadkami charakterystycznymi, ujmującymi w nowy sposób problematykę znaku ikonicznego.

2.2. *Dzieła w relacji pragmatycznej w stosunku do przeżyć*

Bardzo często mówi się, że dzieło coś wyraża, że jest ekspresyjne. Wyrażenie zaś dokonuje się przy pomocy pewnych znaków.

W sztuce współczesnej dają się zauważyć dwa sposoby wyrażania przeżyć. Pierwszy z nich jest bardziej tradycyjny, a reprezentowany jest przez ekspresjonizm i aktualnie przez nową figurację. Wyrażanie uczuć, stanów wewnętrznych odbywa się tam pośrednio, poprzez pokazanie w pewien sposób przedmiotu, do którego przeżycie się odnosi. Celowi temu podporządkowany zostaje wygląd przedmiotów przedstawianych, które deformuje się dla wyraźniejszego, pełniejszego pokazania swego subiektywnego do nich stosunku. Jako środka do tego używa się też kolorów, które niewiele mają wspólnego z obiektywną barwą przedmiotów. Nastąpiło więc w ekspresjonizmie przyjęcie teorii koloru sugestywnego Van Gogha.

„Ekspresjonistą nazwiemy człowieka, który w pierwszej ćwierci naszego wieku wydaje okrzyk trwogi wobec faktów

³⁰ Pierre Garnier, *L'expressionisme allemand au début du siècle, un grand cri et un grand élan que n'entendait pas l'humanité*, *Galerie des Arts*, nr. 30; cyt. wg. *Przeglądu Artystycznego*, 4 (1966) 59—61.

i tendencji, które w jego przekonaniu grożą dehumanizacją cywilizacji” — pisał Pierre Garnier.³⁰

Dla wyrażenia tych przeżyć, odczuć wobec rzeczywistości, ekspresjoniści silnie deformują postacie ludzkie, świadomie robią je brzydkimi, odrażającymi. Często pejzaż sprawia takie wrażenie, jak przy zawrocie głowy. Kolory są ostre, gwałtowne, antyestetyczne. Wszystko to ma na celu spotęgować siłę wyrazu znaków ikonicznych przekazujących odczucia artystów.

Często również używają elementów o znaczeniu symbolicznym, jak szkielety, czaszki (np. J. Ensor, co potęguje jeszcze ekspresję dzieł.

Podobne w zasadzie są założenia artystów spod znaku nowej figuracji. Każdy składnik ich płótna ma swe cele ekspresyjne, a więc kształty (najczęściej zdeformowane w określony sposób, np. u F. Bacona, T. Pągowskiej, J. Lebensztejna), kolor (brudny, antyestetyczny, lub jaskrawy, gryzący), kompozycja.

Drugim nurtem w plastyce, dążącym do wyrażania stanów psychicznych i szukającym właściwych dla tego celu znaków, jest twórczość Kandinskiego i cały nurt abstrakcji ekspresyjnej (wraz z taszyzmem). Omówienie zdobyczy w tym zakresie Kandinskiego oprę na jego pracy „Punkt i linia, a płaszczyzna”³¹. Analizuje w niej autor elementy malarskie pod kątem ich właściwości ekspresyjnych. Uważa on, że uczucia powinny w plastyce znajdować wyraz wolny od balastu przedmiotowego, czysty, tak jak w muzyce. Służyć mają temu zarówno linie jak i barwy, które wspólnie mają prowadzić do „wielkiego kontrapunktu malarskiego”³². Ustala zresztą paralele między liniami a barwami, które opierają się na podob-

³¹ Op. cit. Pracę tę czytałem w tłumaczeniu S. Fijałkowskiego (maszynopis w bibliotece PWSSP) i z tego tłumaczenia będą pochodziły cytaty.

³² W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1956 (cyt. wg. A. Ligocki: *Plastyka współczesna*, Warszawa 1968).

nych możliwościach wyrazowych, np. linii poziomej i czerni. Zarówno linie jak i barwy mają jednak służyć wyrażaniu przeżyć. Przykładowo podaje też Kandinsky sposób ich odczytania.

Linia



ma wyrażać wg. niego „wrozumiałość i upór”. Jest tak, gdyż „swobodnie wygięta linia, składająca się z dwóch łuków z jednej strony i trzech łuków z drugiej strony, posiada z powodu górnego grubego szpica wyraz zaciętego uporu, a kończy się skierowanym w dół i coraz wyraźniej słabnącym falowaniem. Linia ta zbiera się w sobie do dołu, zyskuje coraz widoczniej na energii falowania aż do momentu osiągnięcia największej zaciętości”³³.

O ile wyrażanie przeżyć polega u Kandinskiego na racjonalnym dobieraniu dla nich znaków, o tyle w taszyźmie odbywa się to w sposób spontaniczny, irracjonalny. Uderzenia pędzla są niekontrolowane, są bezpośrednim wyrazem emocji, jakie przeżywa artysta w czasie tworzenia. Dlatego też dzieła tego typu u wybitnych przedstawicieli, jak Hartung czy Mathieu, mają tyle siły i wyrazu.

Odmiennym sposobem penetrowania wnętrza artysty jest działalność surrealistów. Twórczość ich polega na „poddaniu się artysty działaniu płynących w spontanicznym natłoku myśli, obrazów, skojarzeń oraz powstrzymywanie się od jakiegokolwiek ich selekcji czy to ze względów etycznych, este-

³³ Punkt i linia a płaszczyzna, op. cit., 135—6 (tłumaczenie S. Fijałkowskiego).

tycznych, czy społecznych”³⁴. Tak więc badanie wnętrza artysty, jego podświadomości, i dawania bezpośrednich zapisów pewnych nastów i przeżyć jest celem sztuki nadrealistycznej. Przeciwdziałają się więc oni świadomemu analizowaniu możliwości wyrazowych plastyki i na tej drodze znajdowaniu najlepszego znaku dla przekazania stanów wewnętrznych, ale chcą automatycznie w formie obrazów (znaków ikonicznych) utrwalac aktywność psychiczną podświadomą.

2.3. Dzieła, których elementy pozostają w relacjach syntaktycznych między sobą

Mówi się, że wyrażenia języka są sensowne syntaktycznie wtedy, gdy są zbudowane zgodnie z regułami konstruowania wyrażeń. Sensowność taka przysługuje, oczywiście, tylko wyrażeniom złożonym. Poza tym warto zaznaczyć, że stosunki syntaktyczne, to nie są jakiegokolwiek relacje skadające się na pewną strukturę, gdyż wtedy wszystko, co ma strukturę, byłoby znakiem, ale relacje dobrane przez artystę według reguł kompozycji analogicznych do reguł składni. W tym sensie kompozycja aleatoryczna, jakkolwiek tworzy strukturę, nie będzie strukturą syntaktyczną, choć jej elementy mogą być znakami. Oczywiście, rozumienie znaku w tym przypadku jest nieco inne od tego, jakim operowałem poprzednio. Najczęściej bowiem przyjmuje się, że przedmiot jest znakiem dopiero wtedy, gdy pełni funkcję semantyczną lub pragmatyczną. Jednak rozszerzenie tego rozumienia zostało dokonane w metodologii nauk dedukcyjnych. Rozważa się tam układy znaków, pozbawione funkcji pragmatycznych i semantycznych. Układami takimi są systemy formalne, pozbawione interpretacji. Podstawą do uznania ich za znaki stanowią dwa fakty:

- 1) układ napisów może uzyskać interpretację (stanowi więc układ potencjalnych znaków)

³⁴ K. Janicka, Funkcja sztuki w teorii nadrealizmu, *Studia estetyczne* I (1964) 205.

- 2) napisy tworzące strukturę układane są według reguł analogicznych do reguł składni zadań posiadających funkcje sematyczne.³⁵

Na tej podstawie wydaje się, że jest uprawnione traktowanie również dzieł nieprzedstawiających, ale zbudowanych w oparciu o reguły kompozycji, jako znaków.

Zanim zajmę się konkretnymi przykładami, chcę zwrócić uwagę na pewne konsekwencje, jakie z tego wypływają. Tezy logiczne, będące układami znaków bez funkcji pragmatycznych i semantycznych, przez interpretację mogą takich funkcji nabyć. Podobnie dzieje się często z dziełami nieprzedstawiającymi, gdy widzowie dokonują ich interpretacji. Gniewa to estetyków dbałych o czystość przeżycia. Jednak wydaje się to uzasadnione, byle byłoby dokonane zgodnie z danym w dziele układem kompozycyjnym. Jakże bowiem często artyści świadomie, czy nieświadomie dokonują takiego zabiegu w swej działalności twórczej! Po prostu przenoszą układ z tym, że nasycają go treścią. Dlaczego więc odbierać to prawo widzowi?

Do przedstawicieli typu sztuki, w której elementy pozostają w relacjach wyłącznie syntaktycznych, zaliczyłbym twórczość konstruktywistów, prace Malewicza, a także twórczość neoplastycyzmu. Przedstawiciele tych kierunków³⁶ zajmują

³⁵ Powyższe uwagi opierają się na pracy W. Marciszewskiego, *Dzieła sztuki jako znaki*, op. cit. 237—8.

³⁶ Nie podciążam pod ten typ sztuki dzieł Hard Edgu i minimalizmu, gdyż mimo zewnętrznych podobieństw (operowania układami elementów geometrycznych) sztuka ta ma charakter konkretny. „Męczą mnie dyskusje z ludźmi, którzy dopatrują się na płótnie czegokolwiek poza farbą” — mówi Frank Stella (*Ameryka*, nr. 119, s. 8). Podobnie rzecz się przedstawia z rzeźbami np. Don Juda. Mają one być przedmiotami tak samo konkretnymi, jak inne przedmioty w rzeczywistości. Powstają przez to wg. A. Kaprowa „dwuznaczne związki z kulturą i życiem”. Poza tym elementy te nie tworzą kompozycji poprzez odbicia i przekształcenia, jak ma to miejsce w abstrakcji geometrycznej, ale są uszeregowane, umieszczone po prostu obok siebie (uwagi A. Kaprowa podają za *Biuletynem informacyjnym ZPAP*, 30/34, (1966) 12).

się badaniem możliwości układów kompozycyjnych, posługując się na ogół prostymi figurami geometrycznymi. Jednak w przeciwieństwie do Klee, czy Kandinskiego, nie badając, jakie są ich możliwości wyrazowe, ale starają się uzyskać z nich układy charakteryzujące się pewnymi cechami (statyczne, dynamiczne, symetryczne, asymetryczne itp.). Jest to sztuka w najwyższym stopniu racjonalna.

3. Zakończenie

Tematem artykułu było zagadnienie znaku w sztuce nowoczesnej. Staralem się prześledzić różne aspekty tego problemu. Z konieczności jednak nie mogłem zająć się wszystkimi kierunkami. Poza zasięgiem mojego tematu pozostała sztuka konkretna (Arp), a także minimalizm, op-art i sztuka kinetyczna.

Nie pisałem również o nurcie kaligraficznym w abstrakcji (Tobey, Hartung) i lettryzmie, gdyż wydają się być zjawiskami marginesowymi dla problematyki znaku.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

PROBLÈME DU SIGNE DANS L'ART CONTEMPORAIN

(Resumé)

Cet article est un essai de considérer les faits fondamentaux de l'art contemporain à la lumière de la semiologie. On accepte ici trois types des relations des oeuvres d'art considérées comme les signes (la relation sémantique, pragmatique et syntactique) distingués par Witold Marciszewski (Dzieła sztuki jako znaki, *Estetyka* IV, 1963).

Les oeuvres qui représentent ou symbolisent certains traits de la réalité extérieure appartiennent à la première relation. On analyse deux exemples de cette relation: les tableaux de Paul Klee et les ouvrages des artistes du pop-art américain (Robert Rauschenberg).

La relation pragmatique, c'est la relation aux personnes qui utilisent les signes (expéditeur, destinataire). L'artiste utilise les signes pour exprimer ses sentiments dans l'oeuvre d'art. On analyse donc les tableaux des expressionnistes et des artistes de la nouvelle figuration. De l'autre côté on présente la théorie de W. Kandinsky.

A la fin est considérée la relation syntactique entre les signes. Les signes n'ont pas ici des fonctions sémantiques ou pragmatiques mais font la structure. Cette structure est faite selon les règles de la composition analogiques aux règles syntactiques du langage. Les tableaux de K. Malevitch, du néo-plasticisme sont les exemples de cette relation. A la lumière de cette conception les oeuvres de l'art contemporain sont les signes.