



Artur Mordka¹

Płaszczyzna obrazu i jej przemienienie. Uwagi do Jerzego Wolffa rozważań o obrazie

Streszczenie

Artykuł prezentuje Jerzego Wolffa rozumienie płaszczyzny obrazu. Jest ona dla tego malarza swoistym przedmiotem, który zmienia swe „oblicze” – z fizycznej powierzchni rzeczy przemienia się w artystyczną, a ostatecznie estetyczną przestrzeń. Ten proces transformacji oraz sama kategoria przemienienia są analizowane w poszczególnych częściach artykułu. W części pierwszej, która dotyczy fizycznej powierzchni rzeczy, rozwijana jest teza, że artysta może malować na wszystkim, że zatem płaszczyzna obrazu to dowolna powierzchnia, na której malarz kładzie farbę. Jednakże sam fakt jej wyróżnienia i działania na niej sprawia, że nabiera ona charakteru przedmiotu intencjonalnego. W części drugiej płaszczyzna obrazu jest rozważana jako zagruntowana powierzchnia rzeczy, w szczególności płótna, zatem jako obiekt artystyczny, dla którego właściwe jest tzw. piękno wtórne. Gruntowanie jest już bowiem rodzajem malowania, które wnosi określone jakości i sprawia, że płaszczyzna malarska posiada kolor, rozmiar, przestrzeń i fakturę. Natomiast w części trzeciej ukazana zostaje płaszczyzna jako pewna odpowiednio zorganizowana przestrzeń obrazu o wysokiej wartości estetycznej. Obecność tej płaszczyzny świadczy o tym, że obraz jest dziełem sztuki.

Słowa kluczowe: powierzchnia rzeczy fizycznej, zagruntowane płótno, kompozycja, kolor, estetyka

Uwagi wstępne

Filozoficzne spojrzenie na sztukę nie musi przybierać formy systemu, którego zasady już wstępnie określają rozumienie artystycznego fenomenu i wyznaczają dla niego miejsce pośród innych. Takie spojrzenie „z góry”, z wyżyn filozoficznej spekulacji, każdorazowo czyni sztu-

¹ Dr hab. Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Wydział Socjologiczno-Historyczny, Uniwersytet Rzeszowski, al. Rejtana 16c, 35-959 Rzeszów, e-mail: amordka@univ.rzeszow.pl

kę elementem doktryny filozoficznej, która swą metodą przycina materię artystyczną (Hartmann 1966: 2), dostosowując ją do swego schematu interpretacji rzeczywistości. Od siły systemu, jego mocy wyjaśniającej, zależy rezultat poznawczy, który bez wątpienia jest w wielu wypadkach wartościowy, w wielu jednak opacznie ukazuje fenomeny i nie oddaje im sprawiedliwości.

Filozoficzne spojrzenie może przybrać formę myślenia systematycznego, nierezygnującego z pojęć jako podstawowych narzędzi poznawczych, zachowującego jednak świadomość ich nieadekwatności i niewystarczalności. Jest to takie myślenie, dla którego upojeciowanie fenomenu artystycznego nie jest nigdy ostateczne, co nie przekreśla sensu rozważań o sztuce, lecz jedynie akcentuje niemożność jej pełnego wyjaśnienia (Witkiewicz 1976: 352). Zostaje ono zawieszone na rzecz samej drogi badawczej i nieskończonego bogacenia treści problemowej. Dokonuje się to nie tylko wysiłkiem pojęcia, lecz także mocą konkretnego doświadczenia estetycznego, które jednak nie spełnia się w przeżyciu, ale ulega racjonalizacji. Doświadczenie takie nabiera szczególnej wagi wówczas, gdy jego podmiotem jest twórca. Znajduje się on w tej szczególnej sytuacji epistemologicznej, w której przedmiot poznania jest zarazem podmiotem artystycznego działania i przeżywania. Twórca bowiem tematyzuje swą aktywność artystyczną i jej rezultat, toteż jego spojrzenie na fenomeny artystyczne jest ugruntowane w granicach doświadczenia, zaś kategorie, którymi się posługuje, wypełnione zostają naocznością.

Do takich twórców należy Jerzy Wolff: malarstwo tworzący i oglądający; książdź, dla którego zmysłowe piękno malarstwa nie stało w konflikcie z moralnym dobrem i prawdą, lecz je potęgowało. W jego rozważaniach o sztuce poruszone zostały wszystkie zasadnicze problemy estetyczne. W artykule tym skupiam się przede wszystkim na rozumieniu przez Wolffa jednego elementu obrazu – płaszczyzny. Inne zagadnienia estetyczne: widzenie malarskie, proces twórczy, odbiór dzieła sztuki zostaną uwzględnione o tyle, o ile przyczynią się do pogłębienia tego rozumienia.

Uznanie płaszczyzny za zasadniczy przedmiot rozważań nie jest dowolne, gdyż „ta właśnie płaszczyzna decyduje o wszystkim, o tym mianowicie, czy mamy, czy nie mamy do czynienia z malarstwem. Ona bowiem powstaje wtedy, kiedy wyrażono formę po malarsku, przedstawiając przedmioty jednoznacznie nazywalne czy nie przedstawiając, bo to w gruncie rzeczy sprawa wcale nieważna” (Wolff 1982: 177). W podobnym duchu wypowiada się Lam (Lam 1946: 7). Rekonstrukcji jej rozumienia będą towarzyszyły analizy przekraczające ten poziom. Choć

w swych wypowiedziach o malarstwie Wolff stroni od jakiejkolwiek teorii filozoficznej, to jednak ich treść może z powodzeniem zostać wykorzystana w estetyce jako dziedzinie wiedzy filozoficznej.

I. Obraz jako forma

Szczegółowe rozważania o płaszczyźnie obrazu winny zostać poprzedzone rozjaśnieniem pytania: co stanowi jego istotę? Pytanie o tak wysokim stopniu ogólności należy już do porządku estetycznego, dla którego charakterystyczna jest refleksja o obrazie, próba jego określenia, a nawet zdefiniowania. Nie tylko odpowiedź na nie, lecz także samo postawienie tego pytania jest istotne dla malarza, gdyż częściowo określa jego widzenie innych obrazów oraz sposób budowania własnego. Wolff udziela na nie odpowiedzi pośrednio, na marginesie uwag o twórczości Cézanne'a. „Malarz to zatem taki ktoś – pisze – kto wszystkie swoje cnoty wpręgać powinien w budowę formy owej właśnie – obejmującej zresztą całokształt zagadnienia, skoro obraz to pewna forma, z różnych jednak elementów zbudowana: sześcianów, kół, walców, stożków przeróżnych... które Cézanne w otaczającej nasz wszystkich naturze jasno, widać, dostrzegał – okiem anality” (Wolff 1982: 137). Struktura obrazu jest zatem układem elementów, formą rozumianą jako ich złożenie – *compositio*. Ponieważ złożenie jest zawsze złożeniem czegoś z czymś, to struktura ta ma charakter relacji. Jej rozjaśnienie zależy tym samym od ustalenia jej elementów oraz hierarchii między nimi (Wolff 1973: 15). Jednakże nawet przed ich uchwyceniem widać wyraźnie, że obraz stanowi dla Wolffa szczególny przedmiot, który swój zasadniczy sens tworzy wewnątrz. Nie zapożycza on bowiem swej struktury z rzeczywistości, co jednak nie wyklucza budowania formy z jej elementów przez ich malarskie przyswojenie czy przemienienie. Również fakty historyczne i idee polityczne czy religijne, istotne z punktu widzenia tożsamości narodu czy bytu ludzkiego, nie przesadzają o strukturze obrazu i jego wartości, jeśli nie są w nim formalnie zakotwiczone.

Z tego punktu widzenia zrozumiały jest krytyczny stosunek Wolffa do wielu powszechnie znanych i cenionych obrazów Matejki, którym zarzuca artystyczne „ględzenie”, przeładunek formalny, a nawet malarski chaos i brak sensownie podzielonej płaszczyzny (Wolff 1982: 178). Ten ostatni zarzut nie odnosi się jedynie do tego malarza (Cybis 1980: 277), lecz sięga wszelkich obrazów, które nie stanowią zwartego logosu kolorystycznego, lecz właśnie rozrzedzony, z malarskimi dziura-

mi, „z martwymi częściami płaszczyzny” (Lam 1946: 22) Nie odnosi się również do określonego rodzaju malarstwa – na przykład malarstwa wprowadzającego temat literacki (Ingarden 1958: 9), lecz do malarstwa jako takiego, które przecież u swych źródeł jest niczym innym jak kolorystycznym wypełnianiem płaszczyzny malarskiej, jej wewnętrzną organizacją. Można w tym zarzucie dostrzegać wpływy polskiego koloryzmu (Cichowicz 1982: 335), jednakże nie jest on na tyle silny, by uznać go za doktrynalny.

Takie wstępne określenie obrazu czyni wtórną różnicę między malarstwem abstrakcyjnym i przedstawiającym, gdyż oba rodzaje malarstwa muszą spełniać warunek formy. Nieistotna staje się również różnica między poszczególnymi kierunkami malarskimi, gdyż dotyczy ona nie samej formy, lecz sposobu jej budowania (stylu).

Wolff jest tym samym otwarty na wielość fenomenów malarskich, która nie jest redukowana manifestem ideologicznym, lecz jedynie wartością dzieła malarskiego, właściwym wypełnieniem jego płaszczyzny i kolorystycznym logosem. Otwartość ta bardzo wyraźnie przebiega z jego rozważań i nie ma nic wspólnego z artystyczną poprawnością wydawania sądów, lecz jest konsekwencją wypracowanej metody oglądu, która pomija literacką wtórność i zatrzymuje się na malarskiej pierwotności. Ta zaś objawia się już na płaszczyźnie obrazu.

II. Płaszczyzna obrazu i jej przemienienie

W rozważaniach Wolffa występują trzy powiązane ze sobą kategorią przemienienia (Taranczewski 1992: 12, Cichowicz 1982: 337) znaczenia płaszczyzny obrazu: fizyczne, artystyczne i estetyczne (związane z wartością). W znaczeniu pierwszym płaszczyzna to powierzchnia dowolnej rzeczy, na której jednak mają pojawić się znaki malarskie; w drugim jest nią nadal powierzchnia rzeczy, ale malarsko przygotowana i artystycznie przyswojona, przemieniona właśnie w pewien byt artystyczny, którego jakości różnią się od własności fizycznych rzeczy, gdyż zostają intencjonalnie wprowadzone przez gruntowanie, formatowanie i odpowiednie eksponowanie; natomiast w znaczeniu trzecim płaszczyzna stanowi zorganizowaną, a zatem odpowiednio podzieloną „przestrzeń” obrazu, wypełnioną elementami malarskimi tak powiązanymi między sobą, że tworzą estetycznie sprawną całość. Tak rozumiana płaszczyzna obrazu jest świadectwem jego formalnej pełni i ma charakter normatywny. Każdy malarz powinien do niej dążyć, choć niewielu to osiąga (Dobrowolski

1964: 294). W tym sensie nie każdy obraz ma płaszczyznę, gdyż nie każdy jest artystycznie sprawnym i udanym dziełem sztuki (Rzepińska 1983: 613).

Pierwsze i drugie rozumienie płaszczyzny traktuje Wolff łącznie z tej racji, że dotyczą one tego, co można określić jako podobrazie (Taranczewski 1992: 12). Jednak nie tylko z powodów metodologicznych, lecz także merytorycznych korzystne będzie oddzielenie fizycznej powierzchni rzeczy od artystycznej płaszczyzny. Ta druga bowiem stanowi rezultat świadomych zabiegów malarskich, których celem jest wytworzenie szczególnego bytu artystycznego o określonych jakościach: barwie, fakturze, przestrzeni, wymiarze, pierwsza natomiast jest dana niemal jak rzecz.

A) Płaszczyzna jako byt fizyczny: powierzchnia rzeczy

Malować można na wszystkim. Twierdzenie takie zgadza się z praktyką malarską, w której dowolna powierzchnia rzeczy może stać się obszarem konkretyzacji malarskiego sensu. Nie znosi ono innego twierdzenia traktującego o starannym doborze powierzchni rzeczy i jej właściwym przygotowaniu, lecz jedynie ogranicza jego ważność. Wydaje się jednak, że rzeczowy sens płaszczyzny osłabia jej znaczenie w konstrukcji formy malarskiej. W dużej mierze tak jest: płaszczyzna jest tu rzeczą o określonych własnościach fizycznych, która zachowuje się obojętnie względem właściwego przedstawienia malarskiego. Nie jest po to, by stać się obszarem przyszłego obrazu. Może stanowić jego podstawę lub tworzyć przestrzeń, w której się on pojawi, lecz nie należy to do jej istoty.

Właśnie ta obojętność i brak istotowej konieczności ma jednak pozytywne znaczenie, gdyż nie przekreśla użycia dowolnej powierzchni rzeczy w roli płaszczyzny obrazu. Dopuszcza wręcz ich nieskończoną wielość. Co prawda, trwałość malarskiego przedstawienia jest w wielu wypadkach bardzo wątpliwa i jeśli ma to istotne znaczenie dla malarza, tak rozumiana płaszczyzna może zostać odrzucona. Z drugiej strony powiązanie malarskiego przedstawienia bezpośrednio z rzeczą i jej powierzchnią sprawia, że kategorie realne właściwe dla fizycznej warstwy świata realnego mogą swobodnie przenikać do estetycznego regionu malarskiego przedstawienia i go zawłaszczać. „Realnie” ożywiają obraz i dynamizują go „od dołu”.

Nie tylko to ma istotne znaczenie. Wolff podkreśla, że niektóre własności powierzchni rzeczy, w szczególności jej barwa, mogą współokre-

ślać zestawienia kolorystyczne. „Gdy w Rembrandowskich obrazach – pisze – materią pierwszą bez wątpienia są mroki, to w rysunkach, na odwrót, punktem wyjścia jest papier ze zwykłą dla papieru jasnością. Ona tu jest zasadą – tym, co było na samym początku, kiedy jeszcze nic więcej poza jeno papierem nie było” (Wolff 1982: 73). Choć zacytowany fragment traktuje o rysunku, to jednak teza w nim wyrażona obowiązuje także dla obrazu. Stanowiąc własność fizyczną, barwa powierzchni kartki, muru, płótna, blachy w przypadku grafiki (Dobrowolski 1964: 363), deski, płyty itd. nie musi być kompozycyjnie neutralna, lecz może sugerować swoistego rodzaju dopełnienie z inną barwą już malarsko nałożoną na płótno, ale też sama może zostać przez tę barwę niejako podniesiona (Avermaete 1978: 115). Choć te podstawowe relacje występują przede wszystkim we właściwym zestawieniu kolorystycznym, które pojawia się „na” czy „w” płaszczyźnie artystycznej i estetycznej, to jednak nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać ich obecność nieco wcześniej, na samej powierzchni rzeczy. Jej biel, szarość, czerń czy też innego rodzaju barwa zawierają pewne sugestie kolorystyczne. Wyrażenie „pewne” jest tu użyte całkowicie świadomie, gdyż np. biel płótna albo może skłaniać, i to bardzo zdecydowanie, do działań kontrastowych: wprowadzenia czerni, albo skłonność ta może zostać całkowicie zignorowana. Znaczenie artystyczne barwnej powierzchni rzeczy zostają wówczas zawieszone. Pozostaje ona jedynie własnością fizyczną, która nie wchodzi w relację z nakładanym kolorem.

Uwagi te zmuszają do namysłu nad samą rzeczowością tak rozumianej płaszczyzny malarskiej. Jeśli bowiem z rzeczy zostaje wyodrębniona jej powierzchnia, której barwa bierze udział w zestawieniu kolorystycznym, to powierzchnia ta – przez wyodrębnienie i wyróżnienie – nabiera charakteru przedmiotu intencjonalnego. Jest to jednak ten rodzaj intencjonalności, który nie dokonuje faktycznego przekształcenia powierzchni rzeczy, toteż można go określić jako oglądowy. Raczej zawęża jedynie horyzont postrzeżeniowy malarza, w centrum którego znajduje się teraz powierzchnia rzeczy i jej własności przydatne w tworzeniu przedstawienia malarskiego. Należy do nich także faktura, rozmiar i kształt. Podobnie jak barwa, mogą one zostać zmienione przez gruntowanie, jednakże także i bez niego są znaczące.

Podsumowując tę część rozważań, trzeba zaznaczyć, że płaszczyzna malarska została w nich ujęta jako powierzchnia rzeczy o określonych własnościach. Wolff zwraca uwagę na jedną z nich: barwę, jednak nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać wagę innych: chropowatości, rozciągłości czy wielkości. Uznanie takie nie jest jednak teoretycznym aktem,

który ujmuje to, co w rzeczy faktycznie jest, lecz aktem malarskim, w którym własności te nabierają charakteru jakości artystycznych.

Do tego momentu proces przemiany fizycznej powierzchni rzeczy miał przede wszystkim charakter oglądowy, gdyż wyodrębnienie i wyróżnienie dokonywało się mocą malarskiego widzenia. Jednakże już następny krok, związany przede wszystkim z gruntowaniem, prowadzi do jej przedmiotowej intencjonalizacji.

B) Płaszczyzna obrazu jako „byt” artystyczny

Fizyczna powierzchnia rzeczy zostaje wówczas poddana zabiegom, które mają uczynić z niej odpowiednio przygotowaną *artystyczną* płaszczyznę malarską. Najbardziej znaczące pośród nich zdaje się gruntowanie, choć nie można również pominąć wyboru formatu i jego kształtu. Gruntowanie uchodzi za najważniejsze, gdyż w istocie jest już rodzajem malowania. Artysta nakłada bowiem na powierzchnię rzeczy warstwę czy warstwy gruntu, który z jednej strony pokrywa wszelkie niedoskonałości powierzchni i ją wzmacnia, z drugiej wnosi określone jakości, wcześniej niewystępujące. Należy do nich kolor i faktura. Stosownie do zamierzenia malarskiego gruntowanie może osłabić szorstkość i chropowatość powierzchni płótna, a tym samym uczynić płaszczyznę gładką i pozbawioną oporu. Ale i przeciwnie: może wzmocnić te jakości i sprawić, by płaszczyzna miała wyraźną i zróżnicowaną fakturę, która opiera się śladom narzędzia malarskiego i wnosi wymaganie, by uznać jej prawa. Podobnie jest z kolorem. Świadomie dobrany, czyni z płaszczyzny przestrzeń barwną o określonej głębi. Zwykle dominuje w niej biel tytanowa wymieszana z cynkową, choć nic nie stoi na przeszkodzie, by pojawiła się barwa innego rodzaju. Istotny jest również jej walor. Znane jest upodobanie malarzy do płaszczyzny o barwie przytłumionej i matowej. W tym sensie płaszczyzna artystyczna byłaby odpowiednio przygotowaną i malarsko przyswojoną powierzchnią czegoś, w szczególności płótna, co w dosłownym sensie jest przedmiotem, czyli tym, co stoi „przed” malarzem i domaga się kolorystycznego wypełnienia (nałożenia warstw koloru). Takie rozumienie płaszczyzny koresponduje z jej potocznym ujęciem: odbiorca w pracowni malarskiej widzi przecież naciągnięte płótna, przygotowane płyty czy nawet starannie obrobione kawałki blachy.

Wolff dostrzega w tego rodzaju przedmiocie przede wszystkim materię malarską, która właściwie użyta prowadzi do powstania *estetycznej*

płaszczyzny obrazu. Z jego rozważań wynika, że płaszczyzna artystyczna stanowi jedynie zapowiedź estetycznej, jest więc w pewnej potencji przyjęcia zestawienia kolorystycznego (warstw kolorystycznych). Akceptując to twierdzenie, należy jednak dodać, że nie jest to czysta potencjalność, gdyż własności płaszczyzny artystycznej stanowią już pewne jakości, które wstępnie określają przyszłe rozstrzygnięcia malarskie. Jeśli weźmiemy pod uwagę słowa Wolffa, komentującego swoich ulubionych malarzy, że „Każdy z tych twórców posiada materię własną, całkiem zupełnie swoistą. Carot bywa gładki, nieraz nawet gładziutki jednakże chudy. On nabierał na pędzel farby tylko tyle, ile było trzeba – nigdy więcej ani nigdy za mało” (Wolff 1982: 14), to owa gładkość wynika oczywiście ze sposobu położenia farby, jednakże zarazem zostaje uzyskana przez odpowiednio przygotowaną płaszczyznę artystyczną. To ona stanowi przedmiotowy warunek gładkości, który współpracując z podmiotowym, wnosi do obrazu określoną i rozpoznawalną wartość.

Podkreślając podmiotowy warunek przemiany materii artystycznej, Wolff zakłada już obecność płaszczyzny artystycznej. Opisuje zatem działania na niej, w szczególności to, które sprawia, że farba i barwa przemieniają się w kolor. Jednakże zasadne jest nieustanne podkreślanie przedmiotowego warunku takiej przemiany. Staje się on bardzo wyraźny, jeśli weźmiemy pod uwagę samo zespolenie kładzonej farby z podłożem, które umożliwia przenikanie własności gruntu do wyższych warstw obrazu. Innymi słowy, sam proces nakładania farby oraz wszelkie inne działania twórcy na płaszczyźnie mają istotne znaczenie dla samego przedstawienia malarskiego, jednakże znaczenie takie, choć może niejawne, mają także zabiegi malarza przygotowujące podłoże, czynności niekiedy tak znaczące, że ich rezultat może już zostać uznany za przedmiot o określonej wartości.

Odróżnienie przedmiotowego i podmiotowego warunku nie jest tylko procedurą metodologiczną mającą rozgraniczyć subiektywny i obiektywny warunek konstytucji sensu malarskiego, lecz także wskazuje na ten poziom, od którego począwszy, można mówić o płaszczyźnie i jej rodzaju. Wolff wyraźnie dostrzega go w działaniu malarza, który kładzie farbę na płótno (Wolff 1982: 120), przemieniając ją w kolor, powierzchnię zaś – zagruntowaną lub nie – w płaszczyznę. Zakłada już zatem u podstaw występujące podobrazie, które uznaje za materię malarską. Tymczasem właśnie ono – jako odpowiednio spreparowane – stanowi płaszczyznę artystyczną różną od zwykłej powierzchni rzeczy i płaszczyzny estetycznej. Już w nim widać tę szczególną przemianę, mocą której wprowadzani jesteśmy w przestrzeń obrazu. „Artystyczna materia

malarska – pisze Wolff – jest więc produktem jakiejś przemiany, której dokonuje malarz na surowcu, jakim jest dlań farba kładziona na płótnie, drewnie czy papierze, razem zresztą z płótnem, drewnem czy papierem, bo przybiera ona artystyczną postać w tak ścisłej łączności ze swym podłożem, że ich rozłączyć się artystycznie nie da. Jest zaś ta przemiana czymś wprost zasadniczym, bo malarstwa nie ma dopóki się farba nie przemieni w kolor” (Wolff 1982: 11). Stąd wynika tak niewielkie zainteresowanie Wolffa tworzywem czy materią artystyczną w jej odrębności, które jednak wzrasta niepomierne, gdy jej jakości mają istotne znaczenie dla działania malarskiego i samej formy obrazu. Wolff zatem nie zajmuje się płaszczyzną artystyczną jako bytem gotowym i oczekującym na przyjęcie przedstawienia. Takie jej wyodrębnienie zanedbato rozbijałoby jedność samego obrazu. Zajmuje się natomiast jej fenomenalną obecnością, która ujawnia się natychmiast, gdy malarz włącza ten byt w tworzenie samego przedstawienia malarskiego.

Uwagi te nie mają znamion zarzutu. Jest bowiem zrozumiałe, że Wolffa jako malarza interesuje materia artystyczna w użyciu, w budowaniu płaszczyzny estetycznej. Pomija on tym samym jej możliwą samodzielność, zatem umyka mu coś, co jest między fizyczną powierzchnią rzeczy a gotowym już obrazem.

To „bycie między” płaszczyzny artystycznej wskazuje na jej dwustronną relacyjność. Jest ona bowiem w relacji do powierzchni rzeczy oraz malarskiego działania i jego rezultatu. Jedynie będąc taką, może zająć środkowe miejsce w szeregu metamorfoz. Przemienia powierzchnię rzeczy, ale zarazem sama ulega przemianie. Taki jej status sprawia, że jest często mylona z samą rzeczą i rzadko osiąga rangę przedmiotu artystycznego. Ponadto możliwość zakupu zagruntowanego już płótna obniża jego wagę, gdyż sprowadza płaszczyznę do zwykłego produktu przemysłowego. Właściwie dopiero jej samodzielne przygotowanie ujawnia znaczenie malarskie, toteż zrozumiałe są ingerencje malarza w nabyte płótna, dla nadania im sensu zagubionego w mechanicznej produkcji i powielaniu. Sens ten jest odsłaniany nie tylko w pracach poświęconych technologii malarstwa, lecz także w dziełach teoretycznych, podkreślających przedmiotowość płaszczyzny, jej odrębność oraz autonomię. Również i one nie pomijają zrozumiałego faktu, że płaszczyzna artystyczna stanowi scenę, na której rozgrywa się przedstawienie malarskie, i jest warunkiem jego obecności. Podkreślają jedynie, że w pewnych wypadkach, właśnie jako odpowiednio przygotowana, zyskuje rangę bytu estetycznego i charakteryzuje się rodzajem wtórnego piękna. „One thing seems certain and that is that if the materials used in

a picture are all of the best quality, and if the rules of sound and solid craftsmanship are logically followed, the *matière* should be beautiful. The picture as a work of art might be non-existent, or worse, but the *matière* of itself would have a sort of secondary beauty, common to every well-done job. It follows that a creation having real aesthetic quality would have this intensified by fine materials logically used – or, in other words, a fine *matière*” (Hiller 1969: 11). Uwagą tą zbliżamy się do estetycznego wymiaru płaszczyzny malarskiej.

C) Płaszczyzna obrazu jako „byt” estetyczny

Obecność płaszczyzny estetycznej wskazuje na ten malarski stan rzeczy, w którym obraz jest kompozycyjnie sprawny i nie zawiera luk czy też dziur, które chwiałyby jego strukturą, a nawet ją wewnętrznie rozbiły. „Jeśli ma być płaszczyzna – pisze Wolff – powinny wszystkie w obrazie plany leżeć w niej koniecznie, skoro inaczej powstanie miast płaszczyzny tej – dziura” (Wolff 1982: 177). Każdy element malarskiego dzieła sztuki – gdyż obraz staje się dziełem, posiadając tak właśnie zorganizowaną płaszczyznę – musi być zatem właściwie osadzony (Wolff 1982: 122) czy też rozmieszczony i dźwięczeń (Rzepińska 1983: 617) z innymi, prowadząc do powstania całości harmonijnej. Wolff nawiązuje do klasycznego warunku piękna i jest bliski sformułowaniu Albertiego (Alberti 1967: 112), jednakże nie ogranicza go do malarstwa figuratywnego.

Tworzenie estetycznej płaszczyzny obrazu jest samą treścią malarstwa (Wolff 1982: 129), czynnością magiczną (Wolff 1982: 21), „zdobyczą – tą najwyższą w malarstwie” (Wolff 1982: 206), czymś, co daje pewien blask barwny (Doerner 1979: 8), czasem nawet i łunę (Wolff 1982: 52). Wyrażenia te wskazują na radykalną, wielopoziomową reinterpretację płaszczyzny. Nie jest ona już pomalowaną powierzchnią rzeczy ani nawet jakkolwiek zorganizowaną całością: płótnem o dowolnym zestawieniu kolorystycznym i figuratywnym czy jakimkolwiek malowidłem (Ingarden 1981: 245), lecz staje się bytem estetycznym o wysokiej wartości malarskiej i zdobyczą twórczą. Jakże jednak szczegółowe warunki muszą być spełnione, by zdobycz ta została uzyskana?

Pierwszy może brzmieć paradoksalnie: należy unicestwić (Wolff 1982: 136) farbę! Wolff podkreśla, że płaszczyzna estetyczna nie jest miejscem farby, lecz koloru jako składnika kompozycyjnego. Powstaje on wtedy, gdy zostaje zestawiony przede wszystkim kontrastowo z in-

nymi kolorami (Zanoziński 1965: 16–17). Ta radykalna przemiana, którą raczej należałoby określić mianem zniesienia w heglowskim sensie, nie dokonuje się oczywiście przez eliminację farby, lecz po pierwsze, przez przeniesienie jej do innego układu, który nie ma już charakteru realnego, lecz stanowi twór intencjonalny: kompozycję, w której kolor, nie farba, jest podstawowym składnikiem (Wolff 1973: 191); po drugie, przez przypisanie jej funkcji, której realnie nie posiada: funkcji kolorystycznej *części* całościowego przedstawienia; po trzecie, przez redukcję jej wielu własności realnych do kilku jakości malarskich; po czwarte, przez zmianę kwalifikacji formalnej: nie jest ona tym, co przysługuje czemuś, lecz sama staje się podmiotem przysługiwania, o którym się orzeka; po piąte, przez uznanie jej funkcji irrealnej materii, której odpowiednie ukształtowanie prowadzi do powstania wyższych całości malarskich: figury, sytuacji przedmiotowych itd.

Przemiana farby w kolor prowadzi zatem do radykalnej zmiany jej pozycji egzystencjalnej, charakterystyki formalnej i uposażenia materialnego. O ile dwie pierwsze zmienne nie są przedmiotem nadmiernego zainteresowania Wolffa, o tyle trzeciej poświęca wiele uwagi. Podkreśla, że płaszczyzna estetyczna stanowi przede wszystkim kontrastowe zestawienie kolorystyczne. „Aż do znudzenia – pisze – trzeba by to powtarzać – w braku takich kontrastów nie ma bowiem malarstwa. Natomiast kontrast tak zwanych barw dopełniających powinien w sobie zawierać pewien aspekt «termiczny», grać inaczej nie będzie, a bez gry....? Bez niej nie ma malarstwa” (Wolff 1982: 17). Kontrasty znoszą monotonię płaszczyzny, dynamizując ją, ożywiają i sprawiają, że obraz staje się harmonią rzeczy różnych. Nie ma jednak jednej reguły na wypracowanie pożądanego kontrastu kolorystycznego i konia z rzędem temu, kto takie prawo by znalazł. Istotny jest raczej sąd oka, które dostrzega niewłaściwy podział płaszczyzny, widzi w niej dziury, które nie dają się załatać samym nagromadzeniem koloru. Z tego punktu widzenia zrozumiałe stają się usiłowania malarza, który chce je „zakleić” treścią społeczną, przekazem ideologicznym, a nawet jakością metafizyczną. Na nic się to zda wówczas, gdy płaszczyzna w swym wymiarze zestawienia kolorystycznego pozostaje estetycznie wadliwa, a widzenie z łatwością przez nią przebija, jedynie chwilowo zatrzymane efektem pozaartystycznym.

Tego rodzaju rozstrzygnięcie unieważnia lub co najmniej osłabia różnicę między malarstwem figuratywnym a abstrakcyjnym, gdyż w obu wypadkach obecna jest płaszczyzna estetyczna. W jej tworzeniu nie tylko istotne jest zestawienie kolorów rodzajowo od siebie różnych, lecz także samo różnicowanie w obrębie danego rodzaju. Przecież błękit

(Skrodzki 1981: 342) nie jest monolitem, lecz stanowi zróżnicowaną całość, w malarstwie Wolffa raz jest czysty, raz przełamany, to znów zestawiony z czerwienią. Szczególnie gdy jest walorowo zróżnicowany, dynamizuje wewnętrznie jakość, nadaje głębię i nasycę płaszczyznę detalem. Wzbogaca ją malarsko, tworząc mieniącą się pełnię. Walor jako szczegół często umyka widzeniu, które kieruje się ku większym partiom obrazu, toteż jego znaczenie dla płaszczyzny estetycznej musi zostać dopiero wydobyte przez baczne oko.

Zróżnicowanie w obrębie danego koloru oraz samo zestawienie kolorystyczne są traktowane przez Wolffa wspólnie, chodzi jednak o same stosunki kolorystyczne, przy czym o ile poszczególny kolor ujmowany jest w kontekście substancjalnym jako podmiot, którego własnościami są jakość, jasność, nasycenie, o tyle zestawienie zostaje potraktowane w perspektywie bardziej mereologicznej niż atrybutywnej, gdyż „osadzone” kolory można rozumieć jako części płaszczyzny, które w powiązaniu ze sobą tworzą całość. Tym samym charakteryzuje się ona rodzajem jedności mającym u swych podstaw odmienne stosunki formalne. Uzupełniają je inne, do tej pory nieomawiane, a właściwe dla figury, przestrzeni, konturu, formatu itd. Są one ważne, jednak podrzędne wobec kolorystycznych. „A kiedy użyjemy właściwego języka – pisze Wolff – wiążącego ze sobą formy wszystkie wzajemnie, wtedy z owych powiązań płaszczyzna artystyczna powstanie. Powiązań nade wszystko, pewnie, chromatycznych obok innych, rozlicznych: walorowych, linearnych materii. Bo i one przecie mają rolę poważną obok barwnych odegrać” (Wolff 1982: 177). W tym sensie można przyjąć, że estetyczna płaszczyzna obrazu jest najbardziej widoczna w malarstwie abstrakcyjnym, gdyż jego istota, a raczej istota jednej z jego odmian sprowadza się do czystego zestawienia kolorystycznego, którego wartość zależy od właściwego osadzenia kolorów, relacji między nimi oraz zróżnicowania w ich obrębie. Abstrakcja kolorystyczna ujawnia w sposób czysty estetyczną płaszczyznę obrazu również z tej racji, że jest pozbawiona funkcji budowania warstw tematycznych: widzialnego przedmiotu i historii z nim związanej. Nie może się zatem nim posłużyć, by załatać możliwą dziurę w płaszczyźnie i sprawić, by zwartość malarskiego przedstawienia wyglądała przynajmniej „przyzwoicie”. Płaszczyzna obrazu abstrakcyjnego przez takie uproszczenie i redukcję przedmiotową stanowi estetyczny sprawdzian jego wartości.

Abstrakcja kolorystyczna nie tylko w sposób czysty ukazuje pełnię płaszczyznową, lecz także czyni widocznym zadziwiającą przemianę farby i barwy w kolor. Zadziwiającą, gdyż te podstawowe byty malar-

skie są ze sobą scalone: farba nakładana na płaszczyznę staje się barwą, ta zaś przemienia się w kolor. Ten ciąg farba – barwa – kolor jest zatem szeregiem metamorfoz, możliwych również do odwrócenia.

Podkreślenie rangi malarstwa abstrakcyjnego może prowadzić do błędnego wniosku o jego przewadze nad malarstwem figuratywnym. Nic bardziej mylnego. Wolff stawia tu znak równości, gdyż mają one wspólną miarę: płaszczyznę estetyczną. Można jednak przyjąć, że obrazy przedstawiające znajdują się w trudniejszej sytuacji, gdyż ich figuratywność i to, co się na nią składa, w przenośni i dosłownie przysłaniają jakości kolorystyczne. Malarz „przedmiotu” siłą rzeczy musi bowiem ujawnić sensy życiowe, społeczne, historyczne, a nawet sięgnąć pod idee ogólne. Wszystko to odwołuje malarskie oko od jakości malarskich, odbiorcę zaś zmusza do zagłębiania się w konteksty. Bez wątpienia samo sięganie po „przedmiot” wiąże się z niebezpieczeństwem ideologizacji obrazu, nawet tej pozytywnej, pozbawionej momentu propagandowego, jednakże u wielkich mistrzów malarstwa figuratywnego niebezpieczeństwo takie nawet się nie pojawia, gdyż przedmiot, zachowując swą figuratywność, jest zarazem syntezą kolorystycznych płaszczyzn częściowych. Wolff przywołuje tu malarstwo Vermeera, „który wiedział, że farbę trzeba na to całkowicie przemienić, by powstało malarstwo, powstał obraz. Bo wtedy tylko, kiedy przemieniasz, możesz sobie w swoim sercu powiedzieć: ja też jestem po swojemu malarzem” (Wolff 1982: 92). Toteż afirmacja estetycznej płaszczyzny nie wiąże się z przekreśleniem możliwego sensu pozamalarskiego (Taranczewski 1992: 31), lecz jedynie unieważnia jego „realną” interpretację.

Uwagi końcowe

Zaprezentowane w tym artykule trojaki rozumienie płaszczyzny malarskiej stanowi przede wszystkim próbę rozjaśnienia tego szczególnego bytu nie tyle z pozycji czysto teoretycznych, ile artystycznych, ugruntowanych w konkretnej aktywności artystycznej. Wolff bowiem był malarzem, dla którego płaszczyzna stanowiła przestrzeń realizacji obrazu, przestrzeń doświadczaną i przeżywaną we własnym procesie twórczym. Jest szczególnie cenne, że stała się ona również przedmiotem refleksji, zagadnieniem teoretycznym, którego omówienie wymaga dystansu poznawczego. Właśnie to oscylowanie myśli Wolffa między praktyką malarską a nastawieniem poznawczym sprawia, że upojęciowanie płaszczyzny jest zarazem wypełnione naocznością, właściwą widzeniu

malarskiemu. Wolff analizuje płaszczyznę w granicach możliwego doświadczenia artystycznego, a tym samym realizuje w istocie krytyczny program refleksji nad nią.

Przemiana, o której pisze, nie jest jednak zjawiskiem nadprzyrodzonym, którego twórcą jest malarz, zaś odbiorcą podmiot doświadczający. Przeciwnie, jest czymś zrozumiałym, gdyż dokonuje się za sprawą formy dzieła malarskiego. Ta zaś pojawia się stopniowo i mocą swą prowadzi do metamorfozy płaszczyzny i innych elementów dzieła malarskiego. W rzeczy fizycznej działanie tej formy jest jeszcze znikome, však powierzchnia rzeczy istnieje obiektywnie, a jeśli zostaje wyodrębniona, to jedynie oglądowo. Malarz może wykonać pewne działania, które przygotowują tę powierzchnię i nadają jej status płaszczyzny, jednakże nie zmieniają one statusu egzystencjalnego rzeczy i jedynie nieznacznie ingerują w jej uposażanie, pozostawiając szereg własności, które przysługują jej autonomicznie. Przemiana powierzchni rzeczy w płaszczyznę artystyczną wymaga wzmoczonego działania formy i tak się dzieje, gdy malarz gruntuje tę powierzchnię, nadaje jej wymiar i kształt. Formowanie ma tu o wiele większą siłę, gdyż przysparza powierzchni własności, których wcześniej nie posiadała. Tworzy intencjonalną przestrzeń, w której ma się rozgrywać przedstawienie malarskie. Ta zaś nie istnieje już realnie, lecz jest przedmiotem czysto intencjonalnym o określonych jakościach malarskich. Nie jest jednak jeszcze płaszczyzną estetyczną, ta bowiem pojawia się dopiero w udanym zestawieniu kolorystycznym, zatem tam, gdzie forma ujawnia swą pełną moc.

Literatura

- Alberti L.B., 1967, *De re aedificatoria*, cyt. za: W. Tarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Avermaete R., 1978, *Rembrandt i jego czasy*, przekł. D. Wilanowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Cichowicz S., 1982, *Ilekoć Wolff nie maluje....* [w:] J. Wolff, *Wybrańcy sztuki. Szkice*, wybrał i posłowiem opatrzył S. Cichowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Cybis J., 1980, *Notatki malarskie. Dziennik 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Dobrowolski T., 1964, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Doerner M., 1979, *The Materials of the Artist and their use in painting with notes on the technique of the old masters*, Granada publishing, London.
- Hartmann N., 1966, *Ästhetik, zweite unveränderte Auflage*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.
- Hiller H., 1969, *Notes on the Technique of Painting*, with a Preface by sir W. Rothenstein, London.

- Ingarden R., 1958, *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Ingarden R., 1981, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lam W., 1946, *Malarstwo i jego zasady*, wyd. 3, Księgarnia St. Kamińskiego, Kraków.
- Skrodzki W., *Katalog wystawy malarstwa Jerzego Wolffa Zachęta*, marzec 1981.
- Taranczewski P., 1992, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Kraków.
- Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupeł., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Witkiewicz S.I., 1976, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Wolff J., 1973, *Kształt piękna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Wolff J., 1982, *Wybrańcy sztuki. Szkice*, wybór i posłowie S. Cichowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Zanoziński J., 1965, *Wstęp do katalogu wystawy retrospektywnej Jana Cybisa w Muzeum Narodowym w Warszawie*, luty–marzec.

The picture plane and its transformation. Some remarks on Jerzy Wolff's idea of a picture

Abstract

This article presents Jerzy Wolff's understanding of the picture plane. For Wolff this plane is a special object which transforms its "face": from a physical surface into an artistic and finally aesthetic space. This process of transformation and the category of metamorphosis itself are analysed in each part of the article. In the first part, which concerns the physical surface of a thing, the thesis that an artist can paint on everything is developed, thus the picture plane is any surface on which a painter applies paints. However, the fact of its distinction and acting on it causes that this surface acquires the status of an intentional object. In the second part of the article the picture plane is considered as the primed surface of a thing, especially as primed canvas, which is an artistic object with its own secondary beauty. Priming is a kind a painting which brings new qualities and causes that the picture plane has colour, dimension, space and texture. In the third part the picture plane is presented as the proper organised space of a picture which has the aesthetic qualities. The presence of this plane is a sign that a painting is a work of art.

Key words: a surface of a physical thing, primed canvas, composition, colour, aesthetics