

1. W. J. Zakrzewski, *Obraz ojca 1*, 1991, olej, akryl, ołówek, płótno, 36 × 47 cm; własność artysty. Fot. W. J. Zakrzewski

Zd^a_erzeⁿia

Ku teorii sztuki figuratywno-abstrakcyjnej*

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Malarstwo abstrakcyjne jest jednym z najważniejszych i najżywiej dyskutowanych osiągnięć sztuki nowoczesnej. Wiązano z nim na ogół szansę na uwolnienie malarstwa od literatury i na odsłonięcie prawdziwej istoty sztuk wizualnych¹. Zdecydowanie mniejszym zainteresowaniem badaczy sztuki XX-wiecznej cieszyły się wszystkie te dążenia, których celem było zespolenie pierwiastków figuratywnych i abstrakcyjnych². Pierwocin owych tendencji dopatrywano się już co najmniej w sztuce XV w., by przypomnieć jedynie liczne wyobrażenia tematu Zwiastowania, freski Fra Angelica (Florenceja, San Marco) czy *Ostatnią wieczerzę* Andrei del Castagno (Florenceja, Santa Apollonia)³. Nie miejsce tu na rozważanie znaczenia tych przykładów dla rozwoju nowoczesnej formuły figuratywno-abstrakcyjnej. W kształtowaniu tejże niewątpliwie uczestniczyły dzieła Gustava Klimta i niektórzy kubiści (Robert Delaunay, *Karuzela świń* [*Manège de cochons*], 1922), a po II wojnie światowej tzw. *Disaster Pictures* Andy'ego Warhola.

Niniejszy tekst jest próbą rozpoznania specyfiki kilku obrazów polskich malarzy reprezentujących wspomniane dążenia. Do analizy wybrana została twórczość, w której sposób powiązania elementów figuratywnych i abstrakcyjnych zyskał wymiar artystyczny. Samo ich zestawienie przez artystę w żaden bowiem sposób jeszcze o artyzmie nie przesądza. Rozważane będą więc warunki, które decydują o udatności dzieła, wyróżniającej je w ramach ogólnej, wyjściowej formuły figuratywno-abstrakcyjnej. Czytelnikowi przyjdzie być może ochota, aby tego rodzaju rozważania oddalić jako należące do krytyki artystycznej. Podtrzymuję je jednak w przekonaniu, że ocena artefaktu – określanie jego rangi – powinna być nieodłącznie wpisana w bada-



* Tekst jest zmodyfikowaną, skróconą i przysposobioną do druku wersją wykładu, który wygłosiłem, zaproszony przez śp. dra Andrzeja Jarosza, w Muzeum Współczesnym Wrocław 14 grudnia 2017. Panom Włodzimierzowi Janowi Zakrzewskiemu i Sławomirowi Kuszczakowi dziękuję za zgodę na zreprodukowanie ich obrazów.

¹ Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wybór, red. nauk. G. Dziamski, Kraków 2006.

² Abstrakcyjne są aspekty dzieł odróżniające je od obrazowania, które nie tylko odwzorowuje, ale także transponuje – czy to przez syntezę, czy przez deformację, czy jeszcze w inny sposób – wyglądy spotykane w rzeczywistości. Figuratywne natomiast – elementy przedstawienia będące tychże wyglądów obrazową reprezentacją. Na potrzeby przedstawianych tu rozważań przyjmuję więc, że sztuka abstrakcyjna może być figuralna, kiedy operuje figurami, ale nigdy nie jest figuratywna. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 11.

³ Zob. m.in.: *idem*, *Fra Angelico. Dissemination and Figuration*, transl. J. M. Todd, Chicago-London 1995; Ch. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, s. 203-224; L. Campbell, *The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden*, [w:] L. Campbell, J. Van der Stock, *Rogier van der Weyden 1400-1464: Master of Passions* [exhibition cat.], ed. L. Campbell, Zwolle-Leuven 2009, s. 32.



⁴ Zob. H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, [w:] *idem*, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978, s. 88-89, 107-110.

⁵ Zob. K. McShine, *Einführung*, [w:] *Andy Warhol. Retrospective* [Ausstellungskat.], Hrsg. K. McShine, 20 listopada 1989 – 11 lutego 1990, Museum Ludwig in Köln, München 1989, s. 14.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Zob. m.in. M. Brötje, *Rothko, Werke 1954-1964*, [w:] *idem*, *Bild-Schoepfung*, t. 2: *Von Vermeer bis Barnett Newman*, Petersberg 2012, s. 225-234; *idem*, „*Vir Heroicus Sublimis*” *Barnetta Newmana. Stworzenie – cierpienie i pojednanie*, przeł. M. Haake, „*Quart*” 2013, nr 4.

nia dziejów sztuki. Nie sposób dociekać jej specyfiki, nie oddzielając dzieł artystycznie nieznaczających, złych czy wybrakowanych – od znaczących, pełnych i udanych⁴.

Włodzimierz Jan Zakrzewski

Wspomniane *Disaster Pictures* są uważane za należące do najbardziej sugestywnych obrazów naszych czasów. Warhol wykorzystał gazetowe zdjęcia, zmultiplikował je i wpisał w obszary jednolitego koloru, który zarazem przenika przez przedstawienie figuratywne. W większości przypadków dzieje się to w obrębie jednego płótna, w kilku panel figuratywny został zestawiony z monochromatycznym. Trzeba więc zapytać: jaki udział w sile oddziaływania *Disaster Pictures* ma współobecność figuratywności i abstrakcji? Jednokolorową powierzchnię kojarzono z monumentalnymi, abstrakcyjnymi obrazami Barnetta Newmana⁵. Sugerowano, że w pracach Warhola obszary czystego koloru wyrażają „wygaszenie” i „pustkę”⁶. Trudno wszelako dociec, co uległo wygaszeniu i po czym pozostała ta pustka. Nasuwająca się odpowiedź, że tym czymś jest ludzkie życie, nie zadowala, bo przecież również obraz krzesła elektrycznego stanowi wymowny znak wygaszenia egzystencji. Pisano też, iż zestawienie obrazów figuratywnego i abstrakcyjnego tworzy relację „tej i tamtej strony”, następstwo tego, co „przed”, i tego, co „po”, ukazując kruchość życia w kontekście pozaczasowej transcendencji⁷. Odczytanie tego rodzaju niewątpliwie wspiera teoria towarzysząca rozwojowi sztuki abstrakcyjnej w pismach Wassilego Kandinskiego czy Newmana. Jednakże w dziełach ich obu, a także Marka Rothki, transcendentność wynika z gry wizualnej wywołanej przez podziały w obrębie pola obrazowego⁸. Natomiast wobec pozbawionej artykulacji, monochromatycznej płaszczyzny z prac Warhola wzmiankowanie o transcendencji zmienia się w czczą retorykę, która przez arbitralne przypisanie funkcji symbolu przekraczania granic bytu płaszczyznom koloru tłumi i zastępuje doświadczenie wizualne.

Porzucając dzieła Warhola, wskażmy na wyzwanie, jakim pozostaje dla interpretatora wariant formuły figuratywno-abstrakcyjnej realizowany w twórczości Włodzimierza Jana Zakrzewskiego (ur. 1946). Znaczna część jego dorobku, którego początki sięgają lat 70. XX w., przywołuje w pamięci „podręcznikowe” warianty sztuki abstrakcyjnej: od suprematyzmu, przez *action painting*, po *hard edge* w stylu Newmana. Konfrontując te impulsy z przedstawieniami figuratywnymi, artysta wielokrotnie wykorzystywał wcześniejsze prace – własne (m.in. martwe natury) oraz ojca, które włączał bezpośrednio do swoich kompozycji. Ojciec artysty, Włodzimierz Zakrzewski, znany z projektowania plakatów socrealistycznych, pozostawił prócz nich wiele realistycznych, kolorystycznych krajobrazów. Nic dziwnego, że kreacje syna kierowały uwagę badaczy w stronę zagadnienia pamięci. Dziwi natomiast uzasadnienie: „obrazy mają zachęcać [widza] do udziału

w samym procesie rekolekcji”, czyli „przywoływania w pamięci rzeczy »zapomnianych«, formułowane w przekonaniu, że „otrzymamy się wówczas o sedno składanej przez artystę propozycji”⁹. W jaki bowiem sposób mielibyśmy towarzyszyć mu w procesie przypominania sobie czegokolwiek z jego życia? A do wspomnień o życiu własnym jego dzieła nie są nam potrzebne.

Zagadkowość prac Zakrzewskiego skutkuje w najlepszym razie uznaniem „rozmaitych możliwości dokonania rozstrzygnięć”¹⁰ przez ich interpretatora, częściej jednak rezygnacją ze zrozumienia: niekiedy na rzecz jałowych uogólnień pozbawionych wartości objaśniającej¹¹, czasem w nadziei na pomoc ze strony artysty¹² i historii¹³. Bywa też, że skutkuje uznaniem dzieł za „hybrydy” i bezpowrotnym porzuceniem problematyki ich wizualności¹⁴. Za każdym z tych razów przyznaje się *de facto*, iż obrazy tego autora nie oferują żadnej gry wizualnej, która byłaby zdolna wyłaniać jakiegokolwiek sensy.

W punkcie wyjścia należy zapytać o sposób połączenia figuratywności i abstrakcji na płótnach Zakrzewskiego. Następnie o to, czy z tego połączenia powstaje oglądowa całość, a więc czy daje się rozpoznać struktura oparta na jakiejś zasadzie jednoczącej wszystkie elementy dzieła¹⁵. Odpowiedzi udzielić można wszakże pod warunkiem rezygnacji z traktowania tych elementów jako należących do „różnych porządków obrazowania”, z postrzegania malarstwa artysty jako „wizualizowania dialektycznych sprzeczności”¹⁶. Konieczność rozpoznania prac Zakrzewskiego jako spójnych całości była już postulowana:

obraz czyta się więc jak ekran, na którym wyświetlanych jest jednocześnie kilka projekcji. Jest [on] zdaniem współrzędnie złożonym. Każda jego część dotyczy czegoś innego i nawet mogłaby istnieć osobno, lecz wówczas wypowiedź nie byłaby kompletna. Osobne „projekcje” są więc zawsze tylko częścią większej całości¹⁷.

Nie znajdujemy wszakże prób objaśnienia tego, jak dochodzi do konstytucji takiej całości – poza jedną: że obrazy Zakrzewskiego osiągną stan „nieomalże zaniknięcia różnic między elementami sztuki przedstawiającej i abstrakcji”¹⁸. Ale nie wiadomo, co stoi na przeszkodzie pełnemu usunięciu owych różnic, a więc czy na pewno chodzi o wywołanie sugestii ich zaniknięcia. Poza tym poczyniona właśnie obserwacja nie może dotyczyć płócien, na których elementy figuratywne i abstrakcyjne nie są nawarstwiane w ramach wspólnego pola obrazowego, lecz występują na osobnych i „jedynie” zestawionych ze sobą panelach (względnie: kwaterach), jak w przypadku trzech dzieł zatytułowanych *Obraz ojca*, pochodzących z lat 1991–1992 [il. 1].

Każda z owych prac składa się z czterech kwater, wykonanych w różnej poetyce i konwencji stylowej. W odniesieniu do sposobu ich zestawienia ze sobą pisano o „wrażeniu narracyjności” oraz wywodzono zastosowaną strategię z języka filmowego¹⁹. Percepcja tych dzieł nie polega wszakże tylko na tym, że „oko widza przesuwa się od



⁹ A. Rottenberg, *Epistemologia pamięci*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Punkty odniesienia* [kat. wystawy], red. nauk. J. Torchała, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2000, s. 16, 18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17.

¹¹ Zob. M. Małkowska, *Desymbolizacja*, „Literatura” 1978, nr 14, s. 13: „W obrazach Władka Zakrzewskiego równouprawnienie sugestii realnych przedmiotów z figurami geometrycznymi czy formami abstrakcyjnymi doprowadza do stanu DESYMBOLIZACJI materialnych konkretów, podporządkowując je przekazom stanów emocjonalnych”.

¹² Zob. W. Nowaczyk, *O Włodzimierzu Janie Zakrzewskim*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski* [kat. wystawy], przedm. W. Suchocki, red. T. Basińska, 4 marca – 14 kwietnia 2011, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Galeria Malarstwa i Rzeźby, Poznań 2011, s. 27: „Opowiedziane historie bywają nieczytelne bez komentarza autorskiego”.

¹³ Zob. W. Baraniewski, *Aeropictura. Uwagi o ostatnich pracach Włodzimierza Jana Zakrzewskiego*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Obrazy z lat 90.* [kat. wystawy], red. M. Godlewska-Siwierska, styczeń–luty 2001, Galeria „Arsenał” w Białymstoku, Białystok 2001, s. 5–6: „Wymagają one [tj. interpretacji] znajomości faktów z życia artysty”, „odsyłają nas do historii”, która „wyznacza ramy dzieła” i „kształtuje jego formę”.

¹⁴ Zob. K. Kawalerowicz, *Cytaty z biografii*, „Życie Warszawy” 1996, nr z 24 kwietnia, s. 7: „Akcent w ostatnich obrazach przesuwa się w stronę treści pozamalarskich i innego typu znaczeń”.

¹⁵ Zob. H. Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, [w:] *idem, Kunst und Wahrheit...*, s. 101.

¹⁶ D. Monkiewicz, *Lata siedemdziesiąte – „pułapka malarstwa”*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Punkty...*, s. 22, 27.

¹⁷ A. Rottenberg, *Szpagat*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski...* (2011), s. 43.

¹⁸ R. C. Morgan, *Przesunięcia przestrzeni: sztuka Jana Zakrzewskiego*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Punkty...*, s. 60–61.

¹⁹ *Ibidem*, s. 45, 48–49.

²⁰ *Ibidem*, s. 48.



²¹ Na temat symultaniczności cechującej percepcję obrazów zob.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 421; C. Blümle, *Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultanität im Bild*, [w:] *Simultanität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Hrsg. Ph. Hubmann, T. J. Huss, Bielefeld 2013; G. Boehm, *O hermeneutyce obrazu*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *idem, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014, s. 159 n.

²² Tej relacji poświęcono wiele uwagi, ale sformułowania wymagają korekty. Obraz dołny nie „powtarza w zredukowanej formie układu kompozycyjnego realistycznego pejzażu” (D. Jarecka, *Obudzone sny*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr z 15 kwietnia, s. 14), ponieważ całkowicie pomija elementy wertykalne (drzewa). Z tych samych powodów nie jest „analizą formalną kompozycji” (D. Monkiewicz, „*Pojęciowe i „nieprzedstawialne” w malarstwie Włodzimierza Zakrzewskiego*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski* [kat. wystawy], red. M. Meschik, A. Dutkiewicz, Bytom 2006). Nie jest także „uproszczoną wersją” pejzażu (P. Polit, *Malarstwo ma tylko historię*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski...* [2011], s. 46), ponieważ określenie takie zakłada, że nadal mamy do czynienia z tym samym pejzażem.

²³ Z tego względu *Obrazy ojca* mieszczą się w szeregu ważnych dzieł metamalarskich, m.in. wraz z *Trzema malarstwami* (1889) J. Malczewskiego, ukazującymi malarczyka stojącego przed wyborem kierunku własnej sztuki Zaginiony dzisiaj obraz był reprodukowany m.in. w opublikowanej we Wrocławiu w 1968 r. w monografii tego artysty, autorstwa J. Puciatej-Pawłowskiej.

²⁴ Dodajmy, że przez opis relacji wizualnych możemy rekonstruować ścieżki pamięci malarza, nie zaś wraz z nim coś sobie przypominać.

jednej części do drugiej²⁰. Niewątpliwa sukcesywność postrzegania części składowych jest bowiem nieodłączna od ich percepcji synchronicznej – jednoczesnej. Współzależność obu modusów percepcyjnych istotowo odróżnia język obrazu od języka filmu²¹.

W *Obrazach ojca* dwie kwatery o formacie leżącego prostokąta, tej samej długości, zostały umieszczone jedna nad drugą po lewej stronie obrazu, a dwie pozostałe, o formacie prostokąta wertykalnego i również usytuowane jedna nad drugą, znajdują się po stronie prawej. Wysokość prostokątów leżących jest przy tym równa wysokości prostokątów wertykalnych. W efekcie wszystkie prostokąty są postrzegane i w relacji wertykalnej, i horyzontalnej, a także w relacji po przekątnej. Związki między kwaterami, wynikające z ich położenia i proporcji, zostały ponadto wzmocnione przez opracowanie poszczególnych przedstawień.

Pejzaże autorstwa Włodzimierza Zakrzewskiego seniora znajdują się zawsze u góry i po lewej stronie. Obrazy usytuowane u góry i po stronie prawej stanowią linearne, uproszczone odwzorowanie fragmentu sąsiedniego pejzażu. Nawiązuje do niego także panel umieszczony u dołu po lewej stronie. Prezentuje się jako transpozycja tamtego widoku na układ horyzontalnych pasm, odpowiadających szerokości nieba i ziemi, ale zarazem jako dzieło abstrakcyjne, oparte na grze czystych form, eksponującej płaskość płótna²². Ograniczając się w tym miejscu do analizy *Obrazu ojca nr 1*, wskażmy, że znakiem abstrahowania od przestrzeni pejzażu znajdującego się powyżej omawianego przedstawienia jest rezygnacja z przełożenia na język abstrakcji odległego pasma gór, należących do kluczowych elementów budowania przestrzeni pejzażowej w teorii malarstwa tego typu od co najmniej XVII wieku.

W owym zestawie nie można bynajmniej uznać fotografii – umieszczonej po stronie prawej u dołu – za ciało obce. Między nią a malarskim językiem pozostałych paneli pośredniczy czarno-biała kwatera u góry po prawej stronie. Związek z całością umacnia także dyspozycja fotograficznego przedstawienia. Na zdjęciu widać chłopca trzymającego na kolanach niewielkie płócienko, a więc malarczyka, który znajduje się u początków drogi twórczej. Boczna krawędź blejtramu wskazuje na punkt styku wszystkich paneli. Praca trzymana przez dziecko, niewidoczna, gdyż odwrócona od widza, charakteryzuje więc młodego artystę jako tego, który konfrontuje się z trzema możliwościami obrazowania: realizmem, uproszczeniem i deformacją oraz abstrakcją²³. Zakrzewski nie wybiera ostatecznie żadnej z możliwości wizualizowanych za pomocą trzech paneli. Świadectwem znalezienia innej formuły są właśnie takie dzieła, jak *Obrazy ojca*. Ich holistyczny wymiar przekracza bowiem wszystkie omówione składowe, powstając w sposób oparty na zasadzie ich wzajemnego odnoszenia się do siebie i przenikania się ich wizualności w oku widza²⁴.

Do strategii budowania całości obrazu znoszącej dialektyczną sprzeczność między figuratywnym a abstrakcyjnym artysta wielo-



2. W. J. Zakrzewski, *Dwa pejzaże (Nowy Jork/Warszawa)*, 1996, technika mieszana na papierze; Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Fot. CSW w Warszawie

krotnie owocnie powracał – najczęściej w „dyptykach”, złożonych z paneli o różnej wielkości. Przy czym nie zawsze już chodziło o „czystą” abstrakcję – częściej o dwie poetyki, które na pierwszy rzut oka zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego. W pracy z 1996 r. [il. 2] przedstawione zostały dwa pejzaże, po jednym na każdej z kwater. Po lewej widzimy drogę biegnącą po horyzont, po prawej domy wśród drzew, tyle że odwrócone dachami do góry. Widok po lewej należy do malarstwa iluzjonistycznego, buduje głębię drogi. Ten po prawej przypomina raczej jakiś wykres czy szablon, rozrysowany cienką linią na płaskiej powierzchni. Odwrócenie motywu w pionie wzmacnia abstrakcyjny rys całej tej części. Poza tym panele mają różną wysokość, co jeszcze wzmacnia wrażenie ich nieprzystawalności. Trzeba więc zapytać o powód zestawienia obu kwater.

W omawianym przypadku artysta nie ogranicza się do połączenia obrazów. Wkracza w ten realistyczny, pokrywając go gęstą siatką chaotycznych linii. Wydawać się może, że w ten sposób nie tylko zderza iluzję z formą amimetyczną, ale też zawłaszcza dzieło realistyczne i, „bazgrołąc” po nim, niejako przekreśla, unieważnia dawną formułę. Byłby to jednak wniosek błędny. Widzimy przecież przede wszystkim drogę biegnącą przez pola. Co więcej, praca realistyczna uporczywie góruje formatem nad tą nowoczesną.

Przy dłuższym wejrzeniu wrażenie antynomiczności obrazów stopniowo słabnie. Panele opierają się na wspólnej krawędzi dolnej. Oba pejzaże ukazują wykres perspektywy, a nawet mają wspólny horyzont, tyle że obszary ziemi i nieba są odwrócone względem siebie.



²⁵ *Sztuka i tożsamość. Z Włodzimierzem Janem Zakrzewskim rozmawia Waldemar Baraniewski*, [w:] *Włodzimierz Jan Zakrzewski...* (2011), s. 61.

²⁶ Artysta uzyskiwał pełną postać wielu swoich dzieł, tworząc dwa warianty. Różnice między nimi są pochodną zmiany wielkości formatu. Prace można jednak rozpatrywać oddzielnie. Autokomentarz artysty: S. Kuszczak, *Segregator obecności. Codziennosc*, Poznań 2017.

Wzajemna relacja kwater bazuje na ich przekątnych. Dzięki temu wrażenie przypadkowości zestawienia ustępuje przed odczuciem klarownej, zwartej konstrukcji. Co więcej, linie „nagryzmołone” na pejzażu zespalaają się z nim pod względem kolorystycznym oraz nawiązują formalnie do gęstwiny krzewów i gałęzi drzew. Między roślinnością a „bazgrołami” nie ma przeskoku – jest optyczna ciągłość. Brak sprzeczności między linią obrazu realistycznego a linią abstrakcyjną. Taka sama sytuacja występuje na prawym panelu. Żółtawe linie tworzą zarówno przedstawienie motywu pejzażowego, jak i płaski wzór. Koła oznaczają korony drzew, ale też budują abstrakcyjne sekwencje. Tak więc i na tym obrazie istnieje ciągłość między motywem a formą abstrakcyjną.

Wszystkie wymienione zabiegi sprawiają, że oba pejzaże łączy jedna zasada konstruowania. Linia rozchodzi się na obu panelach i wkracza w obszar iluzji na tej samej zasadzie, jak w obszar niebieskiej abstrakcji. Przy czym owa wspólnota nie znosi wspomnianych różnic między obrazami. Nie opiera się na ujednoczeniu stylistycznym. Kontrast stylistyczny między obrazami jest dobitny, tyle że współlistnieje z wieloma zależnościami strukturalnymi między nimi. Stan taki powoduje, że dzieło nie rozpada się na dwie odrębne formuły stylowe. Przeciwnie: panele oglądane z osobna tracą w porównaniu z tym, co zyskują we wzajemnym sąsiedztwie. Tę dynamiczną jedność, jaką osiąga przez swoje dyptyki, artysta wyrażał swego czasu słowami: „te rzeczy są równie ważne, tak samo jak plus i minus – bo prawda jest gdzieś pośrodku. Nie wiem dokładnie, gdzie, ale wiem, że zawarta jest pomiędzy...”²⁵.

Ponieważ zmierzamy do zainicjowania prac nad sformułowaniem teorii sztuki figuratywno-abstrakcyjnej, rozpatrzmy niniejszym jeszcze inne jej przykłady.

Sławomir Kuszczak

Do twórców dążących możliwości, które przed malarstwem otwiera zestawienie figuratywności i abstrakcji, należy także Sławomir Kuszczak (ur. 1966), profesor na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Punktem wyjścia w grze malarskiej czyni dobitny, horyzontalny bądź wertykalny podział płótna na część figuratywną i abstrakcyjną. Wgląd w rezultaty tej strategii ograniczymy tutaj zaledwie do kilku prac z bardzo obfitego dorobku artysty²⁶.

Na obrazie *Jeziro Egipt* (2018) [il. 3] górna część, która zajmuje połowę wysokości płótna, ukazuje płaski pejzaż z kilkoma drobnymi drzewami oraz sylwetami piramid i innych budowli na horyzoncie; ponad nimi piętrzy się potężna chmura. Zaprezentowana formuła przypomina dzieła XVII-wiecznych Holendrów, najbardziej może *Krajobraz z trzema drzewami* Rembrandta. W dolnej części rozpościera się żółta płaszczyzna, przecięta przez pięć poziomych, regularnie rozmieszczonych ciągów, zbudowanych z niebieskich cząstek.



3. S. Kuszczak, *Jezioro Egipt*, 2018, akryl, płótno, 100 × 140 cm; własność artysty. Fot. S. Kuszczak



— 4. S. Kuszczak, 1 - *Wspaniały pejzaż*, 2018, akryl, płótno, 100 × 140 cm; własność artysty. Fot. S. Kuszczak

Z otwartą po horyzont, iluzjonistyczną przestrzenią zestawiona jest płaska strefa abstrakcyjno-ornamentalna, która przywołuje w pamięci unistyczne malarstwo Władysława Strzemińskiego.

Przy bliższym wejrzeniu odczucie kontrastu zmienia się w doświadczenie wyszukanej gry malarskiej, w której obie części okazują się nierozłączne. Z jednej strony, żółta, abstrakcyjna płaszczyzna staje się także polem zboża (jak na słynnym obrazie Vincenta van Gogha *Pole pszenicy z krukami*). Z drugiej – górny pejzaż, niczym za pomocą polecenia „Usuń kolor”, zmienia się w szarość, przez co całe płótno jawi się jako podzielone na dwa równe pasma. W efekcie wąska strefa ziemi widoczna u dołu pejzażu zaczyna przypominać pasmo pośrednie, nadbudowane na górnej krawędzi żółtej strefy. Mając tę samą wysokość co horyzontalne ciągi w dolnej części, staje się dla oka elementem, który niejako genetycznie wywodzi się ze strefy abstrakcji i jest wprowadzany w strefę figuratywności. Opisywane spłaszczenie obrazu okazuje się także główną zasadą organizacji partii pejzażowej. Chmura jawi się jako rozbudowana forma korony drzew; względnie te ostatnie – jako skurczenie chmury i kumulacja tkwiącej w nich energii, która zostaje rozładowana w postaci wąskich strużek spływających ku ziemi. Skłonność do identyfikowania motywów pejzażowych w obu tych elementach niemal ustępuje przed rozpoznaniem zależności między nimi, mającej *stricte* płaszczyznowy charakter. Dostrzeżenie tych dynamicznych aspektów struktury obrazowej nie unieważnia wszelako pierwszego odczucia odmienności obu stref, lecz je modyfikuje. Obecność elementów figuratywnego i abstrakcyjnego nie odnosi już do definicyjnej różnicy między nimi, lecz pracuje na rzecz odczucia całościowej spójności dzieła. Pozwala ono odrzucić utarty schemat myślowy na rzecz doświadczenia gry *stricte* malarskiej.

Na obrazie *1 – wspaniały pejzaż* (2018) [il. 4] dolna strefa abstrakcyjnego błękitu jest czytana zarazem jako przestrzeń morza, sięgająca brzegu, na którym mającą drobne budowlę. Z kolei widoczne „w głębi” szare niebo ze skłębionymi chmurami jawi się jako kompozycja niemal taszystowska. Każda ze stref pozostaje przy tym zarówno jednym, jak i drugim, co przydaje całej kompozycji dynamiki optycznej. Jest ona źródłem żywotności obrazu, która wynika stąd, że nie sposób go rozparcelować na segment figuratywny i abstrakcyjny, uprzedmiotowić w klasyfikacji pojęciowej.

Kuszczak wielokrotnie sięgał po rozwiązanie polegające na umieszczeniu – w dolnej strefie abstrakcyjnej dzieła – prostokątnego pola bądź innej formy geometrycznej, która przypomina jakby szczeplinę czy okno. W konsekwencji w trakcie oglądu powstaje wrażenie, że strefa figuratywna rozciąga się nie tylko ponad strefą abstrakcyjną, ale także za nią. Na obrazie *Powidoki* (2017) [il. 5] szary prostokąt w strefie abstrakcyjnej żółtej płaszczyzny, usytuowany na osi obrazu, oddziałuje zarazem jak drzwi do położonej w głębi i u góry strefy pejzażowej. Widać tam niezidentyfikowane białe, *quasi*-architektoniczne konstrukcje, na innych płótnach zaś przemierzają tę przestrzeń



²⁷ Na związek tworzenia artystycznego i snu zwracano uwagę wielokrotnie (zob. m.in. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, <http://latarnia.org.pl/kacik-filozoficzny/files/nietzsche%20friedrich%20-%20narodziny%20tragedii%20z%20ducha%20muzyki.pdf>, *passim*).

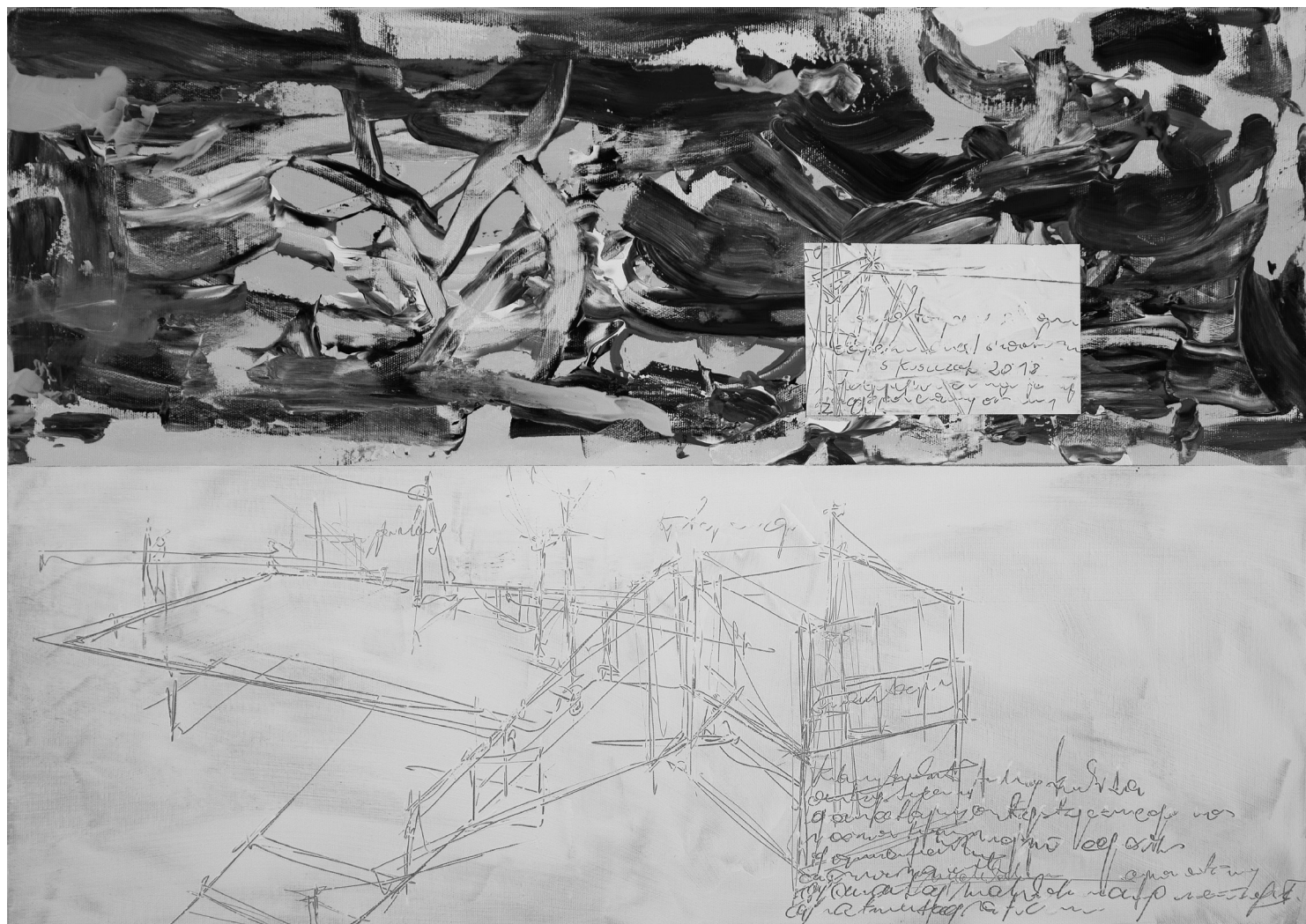
samoloty bądź osobliwe maszyny latające, a nawet Supermen. Prostokątny prześwit przeobraża abstrakcję w przegrodę oddzielającą widza od pejzażu. Dzieło jako całość sytuuje się w konsekwencji pomiędzy dwoma biegunowo odmiennymi odniesieniami: abstrakcyjnym i przedmiotowym, prezentując się jako nowa, trzecia jakość.

Szczególnie silnie ten wyjściowy kontrast między figuratywnym a abstrakcyjnym został przez malarza zaznaczony w pracach, w których w jednej strefie widzimy jakby czyste malarstwo gestu, a w drugiej – różne przedmioty kreślone linią o cechach inżynieryjno-projektowych (*Dialektyka*, 2018 [il. 6]). Każda z owych formuł ma skrajnie przeciwne konotacje: wizualny wyraz nieskrępowanej życiowej energii zostaje zderzony z zapisem działania sprawiającego wrażenie programowo wyzutego z emocji ich autora. Rysunkom technicznym towarzyszy pismo, które zrazu wydaje się zaledwie objaśniającą notatką. Okazuje się jednak całkowicie nieczytelne. Nie będąc nośnikiem myśli, zmienia się w rejestrację ruchu ręki, w abstrakcyjny ślad pozostawiany przez artystę na powierzchni płótna. Rozpoznane w ten sposób, zbliża się zaskakująco do charakteru strefy malarskiej. Z tego powodu ulega częściowemu włączeniu w nią, ujęciu w prostokątne pole. Jawi się „jedynie” jako inny zapis tego samego – motoryki ciała związanej z aktem tworzenia obrazu. Jako takie, staje się łącznikiem między rysunkowymi przedmiotami a rozwibrowanym, ekspresyjnym duktem pędzla. Jest pośrednikiem między rysunkiem a malarstwem, nie negując ich specyfiki. Każe myśleć o wspólnocie tego, co zrazu wyglądało na przeciwstawne.

Przywołane prace Kuszczaka, choć tylko cztery i omówione skrótowo, wywodzą się z długich poszukiwań artysty i przez to są dla jego sztuki symptomatyczne. Pozwalają wnioskować o konsekwentnej strategii, której celem jest wyzyskanie możliwości zespolenia przestrzeni figuratywnych z obszarami abstrakcji. Osiągana tą drogą „niesamodzielnosc”, niesamowitość pejzaży prowadzi do ich odrealnienia. Przenoszą one widza w powstającą z owego związku wizyjną przestrzeń, jakby w sferę snu. Nierealność przestrzeni nie wpływa przy tym z nagromadzenia onirycznych, niesamowitych rekwizytów, jak w drugorzędym malarstwie surrealistycznym (względnie pseudo-surrealistycznym – przykładem twórczość Zdzisława Beksińskiego). Wynika stąd, że sfera odnosząca się do rzeczywistości i ta, która jawi się jako od niej „oderwana”, prezentują się pod względem wizualnym jako nierozzerwalne. Oparta na tym oglądowa jednoczesność i zarazem intensywność wszystkich składników przedstawienia znoszą cechującą świat rzeczywisty hierarchię między elementami bliższymi i dalszymi, bardziej i mniej absorbującymi, między sferą rozpoznawalną (figuratywność) a sferą oderwaną od tego, co nazywalne (abstrakcja). Ukształtowanie dzieła z elementów figuratywności i abstrakcji przynosi ostatecznie szczególny stan „złączenia”, cechujący także jednorodną w swej materii rzeczywistość senną²⁷ – stan wszelako pozbawiony chaotyczności, lecz zorganizowany w całościowe dzieło sztuki.



— 5. S. Kuszczak, *Powidoki*, 2017, akryl, płótno, 50 × 70 cm; własność artysty. Fot. S. Kuszczak



6. S. Kuszczak, *Dialektyka*, 2018, akryl, płótno, 50 × 70 cm; własność artysty. Fot. S. Kuszczak

Ku teorii sztuki figuratywno-abstrakcyjnej

Dzieła tworzące formułę figuratywno-abstrakcyjną rozpatrywane jedynie jako konglomerat elementów figuratywnych i abstrakcyjnych są traktowane wyłącznie jako wyraz (względnie: symptom) pewnej fazy w dziejach sztuki nowoczesnej. Mowa tu o okresie, którego początek wyznacza przezwyciężenie w latach 60. XX w. dominacji sztuki abstrakcyjnej, wraz z jej krytyką podejmowaną przez *pop art* z jednej strony oraz z narodzinami tzw. sztuki konceptualnej z drugiej. Formułę figuratywno-abstrakcyjną widzi się wówczas jako próbę znalezienia dla malarstwa nowych możliwości wyrazowych, polegającą na kompilacji nurtów uważanych dotąd za przeciwstawne. Podejście takie w żaden sposób nie wydobywa rangi dzieł, wskazując na cechy występujące równie często, o ile nie częściej, w pracach przeciętnych, które do tego rodzaju kompilacji się ograniczają, niż w płótnach wyróżniających się. Spłyca ich znaczenie, wtłaczając do jednego worka ze sztuką „po konceptualizmie”.

Warunkiem dostrzeżenia osiągnięć artystycznych wśród dzieł mieszczących się w ramach formuły figuratywno-abstrakcyjnej jest uznanie określeń „figuratywny” i „abstrakcyjny” jedynie za pojęcia wstępne (przedsady), których adekwatność – jak w przypadku każdego rodzaju przedsądów²⁸ – powinna zostać zweryfikowana w toku analizy samego przedstawienia. Wszystkie problemy interpretacyjne biorą się bowiem stąd, że inicjalną identyfikację elementów obrazu jako „figuratywnych” i „abstrakcyjnych” traktuje się jako aprioryczną kwalifikację pojęciową, wytyczającą nieprzekraczalne ramy procesu interpretacyjnego. Utrzymywanie takiego jej statusu przesłania tożsamość dzieła, której dialektyczne widzenie, ugruntowywane przez tę parę przydawek, nie ma szansy wyjść naprzeciw. Tłumi doświadczenie obrazu jako obrazu, udaremnia możliwość rozpoznania specyficznej dla niego obrazowości (*Bildlichkeit*)²⁹.

Wartość artystyczna omówionych prac wynika z realizowanego w nich przekroczenia przeciwstawności elementów abstrakcyjnych i figuratywnych. Nie polega ono jednak na zniesieniu różnic między nimi i na ich unifikacji. Różnice te są czytelne w ich wyjściowym, ogólnym charakterze, lecz niesprowadzalne do opozycji: figuratywny *versus* abstrakcyjny. Wspomniane przekroczenie wypływa z odpowiedniego ukształtowania dzieła, jakie prowadzi do oglądowego, ciągłego przeobrażania się figuratywności w abstrakcję i abstrakcji w figuratywność. Zależność owa nie przyjmuje ostatecznie ustalonego stanu, dlatego nie może zostać oddana w oderwanym od zmysłowości pojęciu. Przez to pozwala doświadczyć swoistości medium wizualnego (*Bildlichkeit*). Jest w konsekwencji podstawą wyłaniania się całości, która nie daje się potraktować jako suma składników figuratywnych i abstrakcyjnych. Całość ta konstituuje się jako przemiana **zderzenia** w jedyne tu oto **zdarzenie** (Heideggerowskie *Ereignis*).



²⁸ Na temat teorii „koła hermeneutycznego” zob. m.in.: **H.-G. Gadamer**, *Koło jako struktura rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór, przeł. G. Sowiński, Kraków 1993; **idem**, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 256–261; **M. Heidegger**, *Bycie i czas*, przeł., przedm., przypisy B. Baran, Warszawa 1994, s. 202–218.

²⁹ Zob. **G. Boehm**, *op. cit.*, s. 149 n.

Zaproponowany przez Gottfrieda Boehma podział obrazów na słabe i mocne skłania do przyjęcia założenia, że w nurcie malarstwa figuratywno-abstrakcyjnego słabymi będą te dzieła, które podtrzymują, utrwalają aprioryczne pojmowanie sztuki oparte na opozycji figuratywności i abstrakcji, mocnymi natomiast te, które uzmysławiają zawadność obu pojęć w interpretacji dzieł.

Słowa kluczowe

Włodzimierz Jan Zakrzewski, Sławomir Kuszczak, figuratywność, abstrakcja, hermeneutyka obrazu, Gottfried Boehm

Keywords

Włodzimierz Jan Zakrzewski, Sławomir Kuszczak, figurativism, abstraction, hermeneutics of the picture, Gottfried Boehm

References

1. *Andy Warhol: Retrospective* [Ausstellungskat.], Hrsg. **K. McShine**, 20 listopada 1989 – 11 lutego 1990, Museum Ludwig in Köln, München 1989.
2. **Boehm Gottfried**, *O hermeneutyce obrazu*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *idem*, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014.
3. **Kruse Christiane**, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.
4. **Sedlmayr Hans**, *Kunst und Wahrheit. Zu Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978.
5. *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Punkty odniesienia* [kat. wystawy], red. nauk. J. Torchala, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2000.
6. *Włodzimierz Jan Zakrzewski. Obrazy z lat 90.* [kat. wystawy], red. **M. Godlewska-Siwerska**, styczeń–luty 2001, Galeria „Arsenał” w Białymstoku, Białystok 2001.
7. *Włodzimierz Jan Zakrzewski* [kat. wystawy], przedm. W. Suchocki, red. **T. Basińska**, 4 marca – 14 kwietnia 2011, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Galeria Malarstwa i Rzeźby, Poznań 2011.

Dr. habil. Michal Haake, haak@amu.edu.pl, ORCID: 0000-0002-6929-0953

Professor at the Institute of Art History of Adam Mickiewicz University. He investigates the history of painting. Author of books: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Portrait in Polish Painting at the Threshold of Modernity, 2008), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (Alexander Gierymski's Figuralism, 2015), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu "Targ na jarzyny" Józefa Pankiewicza* (A Lost Masterpiece: The Fate of Józef Pankiewicz's Painting "The Fair for Vegetables", 2020).

Summary

MICHAŁ HAAKE (Adam Mickiewicz University, Poznań) / Incidents: towards a theory of figurative-abstract art

Abstract painting is one of the main phenomena in the history of 20th century art. Its transformations have been thoroughly followed, its various currents have been scrupulously distinguished, and it has been concluded in theoretical frames. Whereas the works in which the artists combined abstraction with figurativism – images of objects and persons, etc. – attracted incomparably less attention. The key question is whether and how visual unity, a comprehensive dimension, can be established in works of this kind. The text analyses several paintings representing these aspirations, whose authors are Włodzimierz Jan Zakrzewski and Sławomir Kuszczak, Polish artists creating at the turn of the 20th and 21st centuries. As a result of the analyses, the foundations of the theory of abstract-figurative art were given. The conditions necessary for a work based on such juxtapositions to gain artistic character were determined, as it undoubtedly does not result solely from the presence of abstract and figurative elements in it.