

Jakie to płaskie!

„Oko” Władysława Strzemińskiego

I. Uwagi wstępne

Rozważania podjęte w tym artykule nawiązują tematycznie do analiz malarskiej idei płaskości przeprowadzonych w tekście *Jakie to płaskie! „Oko” Jerzego Wolffa* i stanowią zarazem zapowiedź kolejnych, obejmujących rozumienie tej idei przez Stanisława Ignacego Witkiewicza i Pawła Taranczewskiego. Rysująca się tu jednorodność tematyczna zestawiona z różnorodnością artystycznych postaw – wszak artyści ci reprezentują odmienne kierunki malarskie – może najpierw dziwić, jednak zdziwienie to słabnie w kontekście zasadniczego pytania: czym jest obraz i jaka jest jego struktura, które musi zostać postawione przez teoretycznie nastawionych twórców, a nawet przez tych, którym obca jest pogłębiona malarska refleksja. Odpowiedź na nie została już udzielona przez filozofów sztuki, jednakże wynikała raczej z ogólnych przesłanek metafizycznych, stanowiła zatem konsekwencję przyjętych zasad teoretycznych. Natomiast w tym przypadku upojeciowanie obrazu dokonuje się w obrębie konkretnego doświadczenia artystycznego, a co za tym idzie – sama treść pojęcia „obraz” nasycona zostaje malarską naocznością. Nawiązując do Kanta, nie wykracza ona (zanadto) poza obszar możliwego doświadczenia artystycznego, zyskuje zatem przedmiotową ważność.

Jeśli Strzemiński uznaje, że „obraz jest światem czworokątnym, płaskim, samowystarczalnym w swoich granicach, izolowanym od wszystkiego, co dzieje się poza jego ramami”, a „granicą obrazu jest jego rama”¹, to tak wypełniona treścią definicja domaga się rozjaśnienia, w szczególności zaś domaga się tego sam fakt obecności w niej wyrażenia „płaski”. Zostanie temu poświęcona pierwsza część artykułu: *Płaskość a „definicja” obrazu*. Natomiast w części drugiej – *Oblicza płaszczyzny* – uchwycone zostaną różne znaczenia, które Strzemiński wiąże z tym tworem artystycznym. W szczególności ujęte będzie rozumienie płaszczyzny jako: 1. zewnętrznego przedmiotu w stosunku do twórcy i odbiorcy; 2. powierzchni przedmiotu materialnego (płótna, płyty, tektury itd.); 3. tworu czysto intencjonalnego różnego od rzeczy materialnej; 4. tworu „idealnego”, swoistej geometrycznej idealizacji, która ma bezpośredni wydźwięk estetyczny.

Omówienie tych zróżnicowanych „wyglądów” płaszczyzny jest istotne także z tego względu, że umożliwia uchwycenie relacji między nią a tym, co występuje „na” niej lub „w” niej, stanowi zatem niezbędny krok w rozważaniach o strukturze obrazu. Już samo użycie różnych przyimków wskazuje na odmienne stany rzeczy, gdyż przyimek „w” odnosi się do relacji zawierania, zaś przyimek „na” do relacji nakładania. Można wstępnie przyjąć, że sam język podpowiada możliwe relacje formy do płaszczyzny i sygnalizuje różny stopień ich jedności. W przypadku teorii unizmu ma to swoją wagę.

Dopełnieniem rozważań o płaszczyźnie byłoby zatem z jednej strony uchwycenie relacji między nią a malarską formą, z drugiej zaś rozwinięcie idei wzrokocentryzmu, której treść dostrzec można w koncepcji Strzemińskiego². Nie jest bowiem bez znaczenia, jak powinno się oglądać obraz i co w nim kieruje tym oglądem. Jeśli jest to płaskość, to jej analiza stanowi już wprowadzenie do „fenomenologii percepcji”.

II. Płaskość a „definicja” obrazu

W swej wykładni unizmu Strzemiński podaje kilka definicji obrazu, które – stosownie do omawianej przez niego problematyki – akcentują odmienne strony płaskości obrazu. Oprócz wymienionej wyżej, na potrzeby analiz można przytoczyć jeszcze dwie. W pierwszej zostaje podkreślone znaczenie płaszczyzny (jako powierzchni): „Obraz odcięty ramą od otoczenia stanowi powierzchnię, która się nie łączy z tym, co jest poza obrazem. Obraz stanowi świat, zamknięty w sobie i rozciągający się do brzegów płótna, poza którym urywa się logika jego budowy”³, w drugiej natomiast „istota” obrazu została uchwycona przez wskazanie na jego „dane przyrodzone”. „Dane przyrodzone obrazu (czworobok granic i płaskość powierzchni) nie są jedynie terenem,

2 „Jakie stanowisko zajmuje Strzemiński w ramach sporu na temat wzrokocentryzmu? Biorąc pod uwagę jego teksty z okresu unistycznego, zauważyć można ślady kartezjańskiego perspektywizmu. Ujawniają się one na przykład w sposobie pojmowania danej podstawowej malarskiej, czyli płaszczyzny. Pisząc o niej, wielokrotnie Strzemiński ujmuję ją nie jako realnie widzialną powierzchnię papieru lub płótno naciągnięte na blejtram, a z «transcendentalnego» punktu widzenia”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. L.

1 W. Strzemiński, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, [w:] tegoż, *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 63.

3 W. Strzemiński, *Integralizm malarstwa*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 41.

na którym można umieścić formę, powstałą niezależnie od nich. Dane przyrodzone (czworobok granic i płaskość powierzchni) są składnikami budowy obrazu – i to może najważniejszymi, gdyż jedynie w zależności od nich mogą powstać inne kształty obrazu. Muszą powstać w zależności i najściślejszym połączeniu”⁴. Posługiwanie się przez artystów definicjami w sztuce nie jest zbyt powszechną praktyką i ma zwykle wymiar propedeutyczny, chodzi w nich wszak o sprecyzowanie znaczeń używanych terminów. Jednakże w koncepcji Strzemińskiego definicje te mają na celu ukazanie rzeczywistej istoty obrazu, nie są zatem nominalne, lecz jak najbardziej realne⁵. Co więcej, przebijający przez nie esencjalizm⁶ wydaje się lokować tę istotę w królestwie beczasowej idealności⁷.

Takie ahisteryczne podejście może dziwić, zważywszy na rozwijaną przez Strzemińskiego po okresie unizmu teorię „historyczności artystycznego widzenia”, a także z uwagi na jego postulat włączania sztuki w życie społeczne⁸. Można je również wytłumaczyć psychologicznie, społecznie, ideowo lub jakkolwiek inaczej. Nie zmienia to jednak faktu, że Strzemiński w definicjach obrazu dąży



Władysław Strzemiński, *Powidok słońca. Przestrzeń (Kompozycja solarystyczna)*, 1948, olej na płótnie, 50 x 60,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

do wydobycia tego, co w nim pierwotne i niezbywalne, bez czego obraz przestaje być tym, czym jest.

Definicje te nie mają wymiaru jedynie opisowego, nie są zatem prostym zdaniem relacji z treści pojęcia „obraz”. Obecny jest w nich także wymiar normatywny. Obraz ma dążyć do płaskości, a formy w nim występujące powinny zbliżać się do jego płaszczyzny. Ten normatywny wymiar z jednej strony odślania malarską ideę regulatywną, która wyznacza kierunek artystycznych działań, z drugiej zaś określa ich rezultat oraz stanowi kryterium uznania danego obrazu za twór estetycznie wartościowy. Teoretyczny program Strzemińskiego jest tym samym tak wkomponowany w jego artystyczną praktykę, że napędza i ukierunkowuje działania twórcze tego artysty oraz stanowi estetyczną miarę, która pozwala mu oceniać nie tylko przeszłe dzieła sztuki malarskiej, lecz także jego własne.

Z tego punktu widzenia można wyjaśnić różnicę między okresem unistycznym, reprezentowanym przez cykl *Kompozycji unistycznych*, a okresem malarstwa „odpoczynkowego”. Konkretnie doświadczenie artystyczne nabyte w trakcie tworzenia *Kompozycji unistycznych* pokazało bowiem trudności w zachowaniu idei płaskości oraz w realizacji estetycznego programu unizmu. Szczególnie znacząca pod tym względem jest *Kompozycja unistyczna 13*, w której – dla zniwelowania „wrażenia «zapadania się» płaskich obrazów unistycznych”⁹ – została wprowadzona jakość wypukłości. Ta zaś w sposób rozumiały koliduje z ideą płaskości. Jednakże także wcześniejsze obrazy Strzemińskiego – *Kompozycje*

4 Tenże, *Dualizm i unizm*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 28.

5 „Na pewno o obrazie możemy powiedzieć tylko to – rozumował Strzemiński – że jest on płaską powierzchnią płótna, ograniczoną ramami”. A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 96.

6 „W porównaniu z Greenbergiem Strzemiński reprezentuje stanowisko bardziej esencjalistyczne. Poszukuje on istotowych, «przyrodzonych» cech właściwych dla poszczególnych dziedzin sztuki. Na tej podstawie chce utrwalić określony sposób ich pojmowania i wyznaczyć stałe relacje między dziedzinami plastyki”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej...*, dz. cyt., s. XXXIII.

7 W tym wyraża się także utopijność koncepcji Strzemińskiego. „Co więcej, utopijność podaje w wątpliwość ten krańcowy esencjonalizm [...], choć Strzemiński przedstawia mityczny obiekt utopijnych badań malarskich jako poszukiwanie «naturalnej esencji» obrazu lub jego «esencjonalnej istoty» (absolutnej płaskości), jest świadom tego, że obiekt jego poszukiwań jest fikcją”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 60.

8 „W pismach autora unizmu zaobserwować możemy występowanie dwóch punktów widzenia – uzupełniających się, a zarazem istotnie odmiennych. Jeśli chcemy temu dualizmowi uważnie się przyjrzeć, możemy spostrzec, iż z jednej strony swoje widzenie kontekstu formy artystycznej w jej ewolucji morfologicznej, zaś z drugiej – rozpatrywanie dzieła w jego izolowanej tożsamości, pozbawionej wszelkiego odbicia – formułował Strzemiński z taką wyrazistością, że czytamy tę opozycję, jakby była nakreślona dziś”. R. Stanisławski, *O „doskonłości obiektywnej” Strzemińskiego – dziś*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 52. Natomiast Jedliński dostrzega sprzeczność między ideą autonomii dzieła sztuki a ekonomicznym zdeterminowaniem jego formy: „Analizy przedstawione w *Teorii widzenia*, ostatnim dziele teoretycznym Strzemińskiego, posiadają mało inspirujący charakter, wtłaczając wielostronne zjawisko twórczości artystycznej i jej przemian w doktrynerskie schematy ideologiczne. To stanowisko pozostawało w istocie w sprzeczności z wcześniejszym widzeniem przez jego autora rozwoju sztuki jako zjawiska samoistnego”. J. Jedliński, *Dydaktyzm programu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 126.

9 K. Szwałgier, *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008, s. 21.

architektoniczne – zawierają taką „kolizję” czy też odchylenie od idei płaskości, gdyż obecne w nich niektóre formy geometryczne są ze sobą kolorystycznie skonstrastowane, kontrast zaś prowadzi do napięcia przestrzennego, które wizualnie przełamuje płaszczyznę.

Fakt ten świadczy z jednej strony tylko o naturalnej rozbieżności między teoretycznym programem unizmu a jego artystyczną konkretyzacją, z drugiej zaś uwypukla to, że płaskość obrazu nigdy nie może zostać całkowicie osiągnięta, że każde malarskie dzieło sztuki mniej lub bardziej odchyła się od niej. Przyczyna tego może być bardzo prozaiczna i leżeć w samym barwnym zróżnicowaniu fakturowym powstałym przez nałożenie farby na płótno, w rodzaju zastosowanego narzędzia, a także w jakości użytego materiału. Może być nią samo zestawienie kolorystyczne, w którym nigdy nie uzyskuje się jednorodności nasycenia i jasności wszystkich barw itd. Innymi słowy, niemożliwość osiągnięcia pełnej równowagi form i pojawiające się między nimi różnice (choć nie kontrasty), nawet te wynikające z faktury, prowadzą do różnicowania płaszczyzny, a tym samym osłabiają płaskość samego obrazu. Nie znaczy to jednak, że zasadnicza idea płaskości musi zostać porzucona. Przeciwnie – można zaryzykować¹⁰ tezę, że jej wyrażony pogłos jest obecny także w późnej fazie twórczości Strzemińskiego, w której rezygnuje on z rozumienia obrazu jako płaszczyzny pozbawionej napięć i jako zjawiska wyłącznie przestrzennego, jednakże utrzymuje obowiązujące idee płaskości.

Jeśli weźmiemy pod uwagę obraz *Żniwa* z 1950 r., to choć jego płaszczyzna została wizualnie złamana planami przestrzennymi i formami figuratywnymi, są one jednak tak mocno z nią scalone, że stanowią wręcz jej części. Normatywny charakter idei płaskości został zatem i tu zachowany, choć jej siła stopniowo słabła w obrazach solarystycznych¹¹. Nie mogło być inaczej, i to nie tylko z przyczyn teoretycznych. Płaskość bowiem należy do istoty obrazu w tym prostym sensie, że płaszczyzna jest egzystencjalnym warunkiem jego istnienia. Ponadto

określa ona formalne rozstrzygnięcia i wpływa na to, co się na niej nadbudowuje.

Zupełnie innym pytaniem jest to, na ile w danym obrazie jest ona zachowana i jak daleko może być przekroczona. Odpowiedź na nie zależy od przyjęcia określonej koncepcji malarskiego dzieła sztuki, która definiuje się przez swój stosunek do płaskości. W koncepcji pierwszej płaszczyzna obrazu może zostać przekroczona przez jej fizycznie przełamanie lub nałożenie na nią obiektów trójwymiarowych, a także przez malarskie wypełnienie boków blejtramu. W drugiej zaś jej fizyczna płaskość zostaje wprawdzie zachowana, a negacja dotyczy jej płaskości wizualnej, która zanika za iluzyjną głębią. W trzeciej natomiast utrzymany jest również ten ostatni rodzaj płaskości.

W teorii i praktyce artystycznej Strzemińskiego realizowana jest trzecia możliwość. Jako malarz dąży on do tego, by formy nie „oddalały się” od płaszczyzny¹², lecz zbliżały się do niej w możliwie największym stopniu, wręcz scalały się z nią, a nawet stanowiły jej części. Właśnie w tym ruchu form ku płaszczyźnie realizuje się istota ich pierwotnej malarskości.

Wszystko to czyni zrozumiałą krytykę obrazów, w których płaskość jest fizycznie lub wizualnie zniesiona. Jej najostrejszy wyraz stanowi uznanie iluzyjnej głębi za artystyczne kłamstwo, zaś trzeci wymiar – za sprzeczny z naturą obrazu. Czyni on z niego rodzaj okna, swoistej „dziury” w ścianie, przez którą spoglądamy na bezkresną dal, oraz sprowadza go do odtwarzania rzeczywistości.

Nie tylko klasyczne malarstwo przedstawiające, w szczególności barokowe, stanowi przedmiot krytyki Strzemińskiego. Jego normatywna definicja obrazu i uznanie płaskości za własność konstytutywną prowadzi do negatywnej oceny wszelkich kierunków i tendencji w malarstwie, w których występuje oderwanie się formy od płaszczyzny lub ześlizgiwanie się z niej. Zjawisko to jest skutkiem niewłaściwego osadzenia takiej formy. Ba, jej odróżnienia od części płaszczyzny. Tę negatywność dostrzega Strzemiński także w obrazach kubistycznych. Jako antidotum na ten niebezpieczny i zgubny proceder proponuje „całkowite zrośnięcie się kształtów ze sobą i z powierzchnią obrazu, tak by żaden z tych kształtów nie mógł wyrwać się całości, nie wypadł z niej, nie tworzył części oderwanej i odrębnej”¹³.

Sens normatywnej definicji obrazu, podkreślającej znaczenie jego płaskości, jest zatem wielowarstwowy.

10 „Zaryzykować”, gdyż w opracowaniach poświęconych Strzemińskiemu podkreśla się przede wszystkim istotną różnicę między okresem unizmu a malarstwem powidokowym. „Są to obrazy, które w inny sposób – niż w okresie unizmu i pejzaży pounistycznych – urzeczywistniają ostateczną jedność widzenia, to, o co mu chodziło w ciągu długich lat poszukiwań i odkryć. Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi”. J. Przyboś, *Nowatorstwo Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 33. „Twórczość Strzemińskiego, w momencie napisania tych słów i aż do jego śmierci, jest antyunistyczna (centralna kompozycja, opozycja figura – tło, dynamizm, iluzja głębi, niededuktywizm etc.; wszystkie charakterystyczne cechy jego twórczości plastycznej sprzeniewierają się odtań zasadam unizmu)”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 66.

11 Stefan Krygier podkreśla, że ujednoczenie powierzchni obrazów solarystycznych dokonało się nie tyle przez sprowadzenie ich form do płaskości, ile przez zastosowanie określonej faktury. „Cykl obrazów solarystycznych odznacza się bogatą, mocną fakturą, w której – w sposób zadziwiający – można odczytać ruch pędzla rzeźbiącego powierzchnię obrazu. Ujednoczenie całej powierzchni poprzez fakturę świadczy o związkach z wcześniejszymi pracami unistycznymi z lat 1931–1933”. S. Krygier, *Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam...*, dz. cyt., s. 46.

12 Omawiając rysunki z 1949 r., Irena Jakimowicz podkreśla związek przestrzeni wyobrażonej z materialną realnością płaszczyzny. „Obok symultanicznych zarysów postaci robotnika w powtarzającym się rytmicznie ruchu określonej pracy wykonuje Strzemiński w 1949 roku rysunki pocięte siatką wykresu, w którym punkty węzłowe łączą linie jakoby kierunkowych napięć potencjalnego ruchu, z płaszczyzną atakującego przestrzeń w różnych kierunkach. Być może narodziła się idea nowej integracji dzieła sztuki, łączącego materialną realność płaszczyzny z przestrzenią wyobrażoną”. I. Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 95.

13 W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, [w:] *tegoż, Wybór pism...*, dz. cyt., s. 29.

Wpływa on na praktykę malarską, pozwala oceniać dzieła przeszłe, służy za narzędzie interpretacji sztuki współczesnej oraz stanowi podstawą teorii unizmu. Niemniej otwarte pozostaje pytanie o źródło tej normatywności. Esencjalny charakter tej definicji nasuwać może na myśl ściśle filozoficzne wyjaśnienie: źródłem byłby wówczas fenomenologiczny ogląd istotowy, który „trafia” w zawartość idei obrazu i rozpoznaje jego przyrodzone (idealne) istotności. Trudno jednak przystać na takie wyjaśnienie, choć zbieżność czasowa obu koncepcji by na to pozwalała. Nie rezygnując z wyjaśnienia filozoficznego, należałoby raczej przyjąć, że definicja obrazu, podkreślająca jego płaskość, jest rezultatem odpowiedzi na pytanie o transcendentne warunki jego możliwości, a do takich zalicza się płaskość. Wyjaśnienie to wydaje się sensowne, gdyż nie zakłada ponadczasowej istoty. Nie jest zatem metafizycznie uwikłane. Choć nie zostało podane wprost, daje się wyczytać z rozważań Strzemińskiego. Jednak warto zauważyć, że dotyczy tylko pewnej formy przedstawienia malarskiego – formy unistycznej, ma zatem ograniczony obszar obowiązywania. Mimo to podkreśla uniwersalny moment: wszelkiego rodzaju obraz niezależnie od epoki historycznej, w której powstał, kierunku i tendencji w malarstwie oraz prywatnych przekonań jego twórcy musi określić się przez swój stosunek do płaskości i jej płaskości. Podane przez Strzemińskiego definicje obrazu spełniają ten konieczny warunek samookreślenia.

Warto jednak zastrzec taką możliwość, w której „Zdefiniowanie «przyrodzonych danych» obrazu (unistycznego) jest związane z odniesieniem się do faktu uwolnienia go z funkcji określających jego istnienie w przestrzeni katedry, faktu, który Strzemiński sytuuje na przełomie XVI i XVII wieku. Definicja ta nie odsyła do żadnej innej metafizyki poza ideą estetycznej autonomii obrazu, pojmowanego, to prawda, według organicznego modelu: kontekst architektoniczny nie uzasadnia już wartości malarstwa”¹⁴. Wprawdzie trudno się zgodzić z tezą, że dopiero wraz z uzyskaną autonomią estetyczną obraz zyskuje również swą płaskość, jednakże zasadne w tym wyjaśnieniu jest to, że warunkiem podjęcia rozważań o istocie obrazu i jego własnościach przyrodzonych jest uznanie autonomii malarstwa. Jest ona świadectwem jego artystycznej substancjalności, a co za tym idzie – podmiotowości. Obraz jako część dzieła architektonicznego takiej podmiotowości nie ma, toteż musi – będąc tylko przyczynkiem lub dodatkiem – czerpać swój sens z większej całości. Wyklucza to jego samodzielność. Natomiast w teorii unizmu samodzielność obrazu jest absolutyzowana, toteż właśnie w niej możliwe było czyste uchwycenie jego istoty.

Miejsce płaskości w definicji obrazu da się wyjaśnić jeszcze w inny sposób: przez odwołanie się do procesu

twórczego. Pomijając jego podmiotowy aspekt, można przyjąć, że płaskość obrazu jest pierwszym przedmiotowym momentem w procesie malowania. Niezależnie od jej materialnego pochodzenia, fakturowego zróżnicowania oraz kolorystycznej jakości jawi się malarzowi jako mniej lub bardziej płaska. Ten sposób prezentacji stanowi pierwotny fakt, który nie daje się unieważnić. Choć dalsze fazy procesu twórczego mogą, i zwykle tak bywa, prowadzić do wizualnego zaniku płaskości, to jednak zawsze zakładają jej rzeczywistą obecność. Niekiedy przezierną ona przez nałożone warstwy kolorystyczne, ujawniając swe sploty, staje się widoczna dla odbiorcy i twórcy obrazu, a jej istnienie prześwieca przez konfiguracje figuralne i temat malarzski. Jednakże nawet jako niejawną i skrytą za tematem zachowuje fundamentalne znaczenie.

Podsumowując tę część rozważań, obecność płaskości jako własności przyrodzonej obrazu oraz jako momentu go definiującego została wyjaśniona na trzech poziomach. Na pierwszym – płaskość uchodziła za niemal beczasową i podniesioną do idealności istotność, która określała postulowany rodzaj przedstawienia malarskiego i była warunkiem jego tożsamości. Zaznaczony normatywny charakter tej własności wyrażał się w nakazie, by dążyć do płaskości. Na drugim – przyrodzoność płaskości była wynikiem procesu usamodzielnienia malarstwa, jego uwolnienia od architektury. W tym wypadku metafizyka istoty została zastąpiona historyczną „ideą autonomii obrazu”. Na trzecim – płaskość jest „uderzającą” własnością płaskości, przed którą stoi malarz i z którą musi się zmierzyć. Ostatnie zdanie stanowi już wprowadzenie do drugiej części rozważań, traktujących o płaskości obrazu.

III. Oblicza płaskości

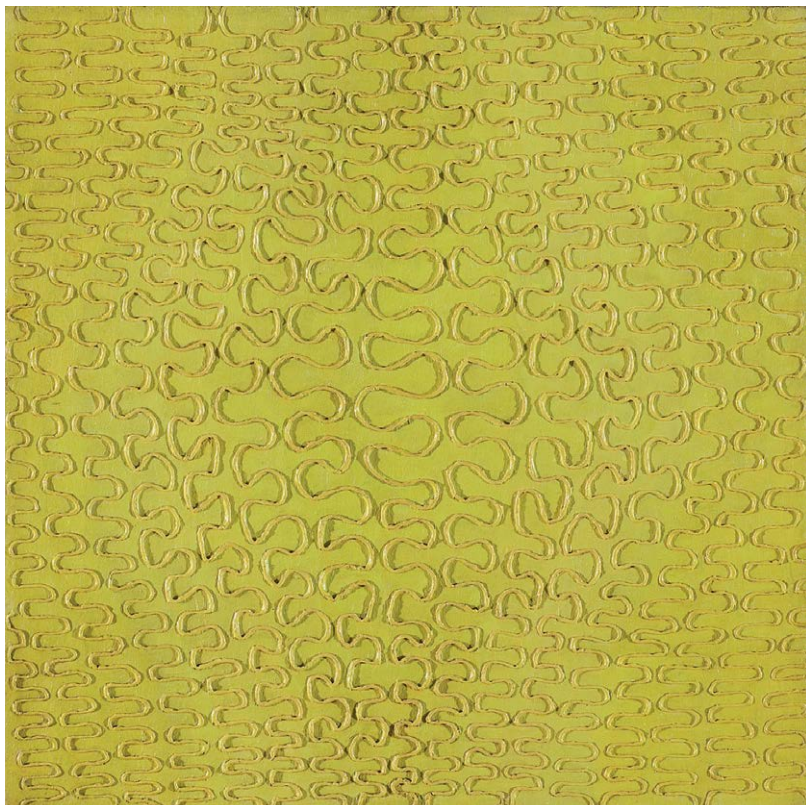
Wybór takiego przedmiotu analiz jest podyktowany tym, że pierwotnym substratem płaskości wydaje się właśnie płaskość. Jednakże konieczne jest zastrzeżenie, że Strzemiński nie zawęży do niej obowiązywania płaskości. Przeciwnie – rozszerza je na cały obraz. Niemniej na plan pierwszy wybija się właśnie płaskość.

Doprecyzowanie tego, czym ona jest, ma także wartość metodologiczną, gdyż pozwala rozgraniczyć jej różne znaczenia, które w rozważaniach Strzemińskiego często się krzyżują. Płaskość jako powierzchnia płótna – gdyż także takiego wyrażenia używa Strzemiński – zdaje się mieć inny sens, bardziej fizyczny niż artystyczny, od sensu przypisywanego płaskości malarzkiej, na której obecne są określone formy. Ta zaś, ujęta w swej konkretności jako twór mający określony format, fakturę i kolor, różni się w swym ujęciu i sposobie istnienia od pewnego bytu zredukowanego do swej idealnej płaskości. Toteż właściwą rzeczą będzie rozważenie wymienionych w uwagach wstępnych czterech znaczeń płaskości.

14. L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, s. 26.

Płaszczyzna jako przedmiot (to, co stoi „przed”)

W ujęciu pierwszym korzystne jest odwołanie się do rozumienia przez Strzemińskiego obrazu jako „rzeczy obiektywnej”. „Obraz można rozpatrywać albo jako rzecz obiektywną, oderwaną od nas, ukształtowaną według swoich własnych praw, wynik swojej własnej formy, albo też jako znak wewnętrznego przeżycia malarza, przeżycia uzewnętrznionego odpowiednią formą”¹⁵.



Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 13*, 1934, olej na płótnie, 50 × 50 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

Użyte przez Strzemińskiego wyrażenie „rzecz obiektywna” w interpretacji filozoficznej może sugerować, że malarskie przedstawienie jest bytem w sobie, czymś absolutnie samoistnym, co istnieje niezależnie od jakiegokolwiek odniesienia podmiotowego. Pewne aspekty takiego rozumienia są obecne w koncepcji Strzemińskiego, jednakże z naturalnych względów nie wgłębia się on w pojęcie bytu, nie rozważa różnic i podobieństw między nim a obrazem, co nie znaczy, że nie przejmując z treści tego pojęcia istotnych własności, które umożliwiają charakterystykę obrazu i jego płaszczyzny.

Pierwszą z nich jest obiektywność, którą można utożsamiać z przedmiotowością. Z tego punktu widzenia obraz jako przedmiot jest czymś, co stoi *przed* podmiotem, wychodzi mu naprzeciw i nie daje się sprowadzić do wewnętrznych przeżyć jego twórcy i odbiorcy. W rozwinięciu tej tezy obecne jest wyraźnie negatywne nastawienie Strzemińskiego do takiej koncepcji obrazu, w której

jest on traktowany jako „wyraz” lub „uzewnętrznienie” procesów psychicznych twórcy. Niezależnie od oceny tego nastawienia oraz jego zgodności z teorią widzenia, w której Strzemiński podkreślał przecież zależność struktury obrazu od oglądu rzeczywistości, pewne jest to, że obraz jako obiekt jest czymś oderwanym od przeżyć twórcy, ma własne prawidłowości i zasady, których wydobyć nie ma nic wspólnego z podmiotową genezą dzieła sztuki. Już samo nominalne znaczenie pojęcia „przedmiotowość” wskazuje, że malarskie dzieło sztuki jest tym, co znajduje się *przed*, i to nawet wówczas, gdy nie osiągnęło ostatecznej formy. Tak filozoficznie rozumiana przedmiotowość obrazu jest źródłem jego obiektywności w sensie wyłożonym przez Strzemińskiego (autonomii estetycznej).

Jednym z warunków tej przedmiotowości i obiektywności jest płaszczyzna malarska. Stanowiąc płótno naciągnięte na czworokątne krosno, zatem w istocie blejtram, tworzy już dystans między malarzem a jego dziełem. Właśnie ona współustanawia obraz jako obiekt, unieważnia lub co najmniej osłabia jego subiektywizację oraz poświadcza jego rzeczowość. Nie ma znaczenia, że w porządku czasowym obraz jeszcze nie powstał, że „puste” płótno jedynie go zapowiada. Istotne jest natomiast, że w tej zapowiedzi zawarta jest już przedmiotowość obrazu czerpana z przedmiotowości płótna.

Trzeba jednak podkreślić, że takie znaczenie przedmiotowości nie jest *explicite* wyłożone w rozważaniach Strzemińskiego, lecz z nich „wywiedzione”. Ma także swe źródło w fenomenologicznej interpretacji obrazu jako „rzeczy obiektywnej”, w której pojęcie „obiektywności” zastąpiono pojęciem „przedmiotowości”. Nie odbiega jednak wiele od intencji Strzemińskiego. Ma również tę zaletę, że umożliwia uwzględnienie w rozważaniach tej fazy malarskiego procesu twórczego, w której artysta „zderza się” z powierzchnią płótna jako czymś radykalnie zewnętrznym, a nawet obcym dla jego wewnętrznej wizji. Choć Strzemiński nie podejmuje tej kwestii, to jednak można uznać, że transcendencja blejtramu jako przedmiotu powiązana ze zjawiskiem bieli płaszczyzny może działać paraliżująco na proces twórczy i prowadzić do artystycznej bezsilności. Nie jest to typowe tylko dla twórczości malarskiej i wyraża się także w literackim fenomenie białej, pustej strony. Taka płaska i pusta płaszczyzna może działać również pobudzająco, domagać się malarskiego wypełnienia, które nie rozpoczyna się bynajmniej wraz z pierwszym ruchem narzędzia malarskiego, ale ma przyczynę w samej projekcji malarskiej wizji na blejtram¹⁶.

¹⁶ We *Fragmencie dziennika* poświęconym Władysławowi Strzemińskiemu Stanisław Fijałkowski pisze: „Postawiłem na sztaludze małe płócienko (46 × 41), bo tylko takie mi jeszcze z poprzednich zostało, i próbowałem dojrzeć w nim obraz. Pojawienie się początkowego zarysu jest bardzo ściśle związane z formatem i wielkością płótna”. S. Fijałkowski, *Fragmencie dziennika*, [w:] Władysław Strzemiński in memoriam..., dz. cyt., s. 24.

¹⁵ W. Strzemiński, *Notatki*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 17.

Interpretacja płaszczyzny malarskiej jako przedmiotu, wywiedziona z rozumienia obrazu jako „rzeczy obiektywnej”, otwiera zatem możliwość pozyskania rozważań Strzemińskiego do fenomenologicznych analiz malarskiego procesu twórczego.

Płaszczyzna jako powierzchnia płótina

Drugie rozumienie płaszczyzny jest także „wywiedzione” z podanego wyżej określenia obrazu, akcentuje jednak jego rzeczowość w sensie materialności¹⁷. W szerszym rozumieniu płaszczyzna malarska stanowiłaby materialną (obiektywną) rzecz, w szczególności płótno, która należy do fizycznej warstwy świata realnego. W konsekwencji jej uposażanie materialne, formalne oraz sposób istnienia zbiegają się z uposażeniem, formą oraz egzystencją bytu materialnego. Jeśli Strzemiński rozważa płaskość płótna osadzonego na krośnie, to sugeruje przez to, że ma na uwadze materialny twór fizycznie przymocowany do listew za pomocą stosowanych narzędzi, mający określoną rozciągłość (napięcie), której zniesienie prowadzi do destrukcji płaszczyzny.

Strzemiński mówi zatem o płótnie jako o rzeczy w ścisłym sensie tego słowa. Co więcej, rzeczowość ta nie zanika za obrazem, lecz zostaje utrzymana, nawet jeśli skrywa się za jego warstwami kolorystycznymi. Nie może zatem dziwić, że zostaje uwzględniona w „definicji” obrazu.

Natomiast w węższym rozumieniu płaszczyzną byłaby powierzchnia określonych bytów materialnych: płótna, deski, papieru itd., których przestrzenność (rozciągłość) jest wyznaczona przez ramę, daje się więc ograniczyć i matematycznie obliczyć. Szczególnie przestrzenność jest tu istotna, gdyż własność ta w tradycji filozoficznej jest przypisywana rzeczy materialnej (Kartezjusz), zatem pewnemu tworowi fizycznemu, który radykalnie różni się od bytów psychicznych i duchowych. Strzemiński wielokrotnie podkreślał jej znaczenie, przyjmując, że obraz jest tworem wyłącznie przestrzennym. Można z tego wnioskować, że w jego koncepcji obecna jest idea materialności obrazu i jego płaszczyzny, choć konkretyzuje się ona w różny sposób i z różną intensywnością.

Ideę tę rzadko uwzględniano w filozoficznych i artystycznych dociekaniach. Zwykle bowiem, i nie bez powodu, za obraz uznawano to, co przedstawione, pomijając przy tym materialny warunek tego przedstawiania – fizycznie rozumiane płótno i jego powierzchnię. Niemniej nawet u najbardziej wyrazistego współczesnego reprezentanta takiego myślenia o obrazie – Romana

Ingardena – pojawia się znaczące pojęcie malowidła¹⁸, które wprawdzie zostaje odniesione do rzeczy fizycznej, jednak już w swym prostym językowym sensie odsłania ścisły związek z obrazem.

O ile jednak filozoficznie zainteresowanie samym przedstawieniem malarskim jest zrozumiałe, o tyle artystycznym namysł nad nim powinien uwzględnić także jego materialne strony, gdyż namysł ten jest ugruntowany w konkretnym doświadczeniu malarskim. Jednakże próżno szukać w analizach Strzemińskiego pogłębionych, „warsztatowych” uwag o gruntowaniu płótna, które przecież prowadzi do wytworzenia określonej płaskości¹⁹. Nieobecna jest również myśl o jego „grubości”, splotach itd. Nie rozważa także specyfiki płaszczyzny, która wynika z odmienności zastosowanych materiałów.

Nie jest to zarzut, lecz tylko uwaga, że takie „rzeczowe” podejście do obrazu, które reprezentuje ten artysta²⁰, stwarza znakomitą sposobność do włączenia w szerszy zakres problemowy analiz materii obrazu. Pokazałyby one, że specyfika płaszczyzny malarskiej, rozumianej jako powierzchnia „płótna”, zależy od zastosowania określonego rodzaju gruntu, jego spoiwa, liczby nałożonych warstw, koloru itd. Że płaskość różnicuje się tym samym i zyskuje odmienne jakości, co ma istotne znaczenie dla charakteru malarskich form. Że gruntowanie rozumiane jako proces fizyczny zmienia własności materialne powierzchni płótna wedle określonych praw obiektywnych. W analizach Strzemińskiego te warsztatowe aspekty są pomijane²¹, choć jego teoria unizmu wręcz nakłania do ich uwzględnienia. Wprawdzie pojawiają się w nich uwagi, które uprawomocniają tezę o materialnym aspekcie płaszczyzny i jej fizycznej rzeczowości, ale nie są one liczne ani systematyczne. Odnoszą się przede

17 „U podstaw unizmu leżało zmysłowe doświadczenie obrazu i stąd założenie o jego materialności. Obraz miał pokazywać swoje rzeczywiste własności fizyczne, miał eliminować więc iluzję przestrzeni trójwymiarowej i iluzję ruchu, ekspresję dynamiczną”. W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] Władysław Strzemiński in memoriam..., dz. cyt., s. 86.

18 „Ta rzecz – będę ją odtąd nazywał «malowidłem» – jest na przykład z płótna rozpiętego na drewnianym blejtramicie, stanowi pewien określony wycinek rzeczywistej przestrzeni, i to wycinek, który jest raz mniejszy, raz większy w zależności od temperatury, w jakiej znajduje się malowidło”. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 8.

19 Aczkolwiek do własności „przyrodzonych” przedmiotu estetycznego zalicza Strzemiński także własności materiału. „Obecnie, odrzucając wszelką dowolność w zdobnictwie, musimy estetykę przedmiotu wyprowadzić z jego własności przyrodzonych: wielkości, kształtu, materiału i charakteru opracowania materiału (faktury)”. W. Strzemiński, *Przedmiot i przestrzeń*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 72.

20 „Niezależnie od tego, jak Strzemiński oceniał Tatliną, unizm za-wdzięczał wiele tatlinowskiej «kulturze materiałów», co jest widoczne nie tylko w samym traktowaniu faktury w obrazie unistycznym, ale i w samej idei elementów malarskich wyprowadzonych z materialnych właściwości obrazu – w reliefach Tatlina kształty ukazywały charakterystyczne dla danego materiału własności, podkreślane przez użycie kontrastu. I Tatlin, i Strzemiński dążyli do realności i konkretności przedmiotu”. W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu...*, dz. cyt., s. 88. Trzeba jednak podkreślić, że dla Strzemińskiego „kultura materiału” Tatlina była skutkiem „niewyrobionej formy”. Zob. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 5.

21 Strzemiński „Nie komentował natomiast szerzej ogólnej idei reifikacji obrazu”. G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej...*, dz. cyt., s. XIX.

wszystkim do relacji między już zmaterializowaną płaszczyzną a formami na niej obecnymi²².

Nie chodziłoby przy tym o to, by zajmować się technologią obrazu, lecz o to, by włączyć fizyczność do struktury obrazu, a tym samym ukazać ich jedność (unizm). By znieść dualizm warsztatu i przedstawienia. Okazałoby się wówczas, że istnieje szereg zależności, dających się ująć w prawa, które umożliwiają tak pożądaną w rozważaniach teoretycznych racjonalizację obrazu.

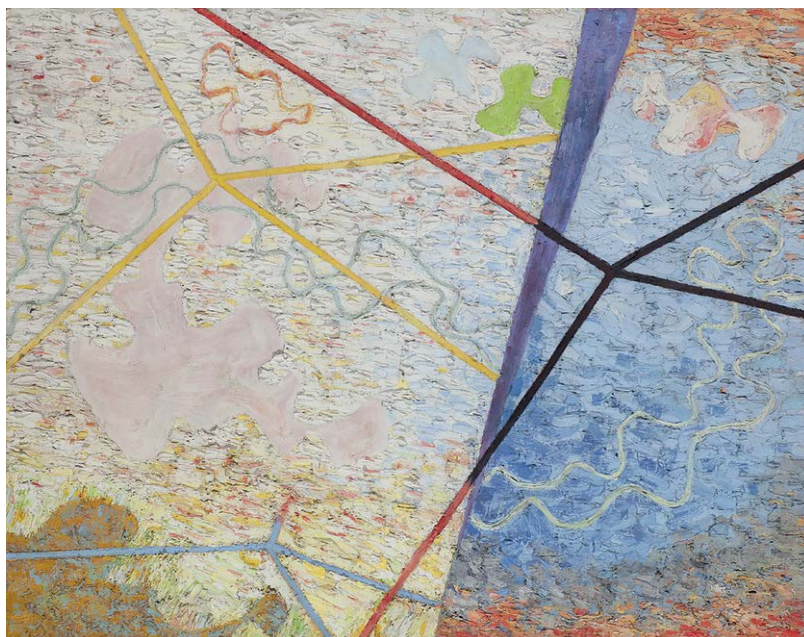
Płaszczyzna jako czysto intencjonalny przedmiot artystyczny

Brak szerszego odniesienia do aspektów warsztatowych ma istotne powody. Strzemiński skupia się przede wszystkim na analizie płaszczyzny rozumianej jako czysto intencjonalny przedmiot artystyczny, na którym widnieją formy malarskie. Jej intencjonalność wyraża się w trzech aspektach: egzystencjalnym – zostaje wytworzona w określonych aktach i z nich czerpie istnienie; formalnym – jest jej nadana forma, która zmienia fizyczny kształt płótna i stanowi w stosunku do niego *novum*; materialnym – wiele własności zostaje jej świadomie przypisanych w określonym celu kompozycyjnym.

Charakterystyczne jest to, że Strzemiński rozważa płótno, czyli pewien byt fizyczny, w kontekście jego czworobocznej formy. W tym prostym sensie ujmując je jako już w sobie uformowane, przy czym podkreślić należy, że jest to formowanie geometryzujące. Przez takie formowanie zmienia się ono z kawałka materiału w twór mający określone wymiary oraz kształt: staje się czworobokiem. Nie jest to bez znaczenia dla charakteru nakładanych na niego form malarskich, gdyż te wynikają z „geometryzmu blejtramu”²³. „Rozpoczynając budowę obrazu, należy wiązać jego szerokość i wysokość jako wymiary podstawowe, jako punkt wyjścia – i dopiero od nich powinna być uzależniona szerokość i długość, jak również miejsce każdego kształtu. Przez to wymiary obrazu stają się w obrazie rzeczą najgłówniejszą, nie rzeczą wtórną, istniejącą niejako poza granicami naszej świadomości, jak to było w baroku, lecz podstawową i decydującą o budowie i jej charakterze”²⁴. Co więcej, formy te inaczej odnoszą się do formy czworobocznej, inaczej zaś do wielobocznej czy też kolistej (owalnej). Nadanie kształtu kwadratowego lub prostokątnego oznacza zatem nie tylko ustanowienie nowego przedmiotu – płaszczyzny malarskiej, lecz także wiąże się z rodzajem form na niej obecnej.

Z definicji obrazu wynika, że czworoboczność płótna jest zasadniczym momentem, który czyni z niego przedmiot czysto intencjonalny. Choć takie rozstrzygnięcie nie jest arbitralne, to jednak idea płaszczyzny dopuszcza także inne formaty, toteż w szerszej perspektywie czworoboczność jest tylko jedną ze zmiennych, która w unizmie stała się konkretem. Natomiast za stałą należałoby uznać posiadanie formatu jako takiego. Bez niego płaszczyzna pozostaje tylko kawałkiem płótna lub innego materiału, który może być wykorzystany w zupełnie innym celu.

Pozostaje również takim kawałkiem bez naciągnięcia na krosno. Ten moment prowadzący do przekształcenia rzeczy fizycznej w czysto intencjonalny przedmiot artystyczny jest tak oczywisty, że niemal niezauważalny, a przecież dopiero to on w istocie czyni płaszczyznę, ma przeto znaczenie zasadnicze. Dzięki niemu płótno prezentuje się niejako „obliczem do przodu”, zyskuje



Władysław Strzemiński, *Powidok światła. Pejzaż*, 1949, olej na płótnie, 65 × 82 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. E. Sapka-Pawliczak

zatem określoną płaskość i przestrzenność. Jednakże jest tu już przestrzenność płaszczyzny malarskiej, nie zaś bytu fizycznego.

Naciągnięcie płótna na krosno oraz jego geometryzacja stanowią pierwsze akty nadawania formy, które prowadzą do powstania przedmiotu czysto intencjonalnego. Kolejny został już wspomniany – jest nim gruntowanie. Choć Strzemiński nie podejmuje tej kwestii, jest ona bezpośrednio wpisana w charakter jego rozważań. Gruntowanie można rozumieć jako czynność malowania w tym sensie, że na fizyczną powierzchnię zostaje naniesiona określona warstwa, która modyfikuje jej własności. Modyfikacja taka ma z pewnością charakter użytkowy związany z trwałością farby, ma jednak także

22 „Twórczość to droga kolejnych rezygnacji, droga do osiągnięcia jedności przedmiotowej: fizycznych własności płótna, ramy, farby, z wprowadzonymi przez artystę kształtami. A. Turowski, *Unizm...*, dz. cyt., s. 96.

23 W. Strzemiński, *Wypowiedź w „Katalogu Wystawy Nowej Sztuki”*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 3.

24 Tenże, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928. Cyt. za: Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 72.

charakter artystyczny: obejmuje uposażanie płótna, które bogaci się o nowe jakości czysto intencjonalne, obce rzeczy fizycznej.

Pierwszą z nich jest gładkość. Zagruntowana powierzchnia płótna może stracić swą „szorstkość” i stać się płaszczyzną pozbawioną materialnej „surowości”. Narzędzie malarskie przesuwają się po niej bez oporu, zaś jego ślady zyskują specyficzny wyraz. Stopień gładkości płaszczyzny wpływa zatem istotnie na jakość znaku malarskiego. Sprawia ponadto, że sama płaszczyzna nie jest dana wyłącznie wzrokowo, lecz także dotykowo²⁵, a nawet słuchowo. Jest to szczególnie istotne dla procesu twórczego, gdyż niektórzy malarze muszą „czuć” opór płaszczyzny, by osadzić na niej formy. W tym czuciu wykorzystują zmysł dotyku zapośredniczony przez narzędzie. Rozszerzają zatem zakres pierwotnej estetyczności (zmysłowości) obrazu.

Możliwe są tu rozmaite wariacje, zaś wybór jednej z nich zależy od sposobu pracy malarza, rodzaju użytego narzędzia oraz artystycznej wizji obrazu. Jednakże to, co dla nich wspólne, sprowadza się do doświadczenia zagruntowanego płótna osadzonego na krośnie jako płaszczyzny – przedmiotu czysto intencjonalnego, który nie jest już rzeczą fizyczną (kawalkiem materii), lecz tworem artystycznym.

Jego intencjonalność zostaje wzmocniona przez zastosowanie określonej barwy. Zwykle jest nią biel, być może dlatego, że „na tle bieli można lepiej ocenić kolor”²⁶. Niezależnie jednak od jej wyboru pewne jest to, że płaszczyzna przez gruntowanie zyskuje określoną jakość kolorystyczną, która odróżnia ją od fizycznego płótna i jego barwy. Dematerializuje je²⁷. Ustanowiona różnica jest świadectwem skoku ontologicznego z dziedziny tego, co realne, do tego, co czysto intencjonalne.

Istotna jest również jakość gruntu. Grunt chudy nie tylko inaczej przenika do płótna od gruntu tłustego, lecz

także inaczej „wiąże się” kolorem. Czyni go bardziej matowym, co nie jest bez znaczenia dla jego jasności i nasycenia, a tym samym nie jest takie dla zestawiania kolorystycznego. Być może w tej czysto fizycznej i chemicznej reakcji koloru na grunt chudy lub tłusty ujawnia się wyraźnie intencjonalny charakter płaszczyzny malarskiej, gdyż jej uposażanie materialne partycypuje bezpośrednio w ustanowieniu warstwy kolorystycznej obrazu.

Już nawet pobieżny przegląd własności, które zostają wprowadzone przez gruntowanie, pokazuje ich podobieństwo do jakości estetycznie wartościowych obrazu, szczególnie do jakości materiałowych. Są one artystycznie ustanowione, toteż przedmiot, któremu przysługują, ma charakter czysto intencjonalny.

Niemniej, zachowując taki status artystyczny płaszczyzny malarskiej, należy uwzględnić jej ścisły związek z fizycznym płótnem. Jest on obecny także w analizach Strzeмиńskiego, który *explicite* mówi o powierzchni płótna jako płaszczyźnie. Nie dzieje się tak bez powodu, gdyż choć płaszczyzna malarska z jednej strony wyrasta z powierzchni płótna i stanowi jego formalne, egzystencjalne i materialne przeformowanie, to z drugiej – jest bardzo blisko z nim związana, a niekiedy nawet wręcz stopiona.

Teoria unizmu Strzeмиńskiego daje znakomitą sposobność analizy tego stopienia, gdyż osłabia malarski dualizm, zatem także dualizm fizycznej powierzchni i malarskiej płaszczyzny. Wszelkie zabiegi nadające tej powierzchni nową formą nie oddzielają radykalnie tego, co intencjonalne, od tego, co fizyczne, lecz wiążą je w szczególnym splocie, przez co intencjonalny sens płaszczyzny zostaje zapośredniczony w fizycznym uposażaniu płótna, ono zaś jest podniesione do rangi momentu współkonstytuującego jakość płaszczyzny. Płótno i płaszczyzna scalają się ze sobą, tworzą ścisłą jedność, bez której nie istnieje obraz. W tym scaleniu zachowują jednak swą odrębność.

Scalenie dotyczy także ich istnienia, które zdaje się dwoiste: realne i czysto intencjonalne. Toteż można uznać, że przede wszystkim od sposobu doświadczenia zależy, która egzystencja uzyska przewagę. Warsztatowe podejście do płaszczyzny akcentuje jej fizyczną stronę i afirmuje realny sposób istnienia, natomiast podejście malarskie dostrzega w niej jakości artystyczne, które mają istotne znaczenie dla samego obrazu. Z naturalnych względów twórca obrazu patrzy na płaszczyznę malarsko, toteż dostrzega w niej przede wszystkim czysto intencjonalny przedmiot artystyczny, konserwator natomiast będzie się koncentrował na jej fizycznym aspekcie. Bezstronny obserwator zaś zobaczy w niej rzecz realną, która spleta się z tworem artystycznym. Podobnie czyni Strzeмиński – w jego rozważaniach fizyczność i malarskość płaszczyzny są traktowane wspólnie.

25 „Chropowatość, połysk, matowość, przezroczystość, iglastość, włóknistość drzewa, szkła, siatki drucianej, żelaza lanego, tynku i in., dzielących przestrzeń, przecinających się wzajemnie, podtrzymujących i zamykających, tworzących całość skupioną – możemy opowiedzieć, lecz istotna treść tych zestawień leży w zakresie wzroku i może być rozumiana jedynie wzrokowo, a nawet dotykowo”. W. Strzeмиński, *Snobizm i modernizm*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 123.

26 Zamiast palety Strzeмиński używał białych talerzy. „Twierdził, że są one doskonalsze od palety, ponieważ na tle bieli lepiej można ocenić kolor, a ze szklistej powierzchni łatwiej usunąć niepotrzebną starą farbę”. S. Krygier, *Strzeмиński – artysta...*, dz. cyt., s. 44. Lepiej można także wydobyć kontrast nasycenia. „Wydany w marcu 1932 roku, bogato ilustrowany katalog kolekcji [Kolekcji Sztuki Nowoczesnej zebranej przez grupę a.r.] zawierał wykaz 75 obrazów 44 autorów. W konstrukcji katalogu Strzeмиński przeciwstawił białą powierzchnię tła – fakturze reprodukcji. Duże białe płaszczyzny podkreślały kontrast w nasyceniu czcionek, którymi wyodrębniono nazwiska, narodowości i tytuły obrazów”. J. Zagrodzki, *Drukarnstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzeмиńskiego*, [w:] *Władysław Strzeмиński in memoriam...*, dz. cyt., s. 106.

27 Teza ta, obecna w rozważaniach o rzeźbie, obowiązuje także w malarstwie. „Kolor dematerializuje bryłę. Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków przestrzennych [...]. Tej bryły, ukrywającej się pod kolorem, już nie widzimy. Widzimy natomiast bezielesne w swej wyłączności czysto przestrzennej i dzielące przestrzeń płaszczyzny kolorowe”. K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 78.

Uwzględnienie aspektu warsztatowego prowadzi jednak do pytania o samą płaskość płaszczyzny. Przecież jako wynik określonych zabiegów, w szczególności gruntowania, ujawnia ona materialne i fakturowe zróżnicowania. Ponadto jej barwa nie jest absolutnie jednolita, a odmienny stopień kolorystycznego nasycenia cofa niektóre części płaszczyzny, inne zaś czyni planem pierwszym. Trudno zatem utrzymać jej faktyczną i wizualną płaskość. Konieczna jest redukcja pewnej grupy własności, by móc ją zachować.

Płaszczyzna zredukowana

Redukcja ta może przybrać dwie formy: ponownie możemy ująć ją jako przedmiot czysto intencjonalny, w którym grupa własności „burząca” płaskość płaszczyzny zostaje wzięta w nawias i wyeliminowana z pola percepcji, nawet jeśli faktycznie tam występuje; w ujęciu idealizującym zaś płaszczyzna jest traktowana jako geometryczne pole czworoboku, którego bokami są listwy ramy.

Mając na uwadze drugi typ redukcji, można uznać, że w pozytywnym sensie prowadzi ona do wytworzenia „czystej” płaszczyzny malarskiej na wzór płaszczyzny czworoboku. Tak powstały twór determinują kategorie pochodzenia geometrycznego, które pozwalają go racjonalizować. Zredukowana do własności geometrycznych płaszczyzna jest w sobie jednorodna i pozbawiona napięć kierunkowych. Charakteryzuje ją swoisty bezruch egzystencjalny, które eliminuje wszelkie działanie się, toteż stanowi fenomen wyłącznie przestrzenny. Zostaje jasno i wyraźnie ograniczona przez boki, które przez swe geometryczne kształty tworzą kategoriałną i wizualną jedność z innymi formami geometrycznymi na niej występującymi. Jest w ścisłym sensie dwuwymiarowa (płaska) i nie wyraża nic poza sobą.

Bez wątplenia żadna faktyczna płaszczyzna malarska takich własności nie ma. Nie ma ich także jakakolwiek realna powierzchnia. Jaki zatem jest status płaszczyzny zredukowanej do tworu geometrycznego? Wyłącznie normatywny. Jego sens malarski wyraża się w takim kierowaniu okiem i ręką malarza, by powstał obraz w sobie jednorodny i płaski, w którym zanikają wszelkie napięcia między jego formami. Nie jest przy tym aż tak istotne, w jaki sposób jednorodność ta zostanie osiągnięta. Czy będzie wynikała z zastosowania określonego rodzaju faktury jednolitej w swym kształcie, mocy i formie, która równoważy geometryczny podział²⁸, czy może będzie ugruntowana w tej samej jakości kolorystycznej, a nawet jej jasności i nasyceniu. Wszelkie użycie środków musi natomiast dążyć do jednego, unistycznego celu.

W rozważaniach Strzemińskiego obecne jest to geometryzujące rozumienie płaszczyzny, a wynika ono nie tylko z unistycznego programu, lecz także z całościowego nastawienia do sztuki jako takiej, które można określić jako obiektywizujące. Obecne jest również w jego praktyce artystycznej. Charakterystyczne jest to, że obrazy unistyczne tworzą numeryczne cykle (ciągi) wyrażające dążenie do coraz bardziej idealnych form, w których konkretyzuje się idea płaskości, jedności, czystej przestrzenności i braku napięć. Sporną kwestią pozostaje, na ile to się udaje, pewne jest natomiast, że cel działania malarskiego został sprecyzowany.

Można założyć, że odmienny charakter jego późniejszych obrazów powodowany był przekonaniem, iż przyłożenie takiej geometrycznej miary nie tylko nie prowadzi do zamierzonego celu, lecz także „rozmija się” z istotą malarstwa, które jest przecież sztuką zmysłowego, a nie geometrycznego widzenia. Nie oznacza to jednak całkowitego porzucenia zasadniczych założeń unizmu, lecz tylko ich osłabienie.

Natomiast pierwszy rodzaj redukcji nie jest już aż tak teoretyczny i odnosi się bezpośrednio do praktyki malarskiej, w szczególności do specyfiki artystycznego widzenia. Do jego istoty należy bowiem pomijanie, opuszczanie, wzięcie w nawias tego, z czym bezpośrednio nie jest związane malarskie zainteresowanie. Płaszczyzna malarska tym samym może być zupełnie płaska i czysta – mimo wewnętrznego zróżnicowania i wyraźnych kontrastów materiałowych, fakturowych, a nawet barwnych. Wszystkie one zostają wzięte w nawias, zawieszane, nie są przeto „widziane” przez „unistyczne oko”, choć faktycznie istnieją.

Taka redukcja jest specyficzna nie tylko dla widzenia malarskiego, lecz dotyczy wszelkiego artystycznego nastawienia. Nie ma również wydzźwięku czysto negatywnego, gdyż pozwala skupić widzenie na tych własnościach, które są malarsko istotne, inne zaś pominać. Taką własnością była dla Strzemińskiego płaskość. Zawładnęła ona jego widzeniem, weszła do definicji unistycznego dzieła malarskiego i stanowiła ideę normatywną, która kierowała jego ręką i okiem.

IV. Uwagi końcowe

Splatanie się refleksji nad sztuką i sztuki samej, tak charakterystyczne dla teorii i praktyki artystycznej Strzemińskiego, z jednej strony sprawia, że jego analizy są nasycone malarską konkretnością, z drugiej zaś – że konkretność ta jest nieustannie racjonalizowana. Tak wytworzone koło nie ustaje w swym ruchu i prowadzi nie tylko do modyfikacji malarskich, lecz także do teoretycznej korekty. Dotyczy to również płaskości obrazu jako jego własności „przyrodzonej”. Zostaje ona uwzględniona w „definicjach” obrazu unistycznego i do pewnego momentu urzeczywistniana przez konkretne działania twórcze. Jednakże to one pokazały, że czysta

²⁸ „Trzy inne grupy zawierają kompozycje «architektoniczne», monochromy i serię godnych uwagi obrazów, jak np. *Kompozycja unistyczna nr 9 z 1931*, w którym geometryczny podział, charakterystyczny dla płócien «architektonicznych», jest zrównoważony fakturalną jednolitością; powierzchnia tych płócien przypomina strukturę obrazu telewizyjnego – są to linie rozdzielające kolory i tworzące opozycje figura – tło”. Y.A. Bois, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 72.

idea płaskości jest nie do utrzymania. Niemniej jej całkowite porzucenie nie jest możliwe, gdyż przecież obraz u swych podstaw – w płaszczyźnie malarskiej – jest czymś płaskim.

Dynamika ruchu tego „koła” sprawia ponadto, że płaskość zyskuje coraz to nowe znaczenia, nie tracąc zarazem podstawowego. W konsekwencji zmienia się również substrat, któremu przysługuje. W rozważaniach wyżej podjętych został on zawężony do płaszczyzny, której sens ukazano na kilku poziomach. Miało to wartość nie tylko metodologiczną – pozwalającą odgraniczyć i nie mieszać odmiennych znaczeń tego pojęcia – lecz także przedmiotową, gdyż określiło *topos* płaskości.

Słowa kluczowe: płaskość, płaszczyzna, malarstwo, unizm

ARTUR MORDKA

How flat it is!

„The eye” of Władysław Strzemiński

Summary

This article will present this aspect of Władysław Strzemiński's theory of unism, which refers to flatness of a painting and its plain. The choice of a painting plane (flatness) as a subject of study was caused by the fact, that – according to Strzemiński – flatness is a “natural” property of a painting work of art, therefore its explanation is also the explanation of the “essence” of painting. The definitions of a painting will be given and discussed, in which flatness is the artistic *definiendum*. In the second part of article the importance of a plain for the structure of a painting will be considered. A painting plane will be understood as: an object; surface of canvas, a purely intentional being; an object with geometrical properties.

Key words: flatness, plane, painting, unism

Bibliografia

- Bois Y.A., *W poszukiwaniu motywacji*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.
- Fijałkowski S., *Fragment dziennika*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] *tegoż, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.
- Jakimowicz I., *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978.
- Jedliński J., *Dydaktyzm programu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Kemp-Welch W., *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.

- Kobro K., Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Krygier S., *Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Przyboś J., *Nowatorstwo Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Stanisławski R., *O „doskonłości obiektywnej” Strzemińskiego – dziś*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Strzemiński W., *Dualizm i unizm*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *Integralizm malarstwa*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *Notatki*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *O sztuce rosyjskiej – notatki*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Przedmiot i przestrzeń*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Snobizm i modernizm*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, [w:] *Pisma*, oprac., wstęp, komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
- Strzemiński W., *Wypowiedź w „Katalogu Wystawy Nowej Sztuki”*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Sztabiński G., *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Szwajgier K., *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008.
- Turowski A., *Unizm i architektonizm*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Zagrodzki J., *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.