

Józef Tarnowski*

Malarstwo: między Scyllą „fotograficznego” weryzmu a Charybdą czystej formy

Abstrakt

Według Pliniusza doskonała iluzja była stałym celem malarzy antycznych. Powtórzył on za wcześniejszymi autorami, których pisma nie zachowały się do czasów nowożytnych, wiele legend o malarzach greckich, potrafiących tak wiernie oddawać wygląd natury, że obrazy te łudziły zwierzęta i ludzi. Niemal tysiąc lat po załamaniu się świata antycznego idea sztuki iluzyjnej odżyła i stanowiła fundament renesansowej rewolucji naturalistycznej. Wynalezienie fotografii w XIX wieku wywołało problem różnicy pomiędzy dziełem malarskim a dziełem fotograficznym, co przyczyniło się do upadku malarstwa naturalistycznego. Sztuka abstrakcyjna narodziła się dopiero na początku XX wieku i osiągnęła na kilka dziesięcioleci pozycję dominującą. Jednak malarstwo naturalistyczne odżyło w hiperrealizmie i *new old masters*. Obecnie iluzjonistyczna imitacja natury i abstrakcja stanowią skrajne nurty postmodernistycznego radykalnego pluralizmu.

Słowa kluczowe

abstrakcyjna sztuka, iluzja, malarstwo, naturalizm, weryzm

Dążenie do oddania środkami malarskimi wyglądu natury tak wiernie, aby wzbudzać w widzach iluzję patrzenia na wycinek samej natury, zrodziło się w starożytnej Grecji i wedle Pliniusza wielu było malarzy, którzy temu dążeniu potrafili sprostać. Dzieje malarstwa greckiego opisał on

* Zakład Estetyki i Filozofii Kultury
Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@univ.edu.pl

jako historię wynalazków, dzięki którym malarze potrafili wiernie naśladować coraz więcej wygląków rzeczy. Potrafili i niezmiennie chcieli, albowiem dążenie do tworzenia doskonałej iluzji było stałym ideałem malarstwa greckiego, a sukcesy w tym względzie wzbudzały największy podziw i uznanie społeczne. Pliniusz opisuje także jeden wyjątek: obraz, który niczego nie przedstawiał, a także był sławny i podziwiany. Był on dziełem dwóch malarzy – Apellesa i Protogenesa – którzy rywalizowali ze sobą o to, któremu z nich uda się namalować najcieńszą kreskę¹. Faktycznym przedmiotem uznania była więc nie „abstrakcyjna” kompozycja, lecz doskonałość ręki, niemniej jednak dzieło to było pierwszym odnotowanym w historii „abstrakcyjnym” obrazem malarskim.

Ideał malarstwa iluzyjnego przejęła od Greków sztuka rzymska, potem zaś, w okresie wczesnochrześcijańskim, został on zdominowany przez cele symboliczne, by powrócić w malarstwie renesansowym, i odtąd był stałym punktem odniesienia wszystkich bardziej lub mniej udanych rewolucji artystycznych w malarstwie Zachodu. Natomiast idea, iż malowidło, które niczego nie przedstawia, może być także dziełem wielkiej sztuki, i to jako całość, a nie z uwagi na jakąś jego cechę, pojawiła się dopiero na początku XX wieku. Obie możliwości stanowią obecnie skrajne pozycje całego spektrum sztuki malarskiej.

Nie ma pewności, powiada Pliniusz, gdzie narodziło się malarstwo: w Egipcie czy w Grecji – ale wszyscy się zgadzają, że powstało przez obrysowywanie cienką linią ludzkiego ciała. Kolejnym krokiem rozwojowym było kolorowanie rysunku konturowego najpierw jedną, potem wieloma barwami. Następnie wynaleziono światłocień, intensyfikację barw przez kontrastowe ich zestawianie, a także blask, harmonię barw i skrót perspektywiczny. Pliniusz podaje imiona wielu malarzy, którzy – zgodnie z tradycją – wstawili się wprowadzonymi udoskonaleniami artystycznymi. Eumaros pierwszy potrafił zróżnicować wygląd namalowanych kobiet i mężczyzn, Kimon zaś tę umiejętność wydoskonalił, a także potrafił oddać rozmaite ruchy twarzy, spojrzenia w różnych kierunkach, żyły, zmarszczki i fałdy². Potem Polignot pierwszy umiejętnie zaczął malować kobiety w przeźroczystych szatach, a ponadto otwarte usta z widocznymi zębami, ruchliwą twarz oraz człowieka w ruchu³. Z kolei Apollodor pierwszy wprowadził nadawanie postaciom wyrazu psychicznego, co udoskonalił

¹ Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 2004, s. 403.

² *Ibidem*, s. 389–390.

³ *Ibidem*, s. 391.

i doprowadził do wielkiej chwały Zeuksis, który także jako pierwszy umiał oddać cnoty, na przykład obyczajność namalowanej postaci. Pliniusz dodaje, że zgromadził on dzięki swojej sztuce wielki majątek, a w końcu uznał swoje dzieła za bezcenne, przeto zaczął je rozdawać darmo⁴. Przytacza też opowieść o tym, jak Zeuksis wdał się w publiczne zawody z Parrazjosem o to, kto najwierniej coś namaluje. Pierwszy na scenę wniósł swój obraz Zeuksis. Przedstawiał on winogrona oddane tak wiernie, że zleciały się do nich ptaki. Kiedy swój obraz pokazał Parrazjos, Zeuksisowi wydało się, że jest przykryty tkaniną, więc zniecierpliwiony domagał się jego odsłonięcia, by po chwili zorientować się, że owa tkanina jest na obrazie namalowana, przeto uznał zwycięstwo swego rywala, oświadczając, że winogrona zwiodły tylko ptaki, a tkanina zwiodła jego, malarza⁵. Parrazjos był podziwiany za namalowanie ludu ateńskiego z oddaniem jego charakteru: zmienności, pobudliwości, sprawiedliwości i niestałości, a równocześnie ustępliwości, łaskawości, miłosierdzia, chępliwości, wzniosłości, pokory i tchórzliwości. A także za to, że namalował „dwóch chłopców, będących uosobieniem spokoju ducha i właściwej swemu wiekowi niewinności”, jak również „dwa obrazy przedstawiające hoplitów: jednego w wyścigu, biegnącego tak, że zdaje się ociekać potem, drugiego zaś zdejmującego zbroję i wyglądającego tak, jakby ciężko wzdychał”⁶. Wszystkich zaś przewyższył Apelles za czasów sto dwunastej olimpiady, tj. w latach 332–329, którego dzieła odznaczały się nie tylko doskonałością, ale i wdziękiem. Pliniusz przytacza opinię Apellesa na temat tego, że dzieło Protogenesa jest wykonane niezmiernie starannie i pracowicie, tak że pod tym względem jest od niego może gorszy, ale przewyższa go tym, iż potrafi z obrazu wyeliminować rękę, i dodaje do tego komentarz, że „zbytnia staranność często przynosi szkodę”⁷. Uwagę można rozumieć jako pochwałę gładkiego sposobu malowania, niezostawiającego duktu pędzla. Apelles namalował też nagiego Herosa tak prawdziwie, że „obraz ten rywalizuje z naturą”, a także konia tak doskonale oddanego, że żywe konie do niego rżały; „malował i takie rzeczy, których na ogół nie da się namalować – grzmoty, błyskawice i huragany”⁸.

⁴ Ibidem, s. 393.

⁵ Ibidem, s. 395.

⁶ Ibidem, s. 398.

⁷ Ibidem, s. 403.

⁸ Ibidem, s. 409–410.

Uznaniem starożytnych cieszyły się nie tylko dzieła o „poważnej” tematyce historycznej i mitologicznej (*megalographia*), ale także dzieła o tematyce pospolitej i humorystycznej (*rhopographia*, *rhytopographia*) – również za ich iluzyjność. Pejraikos, malujący golarnie i warsztaty szewskie, osły, jarzyny itp., „osiągnął chwałę niebywałą”, a Studius malował ściany „w dworaki, portyki i krajobrazy, gaje, laski, wzgórze, sadzawki, cieśniny morskie” i wzbogacał je postaciami przechadzającymi się lub płynącymi na statkach, łowiącymi ryby, chwytającymi ptaki, zbierającymi plony, a także moczary, przez które chwiejąc się mężczyźni przenoszą na ramionach przerażone kobiety⁹. Sławę zdobył też Ktazykles obrazem przedstawiającym Stratonikę *in flagranti* z rybakiem i chociaż wystawienie dzieła na widok publiczny było zniewagą dla królowej, nie pozwoliła go usunąć z miejsca, w którym zostało zaprezentowane, tj. z portu w Efezie, „bo oboje byli na nim oddani z podobieństwem niezwykle wiernym”¹⁰. Uznanie zdobyły także nieliczne malarki – Eirena, Arystareta i Olimpiada – i chociaż Pliniusz nie pisze tego wprost, to kontekst nie pozostawia wątpliwości, że zawdzięczały sławę doskonałemu opanowaniu umiejętności wiernego oddawania wyglądu natury.

Wobec niezachowania się do czasów nowożytnych ani jednego antycznego obrazu sztalugowego nie możemy sami wyrobić sobie sądu, na ile zachwyty Pliniusza są uzasadnione. Bez względu jednak na to, na ile są przesadzone, a że takie są, nie ulega wątpliwości, jedno nie budzi zastrzeżeń: dzieło Pliniusza pokazuje, że idea przewodnią malarstwa antycznego było wierne imitowanie natury oraz że imitowanie takie nie jest czynnością bierną, lecz owocem wielu wynalazków malarskich¹¹. Pliniusz powołuje się na (niezachowane do czasów nowożytnych) teksty wielu antycznych teoretyków malarstwa, a nie wspomina o praźródle idei wiernego naśladowania natury przez dzieło sztuki – o *Iliadzie* – której przecież nie mógł nie znać. Tam znajduje się odpowiedź na pytanie dręczące wielu historyków sztuki i estetyków: „dlaczego tylko w antycznej Grecji zrodziła się iluzyjna sztuka?”¹². Księga XVIII zawiera opis nowej zbroi kutej z miedzi, cyny, złota i srebra przez Hefajstosa na prośbę Tetys dla jej syna Achillesa.

⁹ Ibidem, s. 420–421.

¹⁰ Ibidem, s. 434.

¹¹ Osobliwe jest to, że do Pliniusza idei kreatywnego charakteru malarstwa iluzyjnego nawiązał dopiero po blisko dwóch tysiącach lat Ernst Gombrich w dziele *Art and Illusion*.

¹² Nawet tak wybitny badacz jak Gombrich konstatuje tylko, że Grecy dokonali rewolucji w swobodnym przedstawianiu wyglądu ludzi, nie wskazując jednak *Iliady* jako praźródła tej rewolucji. E. Gombrich, *The Story of Art*, London 1983, s. 52.

Czegóż tam nie ma! „Wydana ziemia, niebo, ocean głęboki / Słońce nieustannymi biegnące kroki / Księżyc i nieba w gwiazdach ozdobna korona / Plejady i Hyjady, i moc Oriona / I Arktos, wozem zwany, bo jak wóz się toczy / Na Oryjona ciągle obracając oczy”¹³. Obok dwa inne obrazy, przedstawiające akcje dziejące się w scenerii miejskiej. „Jedno wyraża śluby i gody weselne: / Prowadzą przy pochodniach z domu nowożeńców, / »Hymen! Hymen!« wołają, a grono młodzieńców / Skocznymi tany lekkie zawiązuje koła; / Brzmi fletni i oboi kapela wesoła. / W progach domów niewiasty chciwym patrzą okiem, / Nie mogąc się tak miłym nasycić widokiem”¹⁴. Obok przedstawiona jest inna scena: obserwowany przez tłum gapiów spór przed sądem pomiędzy dwoma mężczyznami o zapłatę za zabójstwo. Jeden pod przysięgą zeznaje, że oddał, a drugi temu zaprzecza. „Stawią świadki, by prędszy sprawy koniec mieli / Na dwie strony krzykliwa gromada się dzieli. / Woźni lud uciszają; we środku zaś rada / Sędziwych na świecących kamieniach zasiada”¹⁵. I ustanawia nagrodę w wysokości dwóch talentów dla tego, kto przedstawi dowody rozstrzygające spór. Dalej ukazane jest drugie miasto, pod którego murami stoją wojska. „Straszny blask oręż ciska, lecz w chęciach się dwoją / Jedni je na łup dzikim skazują zapalem, / Drużdy bogactwa jego chcą wziąć równym działem. / Lecz niestrwożeni knują zasadzki mieszkańce: / Niewiasty, dzieci, starce osiadają szańce, / Do skrytej zaś wyprawy gotują się młodzi”¹⁶. I rozpoczyna się „bój nad rzeką: tamci walczą stale, / Obie rażą się strony w okrutnym zapale... / Ta strona ciągnie trupy, tamta ją odpycha. / Wszystko pod boskim dłutem żyje i oddycha”¹⁷. Jakby tego było mało, Hefajstos ryje na zbroi jeszcze dwa obrazy wiejskie. Na jednym rolnicy orzą pole, na drugim zaś koszą zboże i wiążą je w snopki. Zaś „pod cieniem dębu wiejską zajęci biesiadą / Woźni, wołu zabiwszy, mięso w ogień kładą”¹⁸. A obok winnica, do której wiedzie wąska ścieżka, którą „wesołe chłopcy i różne dziewczęta, / Gdy czas zbierania przyjdzie, z głośnymi okrzykiem / Niosą ładowne słodkim owocem koszyki”¹⁹. Na tym jeszcze nie koniec. Ryje dalej Hefajstos dolinę, w której pasą się owce okryte śnieżnym runem, i chaty, i stajnie, i zagrody. „Ryje i cudny taniec, który Dedal w Krecie / Wymyślił Aryjadnie, prześlicznej kobiecie; / Skaczą chłopcy

¹³ Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1954, s. 290–291.

¹⁴ Ibidem, s. 291.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 292.

¹⁷ Ibidem, s. 293.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 294.

i dziewczki wzięwszy się za ręce. / Lekka zasłona wdzięki pokrywa dziewczęce. / Na chłopcach bogatsza zawieszona odzież; / Obojej płci z urody najdobrańsza młodzież"²⁰. Obserwuje to zachwycony lud, pośrodku którego jeszcze dwaj akrobaci „pokazują swe sztuki i słodkim brzmiał pieniem”²¹. A wszystko to Hefajstos obwodzi „szumiącymi wałami oceanu”²².

Sztuka rzymska, aż do kresu istnienia Imperium Romanum, jest świadectwem trwania greckiego ideału aleteicznego²³. W czasach cesarza Konstantyna pojawiła się wszakże sztuka stawiająca inne cele – teologiczne – ponad cele aleteiczne i zdominowała ona kulturę europejską aż do renesansu.

Ideał sztuki doskonale iluzyjnej jest ideą założycielską rewolucji renesansowej w sztuce i jej estetyce. Pierwszy zwerbalizował ją Boccaccio w opowieści piątej dnia szóstego *Dekameron*, tworząc podstawowy

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ W tym miejscu muszę wtrącić dłuższą dygresję. Terminów „werystyczny” i „aleteiczny” – w znaczeniu sztuki dążącej do prawdy iluzyjnej – używam tu zamiennie, gdyż wywodzą się one od synonimów znaczących tyle, co „prawda”: jeden pochodzi od greckiego słowa ἀλήθεια, drugi zaś od jego łacińskiego ekwiwalentu – *verum*. Znaczenie i zakres tych terminów częściowo tylko pokrywa się ze znaczeniem terminu „mimetyczny”. Jak napisał Władysław Tatarkiewicz w *Historii estetyki*, słowo *mimesis* najpierw znaczyło wyrażanie uczuć w rytualnych tańcach przez kapłanów, a potem wyrażanie uczuć przez naśladowanie ich przejawiania się w minach, gestach i zachowaniu przez mimów w teatrze (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 29). Jeśli więc chce się utrzymać sens etymologiczny słowa „mimetyczny”, to (wbrew tradycji Auerbachowskiej) trzeba jego znaczenie zawęzić do prawdziwego przedstawiania wyrazu uczuć człowieka w wyglądzie jego twarzy i gestach. Z wymienionej trójki terminów najlepszy w moim przekonaniu jest termin „aleteiczny”, ale ponieważ jest neologizmem, przeto aby nie wprowadzać konfuzji już w tytule, użyłem okrzepłego w polszczyźnie terminu „werystyczny”. *Notabene*, słowo to jest w użyciu już od ponad wieku. Wprowadzone zostało w 1877 roku w języku włoskim (*verismo*) na oznaczenie włoskiego literackiego naturalizmu w sensie Zoli (K. Żaboklicki, *Giovanni Verga i weryzm*, Warszawa 1989, s. 25, 48). W naszym piśmiennictwie pierwszy użył go, właśnie w tym inicjalnym włoskim znaczeniu, Cezary Jellenta jedenaście lat później (C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda” 1888, nr 35, s. 415). Potem upowszechnił się on także w akademickiej historii sztuki, w znaczeniu wiernego i detalicznego przedstawiania rzeczywistości. Typowym przykładem jest wskazywanie w rzeźbie rzymskiej „portretu werystycznego, bardzo wiernie odtwarzającego rysy modelu” – A. Sadurska, *Sztuka rzymska*, [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990, s. 234.

topos perswazyjny renesansowej estetyki normatywnej, a zarazem paradygmat nowożytnego dyskursu modernizacyjnego. Boccaccio napisał, że Giotto ożywił na chwałę Florencji sztukę „przez wieki w grobie pogrzebaną”, malując tak wiernie wszystko, co stworzyła natura, że jego obrazy „samą naturą być się zdawały i ludziły do tego stopnia wzrok ludzki, że wiele razy za prawdziwe brano, co wymalowane było”²⁴. To krótkie elogium na cześć Giotta stało się fundamentem renesansowej triadycznej historiografii sztuki, dzielącej jej dzieje na antyczny okres chwały, kiedy artyści potrafili wiernie odtworzyć wszystko, co istnieje lub mogłoby istnieć w naturze, następnie na wieki „śmierci sztuki”, kiedy artyści zapomnieli te umiejętności, oraz na okres chwalebnej teraźniejszości, kiedy sztuka się odrodziła dzięki wybitnym artystom, którzy siłą swego geniuszu osiągnęli umiejętności (iluzyjne) równie wielkie (a potem i większe), jak artyści przed upadkiem Rzymu.

Alberti, pierwszy wielki „prawodawca” w dziedzinie renesansowej estetyki malarstwa, w traktacie *De pictura* z 1435 roku opisał metody osiągania celu, jaki ma realizować malarstwo. Od malarza – pisze Alberti – „oczekujemy takiego obrazu, który byłby jak najbardziej wyraźny i który wydawałby się jak najbardziej podobny do rzeczy, którą przedstawia”²⁵. Aby ten cel osiągnąć, trzeba studiować naturę i wykorzystywać naukową wiedzę w sztuce malarskiej: o perspektywie, o rozkładzie światła i cienia, o zależności koloru od światła, o modelunku i harmonii barwnej. A efekt sprawdzać należy przy pomocy lustra: „to, co zaobserwujesz w naturze, powinieneś poprawić przy pomocy zwierciadła, albowiem każda usterka w obrazie dużo wyraźniej występuje w odbiciu w zwierciadle”²⁶.

Jeszcze dalej w dociekaniu podstaw iluzji malarskiej poszedł w swym nieukończonym traktacie rozwijający nauki Albertiego Leonardo da Vinci. Przez wiele lat prowadził on wnikliwe badania nad percepcją wzrokową przyrody w zmiennych warunkach pogodowych i oświetleniowych oraz snuł rozważania, jak te rozmaite wyglądy natury oddać prawdziwie środkami malarskimi. Albowiem celem malarstwa było również dla Leonarda prawdziwe naśladowanie natury, a największym osiągnięciem – „cud ukazywania pełnego wymiaru rzeczy na płaszczyźnie”²⁷. Tak jak Alberti,

²⁴ G. Boccaccio, *Dekameron*, t. 2, tłum. M. Brahmer, Warszawa 1975, s. 24.

²⁵ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963, s. 30.

²⁶ Ibidem, s. 47.

²⁷ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. i oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1984, s. 138.

radził Leonardo malarzowi, aby za sprawdzian doskonałości iluzyjnej swego dzieła wziął płaskie zwierciadło. I chociaż opowiadał bajki podobne do Pliniuszowych, o tym, jak psy rzeczywiste szczekały do psów namalowanych, a jaskółki siadały na namalowanych gałęziach²⁸, to jednak gdy poddawał rzecz refleksji rozumowej, nie miał wątpliwości, że namalowany obraz, najbardziej nawet prawdziwy, różni się od widoku natury tym, że jest naśladowaniem widzenia jednym okiem, jakby przez okno²⁹. I taka jest granica prawdy artystycznej malarstwa.

Po śmierci Leonarda manuskrypt uległ rozproszeniu, a jego fragmenty były publikowane dopiero w wiekach następnych, począwszy od wydania paryskiego z 1651 roku w oryginalnej wersji włoskiej oraz w tłumaczeniu na język francuski, zawierającego część zapisków – *Codex Barberinus* (dzieło to zostało zaordynowane jako pierwszy podręcznik paryskiej akademii malarstwa i rzeźby)³⁰. Uwagi dydaktyczne zawarte w traktacie uczyniono podstawą metody nauczania akademickiego³¹. Przejęta też została od Leonarda rozbudowana nauka o perspektywie, jednak obecne w całym dziele nastawienie empirystyczno-aleteiczne zastąpione zostało nastawieniem idealizującym, którego najwybitniejszą ówczesną egzemplifikacją było malarstwo Nicolasa Poussina. Z tradycji włoskiego renesansu, ale wbrew *Traktatowi* Leonarda, przejęte zostało przekonanie o hierarchii wartości tematów, na szczycie której umieszczone zostały rozbudowane obrazy narracyjne: religijne, mitologiczne i historyczne, a na dole obrazy rodzajowe, pejzaż i martwa natura. Akademizm akceptował estetykę aleteiczną, ale podporządkował ją estetyce idei, akceptując odstępstwa od ideału iluzyjnego, najczęściej w kierunku idealizacji natury, gdy było to potrzebne do wyrażenia zamierzonej idei.

²⁸ Ibidem, s. 9.

²⁹ Ibidem, s. 60.

³⁰ M. Rzepińska, *Przedmowa*, [w:] ibidem, s. XXIII.

³¹ Spośród licznych rozrzuconych i nie do końca spójnych rad dla adepta malarstwa akademia wybrała te, które najłatwiej było zastosować w dydaktyce: że należy najpierw uczyć się perspektywy geometrycznej, potem kopiować rysunki dobrych mistrzów, najpierw ich fragmenty, potem całości, następnie należy rysować z modelu, tj. rzeźby lub odlewu, i dopiero potem z natury. A skoro rysowanie to podstawa, jasne pozostaje, że wypełnianie kolorem rysunku jest fazą następną i tak też akademia paryska, a w ślad za nią inne akademie powstające w całej Europie, nauczały sztuki malowania. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 13.

W wieku następnym akademicką dominację wartości symbolicznych nad aleteicznymi podważył Denis Diderot w inicjujących nowy gatunek literacki – krytykę artystyczną – uwagach o obrazach Jeana Chardina. Jak pisał: Chardin jest tak prawdziwy i tak harmonijny, że chociaż maluje tylko nieożywioną naturę, wazy, butelki, chleb, wino, wodę, winogrona, owoce, pasztety, to odciaga widzów nawet od przepięknych Vernetów, i choć obrazy takie może są mniej interesujące niż dzieła przedstawiające ludzi czy konie, to są tak samo prawdziwe. A do tego Chardin jest największym kolorystą wystawiającym na Salonie i maluje plamami, które wymagają pewnego oddalenia się od obrazu, aby w oczach widza przedmiot stał się taki jak w naturze. Wymowa tej wypowiedzi jest także pod innymi względami refutacyjna: chwając tak bardzo martwe natury Chardina, Diderot *de facto* odrzuca ideę hierarchii tematów, w świetle której gatunek ten plasuje się bardzo nisko, odrzuca też akademicką koncepcję idealizacji natury na rzecz aleteicznego jej przedstawiania, a także akademicki linearyzm na rzecz koloryzmu i akademickie *la fini* na rzecz malowania plamami. Ten ostatni problem odżył w następnym wieku za sprawą Théodore’a Géricaulta i Eugène’a Delacroix, którzy przeciwstawiając się gładkiemu i wykończonemu malarstwu luminarzy akademizmu – Davidowi i Ingresowi – malowali plamami i (relatywnie) szkicowo³².

Wynalezienie pod koniec lat trzydziestych XIX wieku, a następnie upowszechnienie dagerotypu i fotografii nie mogło nie wpłynąć na poglądy na temat malarstwa. Dagerotyp, czyli obraz odwzorowany w światłoczułej warstwie jodku srebra, naniesionej na posrebrzoną, wypolerowaną płytę miedzianą, umożliwił uzyskanie niemal od początku wysokiej wierności, ale nie pozwalał na reprodukowanie, natomiast fotografia, czyli technika negatywowo-pozytywowa, pozwalała na mnożenie odbitek na papierze. Początkowo jakość obrazu fotograficznego była niższa niż dagerotypu, ale wprowadzane udoskonalenia owocowały coraz większą wiernością odbitek fotograficznych³³. Pierwsze kolorowe fotografie barwne uzyskiwano już na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku i było oczywistością, że prędzej czy później wierna fotografia barwna zostanie upowszechniona³⁴.

³² D. Diderot, *Œuvres: Salons*, vol. 1, Paris 1821, s. 182–183.

³³ Obraz dagerotypowy pod pewnym kątem patrzenia jest pozytywowym, pod innym – negatywowym. Już w 1840 roku dagerotypy odznaczały się tak wielką szczegółowością, że identyfikować można było detale fotografowanych obiektów przy użyciu lupy. Zadowolającą jakość odbitek papierowych uzyskano dopiero w następnym pokoleniu. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 18, 34.

³⁴ *Ibidem* s. 280–295.

Musiał się więc pojawić problem, czym różni się malarstwo artystyczne od fotografii i czy obraz malarski nieodróżnialny wizualnie od fotografii jest dziełem malarstwa artystycznego.

Apodyktyczne stanowisko normatywne zajął w tej sprawie najmocniejszy „prawodawca” estetyczny swej epoki Hipolit Taine w wydanym w 1865 roku dziele *Philosophie de l'art*. Odpowiadając pośrednio na ulubiony zarzut stawiany realistom przez ich przeciwników, że sprowadzają malarstwo do fotografii, orzekł, iż dokładne imitowanie nie jest celem sztuki, bo gdyby tak było, to fotografia, odlew lub stenogram (na przykład z sali sądowej) byłyby największymi dziełami sztuki, a przecież nie są. Zaś w dziedzinie malarstwa za najwyższe osiągnięcie uważano by detalicznie namalowane portrety, a przecież tak nie jest³⁵. Czym się więc różni malarstwo artystyczne od malarstwa „fotograficznego”? Odpowiedź Taine'a, wysnuta z analizy dzieł Michała Anioła i Rubensa, potraktowanych jako szczytowe osiągnięcia malarstwa, jest taka, że wielcy malarze stosowali odstępstwa od wiernego naśladowania wyglądu rzeczy po to, aby oddać wyraźnie zamierzoną cechę istotną przedmiotu i poprzez to wyrazić ideę główną (*l'idée principale*)³⁶.

Nie było to takie rozwiązanie problemu, jakie mogliby zaakceptować malarze realiści na czele z Gustave'em Courbetem, chcący prawdziwie oddawać wyglądy świata współczesnego. W sukurs przyszedł im Émile Zola z formułą zwerbalizowaną w eseju *Proudhon et Courbet*: „Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament”³⁷. Nie ma wątpliwości, jaki sens miał dla Zoli i jego zwolenników ów *coin de la création* – prawdziwe oddanie natury w dziele sztuki. Ponieważ Zola nie wyklarował, co znaczy dla niego prawda obrazu malarskiego, toteż można się tego jedynie domyślać, biorąc pod uwagę wskazaną przezeń twórczość Courbeta i Édouarda Maneta. Natomiast sens formuły *vu à travers un tempérament* nawet w taki sposób nie został przezeń przybliżony. W naszym piśmiennictwie

³⁵ H. Taine, *Philosophie de l'art*, Paris 1895, s. 26–27. Taine przyjmuje milcząco, że fotografia sztuką nie jest. W tym samym czasie pojawiły się głosy przeciwnie – że fotografia jest nową dziedziną twórczości artystycznej. N. Rosenblum, op. cit., s. 209.

³⁶ H. Taine, op. cit., s. 37.

³⁷ Dewiza Zoli spolszczona została przez Antoniego Sygietyńskiego następująco: „dzieło sztuki to fragment rzeczywistości widziany przez temperament” i w tej postaci była propagowana zarówno przez Sygietyńskiego, jak i przez Stanisława Witkiewicza, a potem utrwalona została przez historyków sztuki. E. Zola, *Proudhon i Courbet*, [w:] idem, *Słuszna walka: od Courbeta do impresjonistów*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 34.

estetycznym poglądy Zoli propagował Antoni Sygietyński, który także tego nie wyeksplikował, a za nim Stanisław Witkiewicz, który dokonał syntezy idei Taine’a oraz Zoli i próbował sobie z tym problemem poradzić. W eseju *Malarstwo i krytyka u nas* powtórzył za Taine’em, że „ścisłe naśladowanie natury nie jest ostatecznym zadaniem sztuki”³⁸, powielił argument dotyczący Balthasara Dennera i dodał własny, że jego portrety malowane *à la loupe* mogą być interesujące z dermatologicznego, ale nie artystycznego punktu widzenia, bowiem nigdy niczyjej twarzy nie oglądamy z takiej bliskości, aby widzieć wszystkie jej dermatologiczne detale, przeto takie obrazy są „fałszem z punktu malarskiego”³⁹. Prawdą artystyczną jest więc maksymalnie wierne przedstawienie wyglądu rzeczy, ale z wybranego punktu obserwacyjnego. Malarz przyjmuje pewien punkt i dobiera wielkość plamy barwnej tak, aby wymusić na widzu oglądanie obrazu z takiej właściwej, zamierzonej odległości. Inne warunki „prawdy artystycznej”, ergo wywoływania iluzji, Witkiewicz powtarza za traktatem Leonarda: przestrzeganie zasad perspektywy malarskiej, światłocienia, modelunku i harmonii barwnej⁴⁰. Witkiewicz nie napisał traktatu o różnicy między malarstwem a fotografią, choć zamierzał, ale można na podstawie jego rozrzuconych uwag taką różnicę wskazać. Wierna kolorowa fotografia mechanicznie odwzorowywała by perspektywę, modelację, światłocien i harmonię kolorystyczną, jedyną różnicą byłaby więc plama barwna: w wiernej fotografii szczegóły byłyby właśnie „dermatologiczne”, jak u Dennera, a to wykluczył za Taine’em Witkiewicz. Dzieło malarskie nieodróżnialne wizualnie od wiernej fotografii nie byłoby więc dla niego dziełem sztuki⁴¹.

Chociaż, jak wspomniałem na wstępie, pierwsze dzieło „abstrakcyjne” zostało pokazane publicznie w starożytnej Grecji, to musiało upłynąć ponad dwa tysiące lat, aby malarze wpadli na pomysł, by domagać się uznania za dzieła sztuki malarskiej obrazów, które niczego nie przedstawiają ani nawet niczego nie sugerują. Prekursorem był Wassily Kandinsky, który zaczął malować „abstrakcyjne” kompozycje w 1910 roku. Za nim poszło wielu malarzy całej Europy, a potem także Ameryki. Pierwszymi

³⁸ S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 43.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idee Leonarda da Vinci znane były polskim czytelnikom z wydania *Codex Barberinus* w tłumaczeniu Wojciecha Gersona pt. *Rozprawa o malarstwie Leonarda da Vinci* (1876).

⁴¹ Szerzej o tym zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 195–276.

byli Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Robert Delaunay, Henri Matisse, František Kupka, El Lissitzky, Aleksander Rodczenko, a u nas Henryk Stażewski. W okresie międzywojennym wytworzyła się swoista moda na „abstrakcjonizm”, wzmocniona przez Bauhausowską i CIAM-owską architekturę modernistyczną, z którą był skojarzony, i chociaż został wyklęty w III Rzeszy i Związku Radzieckim w 1933 roku, to w innych krajach moda ta nie przeminęła.

W polskiej sztuce o czystej formie pierwszy zaczął pisać Witkacy – w traktacie *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919)⁴². Jednak jego pisany dużymi literami termin „Czysta Forma” nie jest tym, czego pod pojęciem czystej formy pisanej małymi literami można się domyślać, to znaczy nie jest tożsamy z formą „abstrakcyjną”, ergo nieprzedstawiającą. Czysta Forma Witkacego to forma, jak wielokrotnie podkreślał, z konieczności „zabrudzona” treścią życiową – jest ona formą sugerującą przedmioty rzeczywiste, ludzi, zwierzęta, krajobrazy, przedmioty nieożywione, a także rozmaite fantastyczne stwory. W celu uzasadnienia swojego wyboru artystycznego Witkacy stworzył rozbudowaną koncepcję historiozoficzną, zgodnie z którą rozwój ludzkości przebiega w kierunku coraz pełniejszego zaspokojenia potrzeb socjobiologicznych, czego skutkiem jest zanikanie wrażliwości metafizycznej zarówno artystów, jak i odbiorców malarstwa, wyrażające się w coraz silniejszym deformowaniu i komplikowaniu formalnym dzieł sztuki malarskiej. Istotą dzieła sztuki jest dla Witkacego jedność w wielości, będąca wyrazem przeżycia metafizycznego twórcy, czyli właśnie Czysta Forma, konstytuowana przez napięcia kierunkowe, które są wynikiem kojarzenia formy malarskiej z rzeczywistością pozamalarską. Bez takich skojarzeń w obrazie nie ma „Czystej Formy”⁴³. A zatem z perspektywy spekulatywnej estetyki Witkacego dzieło „abstrakcyjne” nie jest dziełem sztuki malarskiej.

Jeśli się porzuci podzielaną przez obu Witkiewiczów wiarę w ponadczasową istotę sztuki i spojrzy na malarstwo jako fragment ograniczonej czasoprzestrzennie kultury symbolicznej, to skonstatować trzeba, że oba

⁴² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976.

⁴³ Szerzej o tym zob. J. Tarnowski, *Ukryte (ukrywane?) powinowactwa intelektualne Witkacego we wczesnym okresie twórczości estetyczno-filozoficznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jest jeszcze do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, Słupsk 2016, s. 171–184.

krańce omawianego spektrum, które wykluczyli ze sztuki ojciec i syn Witkiewiczowie, do sztuki malarskiej należą obecnie na pełnych prawach. Społeczna historia malarstwa ujawnia interesujące osobliwości. Weryzm „fotograficzny”, wykluczony przez Witkiewicza seniora za Taine’em z zakresu „prawdziwej sztuki”, uzyskał status wysokiej sztuki dopiero kilkadziesiąt lat po jego śmierci, a stało się to dzięki hiperrealizmowi i *new old masters*⁴⁴. Natomiast wykluczona ze sztuki przez Witkiewicza juniora „abstrakcja” zyskała status wysokiej sztuki już za jego życia, a jej ranga wzrosła po wojnie dzięki uznaniu, jakie zyskały dzieła Jacksona Pollocka, a także innych abstrakcyjnych ekspresjonistów. Malarstwo realistyczne zostało na jedno pokolenie zdeklasowane przez malarstwo abstrakcyjne, ale zmieniło się to w wyniku przełomu postmodernistycznego. Różne nurty malarstwa współczesnego, nawiązujące zarówno do tradycji przedmodernistycznej, jak i modernistycznej, także te, które toczyły ze sobą ostre boje, tworzą obecnie szerokie spektrum radykalnego pluralizmu⁴⁵.

Painting: Between Scylla of ‘Photographic’ Verism and Charybdis of Pure Form

Abstract

According to Pliny, ancient painters aimed to create perfect illusion. Following earlier authors, whose writings have not survived, he quoted many legends about Greek painters who were capable of showing the world so realistically that their paintings seemed to be its true copies. Almost a thousand years after the collapse of the ancient world, this illusionism was revived, and became a fundamental principle of the Renaissance. The invention of photography in the 19th century resulted in questions about the nature of art, i.e., the difference between a painting and a photograph, which in turn led artists to going beyond naturalism in art. Abstract art appeared in the early 1900s, and became a dominant form of artistic expression in the following years. However, naturalism has survived and is present in hyperrealism and new old masters. The illusionist imitation of nature and abstract painting are now at the extreme ends of the radical pluralistic postmodern spectrum of art.

⁴⁴ D. Kuspit, *Wielka Wystawa Sztuki Współczesnej: Nowi Dawni Mistrzowie. Great Exhibition of Contemporary Art: New Old Masters*, tłum. M. B. Guzowska, T. Z. Wolański, J. Sałajczyk, Gdańsk 2006, s. 19. *Notabene*, niektóre obrazy prezentowane na tej wystawie były tak namalowane, że widz oglądający je z dopuszczalnej na wystawach odległości nie mógł być pewny, czy nie są to fotografie wysokiej rozdzielczości.

⁴⁵ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 58.

Keywords

abstract art, illusion, painting, naturalism, verism

Bibliografia

1. Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963.
2. Boccaccio G., *Dekameron*, t. 2, tłum. M. Brahmer, Warszawa 1975.
3. Diderot D., *Œuvres: Salons*, vol. 1, Paris 1821.
4. Gombrich E., *The Story of Art*, London 1983.
5. Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1954.
6. Jellenta C., *Zakapturzony idealizm*, „Prawda” 1888, nr 35.
7. Kuspit D., *Wielka Wystawa Sztuki Współczesnej: Nowi Dawni Mistrzowie. Great Exhibition of Contemporary Art: New Old Masters*, tłum. M. B. Guzowska, T. Z. Wolański, J. Sałajczyk, Gdańsk 2006.
8. Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 2004.
9. Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989.
10. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Batur, Bielsko-Biała 2005.
11. Sadurska A., *Sztuka rzymska*, [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990.
12. Taine H., *Philosophie de l'art*, Paris 1895.
13. Tarnowski J., *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
14. Tarnowski J., *Ukryte (ukrywane?) powinowactwa intelektualne Witkacego we wczesnym okresie twórczości estetyczno-filozoficznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jest jeszcze do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, Słupsk 2016, s. 171–184.
15. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.
16. Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971.
17. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976.
18. Zola E., *Słuszna walka: od Courbeta do impresjonistów*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982.
19. Żaboklicki K., *Giovanni Verga i weryzm*, Warszawa 1989.