

Łukasz Kiepuszewski

„Głębia” powierzchni

Dzieje myśli o sztuce to przede wszystkim historia kilku doniosłych i nobliwych pojęć. Z pewnością należy do nich pojęcie płaszczyzny obrazu, stanowiące odniesienie dla wielu koncepcji i dyskusji teoretycznych w epoce nowoczesnej. Jednym ze sposobów podjęcia na nowo istotnych kwestii dotyczących obrazu jest wzięcie pod uwagę również nieco innych – *lżejszych*, choć pojawiających się wcale nierzadko w języku naszej dyscypliny – pojęć.

„Powierzchnia” i „tło” to terminy mniej obciążone ujęciami teoretycznymi w przeszłości, a jednocześnie głęboko zakorzenione w fenomenie obrazu, dzięki czemu mogą być inspirujące dla dyskusji o dziełach sztuki. Przykładem poszukiwania takich alternatywnych terminów jest sformułowana przez Michaela Frieda propozycja reinterpretacji „płaskości” obrazu jako „licowości” (*facingness*)¹. Pozwoliła ona autorowi zbliżyć się do specyficznych wymiarów obrazowania Édouarda Maneta, uwzględniając równocześnie projektowaną przez dzieła francuskiego malarza relację między planem obrazu a widzem².

Pojęcie powierzchni otwiera się przede wszystkim na kwestie takie jak materialny ustrój pola obrazowego, traktowanego też jako miejsce zapisu czy odcisku śladów. Poza tym, że pojęcie to akcentuje warstwową strukturę obrazu, również mocniej wyraża zdolności emanacji i cechy transparencji, co pozwala także na owocne postawienie pytań o relację między różnymi nośnikami obrazowymi. Powierzchnia akcentuje ponadto cechę ciągłości pewnego obszaru widzenia i w tym sensie wykazuje związek z drugim niedowartościowanym teoretycznie terminem, pozostającym w cieniu pojęcia figury.

„Tło” w obrazie w znaczeniu psychologii percepcji oznacza continuum znajdujące się za figurą, ale też nazywa to, co znajduje się poza głównym ogniskiem uwagi, gdzie pojawiają się na przykład przesłonięte motywy, dyskretne detale. Stanowiąc zaplecze głównej sceny, zawiera wydarzenia odbywające się poza centrum, ale oddziałujące na nie z dalszego planu. Sytuacje, w których tło może w pewnych oko-

¹ M. Fried, *Manet's Modernism – or, The Face of Painting*, Chicago 1998.

² W literaturze z dziedziny historii sztuki możemy znaleźć jeszcze inne badania nieodległe od naszej propozycji. Różnią się one jednak od niniejszego ujęcia tym, że wychodzą przede wszystkim od problematyki podłoża obrazowego: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Hrsg. G. Boehm, M. Burioni, Basel 2012; V. Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2019.

licznościach zastąpić figurę i dojść do głosu, unaoczniają elastyczność powierzchni obrazu. W tle bywają ulokowane takie cechy obrazu, które wymagają bliższego przyjrzenia się jego powierzchni, a tym samym skłaniają do tego, by w innej optyce zobaczyć ustrój całego obrazu.

Wspomnijmy w tym miejscu o specyfice polskiego słowa „tło” w kontekście innych języków. W polszczyźnie – jeśli wierzyć słownikowi Aleksandra Brücknera, który pod tym hasłem przywołuje „podłogę”, ale też czasownik „tlić się” – wykazuje ono być może pewną bliskość z *otulaniem rzeczy*³; tymczasem w języku niemieckim *Hintergrund* i *Grund*, kierując się ku *gruntownym* odniesieniom związanym z ziemią, podłożem, ale też przyczyną i motywem działania, akcentują jednoznacznie *ciężkie* raczej zaplecze, podobnie zresztą jak angielski *background*. Języki dominujące w dyskursie historii sztuki podsuwają nam więc nieco inne sugestie przestrzenne i materialne niż te, które wybrzmiewają w języku polskim.

Między przywołanymi w tytule pojęciami powierzchni i tła nie istnieje oczywiście ścisła symetria, oba jednak, poza tym, że stanowią zaplecze mocniejszych terminów, to reprezentują cechy ciągłości i kontinuum, wyrażając je na różne sposoby.

Przedstawione powyżej wstępne rozważania stały się punktem odniesienia dla szesnastu artykułów, które weszły w skład niniejszego tomu. Już dwa pierwsze teksty umieszczone na początku zbioru wprowadzają w centrum dyskusji, bo prezentują odrębne i w istocie polemiczne stanowiska w odniesieniu do statusu obrazu w malarstwie nowożytnym. Tekst Jacka Jaźwierskiego przywołujący kanoniczne pisma Leonarda da Vinci prezentuje koncepcję, w której „powierzchnia” znika w procesie twórczym, odsłaniając w dziele przede wszystkim postać stworzonego w umyśle artysty wyobrażenia; natomiast Michał Haake w interpretacji obrazów nawiązujących do sławnego *Martwego Chrystusa* Andrei Mantegni podkreśla, że płaszczyzna nie tylko nie ulega zatarciu, ale właśnie wyznacza najistotniejszy horyzont sensu dzieła.

Kolejne trzy artykuły stanowią sekwencje wypowiedzi poświęconych przede wszystkim dyskursowi historii i teorii sztuki. Ryszard Kasperowicz, przywołując koncepcję wiedeńskiego pioniera naszej dyscypliny, Aloisa Riegla, przypomina nam, jak istotnym impulsem jego myślenia było pragnienie przeniknięcia „niczym promień Roentgena” warstwy strukturalnej dzieła sztuki, by uchwycić wynikającą zeń zmienną historycznie postawę człowieka wobec świata. Przedmiotem wypowiedzi Cezarego Wąsa, zogniskowanej wokół postaci i stanowiska Clementa Greenberga, jest z kolei kwestia adekwatności języka dyskursywnego wobec fenomenu obrazowej powierzchni. Stanisław Czekański natomiast odsłania konsekwencje, jakie dla możliwości eksplikacji dzieła mają kategoryczne i oparte na kwestii malarskiego podłoża tezy Michaela Frieda co do statusu bytowego obrazu.

³ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 571.

Autorzy następnych artykułów pochyłają się nad efemerycznymi aspektami dzieł sztuki. Dla poety Hugona von Hofmannsthala – jak pokazuje Dorota Kownacka-Rogulska – stany przejściowe, których przykładem są strefy pośredniczące między tłem i figurami w dziełach Rembrandta, były pożywką dla językowej inwencji, bo wypracował dlań specjalnie pojęcie – *allomatisch*. Maria Poprzęcka stwierdza natomiast bezradność w podejściu historyków sztuki do przygodnych wymiarów postrzegania, którego „ułomność [...] miesza się z niedoskonałościami powierzchni – jej zniszczeniem, nieczytelnością, fragmentarycznością”. Anna Markowska z kolei przywołuje fenomen wyobraźni akwatywicznej, która inspiruje poszukiwanie innych „relacji z otoczeniem, niedających się wyrazić starymi kategoriami, na przykład na podstawie kartezjańskiej geometrii”.

Mirosław Wachowiak i Łukasz Kiepuszewski opisują charakterystyczną dla malarstwa nowoczesnego estetykę matowych powierzchni. W pierwszym z tych artykułów zagadnienie to jest ujęte od strony przebiegu procesu twórczego i zabiegów technologicznych oraz jego konsekwencji dla współczesnej praktyki konserwatorskiej, w drugim zaś przedmiotem analizy jest podjęta przez Giorgia Morandiego symulacja dawnej techniki freskowej w obrazach olejnych wykonanych na płótnie.

Kolejne dwa teksty analizują znaczenia i funkcje tła w odmiennych dziedzinach obrazu. Mariusz Bryl, przywołując zachodzące w okresie kilkudziesięciu lat przemiany obrazu Miłosierdzia Bożego, pokazuje, w jaki sposób przebiegała negocjacja między reprezentacją wizyjnego aspektu mistycznego objawienia a treścią wizualną oferowaną przez tło. Piotr Juszkievicz, analizując kluczowe filmy polskiej kinematografii przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, ukazuje aktywność tła w przestrzeniach wybranych kadrów, które na przykład zbliża się do „powierzchni ekranu” i w rezultacie czyni „to, co dotychczas drugoplanowe, tym, co jedynie dostępne i ważne”.

W artykułach zawartych w ostatniej części tomu analizowane są różne sposoby istnienia powierzchni w obiektach sztuki późnej nowoczesności i współczesnie. Łukasz Rozmarynowski, odwołując się do dyskursu nauk ścisłych, opisuje malarską powłokę obrazów Stefana Gierowskiego i Wojciecha Fangora w kategoriach nasyczonej energią mikromaterii. Adrianna Kaczmarek zwraca uwagę na to, że haptyka powierzchni dzieł współczesnej grafiki – dziedziny zdefiniowanej przez mechaniczną technikę reprodukcyjną – jest sposobem restytucji estetycznej aury. Agnieszka Rejniak-Majewska analizuje, w jaki sposób wykorzystanie tła i powierzchniowych jakości w obrazach Rebekki H. Quaytman służy stworzeniu miejsca dialogu i powiązania ze sobą różnych mediów: fotografii i malarstwa, rzeźby i architektury. Gabriela Świtek z kolei za punkt wyjścia swoich rozważań przyjmuje budynek Warsaw UNIT z 2021 roku i dostrzega w wyróżniającym go motywie „falującej elewacji” – reagującej na zmiany intensywności wiatru – wcielenie obrazowej powierzchni.

Przedstawiony krótki przegląd tematyki artykułów dowodzi, że niniejszy tom poza tym, że zawiera refleksję teoretyczną, stanowi również zestaw studiów nad

bardzo określonymi zjawiskami artystycznymi. W rezultacie niniejsza publikacja przyjmuje postać monografii poświęconej nieczęsto obecnej w literaturze polskiej problematyce i będzie – taką należy mieć nadzieję – służyć za podstawę przyszłych dociekań. Do takich wartych kontynuowania wątków mogłoby należeć bardziej systematyczne przenikanie się analizy historyczno-artystycznej i badań technologicznych dzieła sztuki. Ponadto szerokie pole otwiera się przed badaniem znaczenia powierzchni w obiektach przestrzennych, które mogłoby rzucić nowe światło na relacje między różnymi mediami. Wreszcie powinno zostać poddane pełniejszej analizie ważne dla dziejów obrazów zjawisko polegające na przyjmowaniu przez tło funkcji dywersyjnej względem pierwszoplanowych treści. W świetle zawartych w niniejszym zbiorze analiz okazuje się, że to, co spoczywa na wierzchu bądź należy do zewnętrznej powłoki dzieła sztuki, wymaga znacząco *pogłębionego* spojrzenia⁴.

Pierwsza prezentacja większości zawartych w niniejszym tomie wypowiedzi miała miejsce podczas spotkania w dniach 21–23 października 2021 roku w Pałacu Rogalińskim. Uczestnicy III Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego składają podziękowania Dyrekcji i Pracownikom Muzeum Narodowego za udzieloną gościnę.

⁴ Nawiązuję w tym miejscu do poznawczych paradoksów, na jakie zwracał uwagę Nietzsche. Por. F. Nietzsche, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: tegoż, *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*, tłum. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008.