

AUTONOMIA, SYMBOL, UTOPIA. AWANGARDA I TEORIE TRANSCENDENCJI FORMY

1. Panoramę awangardy początku XX wieku zwykło się rozpatrywać w kategoriach „izmów”. One wyznaczają jakby punkty orientacyjne tej sztuki. Podział ten ukształtowany został przede wszystkim przez samą awangardę, jest odbiciem jej świadomości, świadomości formułowanej w atmosferze walki z tradycją, batalii między poszczególnymi „kierunkami”, ścierania się mód i wpływów. Został on następnie przechwycony przez krytykę, która za punkt wyjścia brała przede wszystkim różnice poetyk, a nie teorii i postaw artystycznych. Stąd obok podziału sztuki na „konstruktywizm”, „surrealizm”, „dadaizm” itp., mówi się także o podziale na malarstwo „realistyczne” i „abstrakcyjne”, na „abstrakcję geometryczną” i „liryczną” czy „organiczną” i „nieorganiczną” itp. Tego typu stratyfikacja awangardy nie oddaje jednak jej rzeczywistych napięć. Stąd też — jeżeli w ogóle utrzymać pojęcie „awangardy” — próby zarysowania jej pejzażu w kategoriach „biegunów”, konstruowanych jakby w poprzek „izmów” i poetyk, skupiających artystów reprezentujących typologicznie podobne postawy i koncepcje dzieła sztuki, choć artykułowane w odmiennych formach i stylistykach.

Jeżeli awangardę definiować przez autonomię dzieła sztuki, to generalnie można wymienić tutaj co najmniej jej dwa bieguny. Pierwszy skupiałby programy pełnego autotelizmu, teorie utożsamiające obraz i formę. Łączyłby twórców i tendencje artystyczne dążące do całkowitego oczyszczenia dzieła z wszystkich funkcji ewokacyjnych i symbolicznych. Drugi zaś ogniskowałby postawy, których celem również była maksymalna puryfikacja obrazu, odrzucenie opisowości, lecz w tym przypadku tożsamość obrazu i formy nie była tożsamością wyłączną. Wzbogaconą została mianowicie o trzeci człon — symbol, symbol „Istoty Bytu”. On uzasadniał określenie dzieła sztuki w kategoriach „czystej formy”. Owa „Istota” bowiem jest — zdaniem twórców tego biegunu awangardy — ukry-

ta pod powierzchnią zjawisk widzialnych, jest „abstrakcją”. Aby do niej dotrzeć, trzeba oczyścić obraz ze wszystkiego, co przypadkowe i zewnętrzne, odwołać się do czysto plastycznych praw ekspresji. Eksponując istotę obrazu, eksponuje się „Istotę Kosmosu”. Jeżeli pierwszy biegun skupiał twórców francuskiego kubizmu, rosyjskiego kubo-futuryzmu, a przede wszystkim rosyjskiego konstruktywizmu w wersji analitycznej, to drugi łączył obrazy określane w kategoriach transcendencji formy, m. in. dzieła Malewicza, Mondriana i Kandinsky'ego, dzieła w których język czystych form plastycznych został utożsamiony z językiem metafizyki.

Koncepcja transcendencji formy wyrasta oczywiście na gruncie symbolistycznej tradycji teorii sztuki. W ujęciu jej twórców „sztuka” jest poszukiwaniem „Prawdy”, „Absolutu”, wyrażanego — jak twierdzili m. in. Albert Aurier i Maurice Denis — w czysto artystycznych jakościach. Dzieło nabierało w konsekwencji charakteru „totalnego”, było wypowiedzią o „Wszystkim”, „Prawdą” zawartą w harmonii „Piękna”. Niektórzy twórcy symbolizmu w rezultacie utożsamiali dzieło z formą, tę zaś z Ideą-Absolutem. Traktowali ją jako „objawienie” Uniwersum, ujawniane przy pomocy „plastycznych ekwiwalentów”, jako symbol Istoty Bytu. Symbol z kolei to s y n t e z a, synteza „całości”¹.

Pominę tu jednak problem tradycji „metafizycznego” bieguna awangardy. Swoją uwagę pragnę skupić natomiast na analizie teorii obrazu formułowanej przez Malewicza, Mondriana i Kandinsky'ego, teorii, która odsłaniała ich postawy artystyczne i określała ich miejsce w historii awangardy pierwszych dziesięcioleci XX wieku.

2. Jak już wspomniałem, według Malewicza, Mondriana i Kandinsky'ego świat empirycznie doznawany był jedynie zewnętrzną powłoką, pod którą dopiero ukazywała się zasada jego organizacji, Istota Bytu. W ontologicznych refleksjach Mondriana dwa pojęcia zdają się być kluczowe w próbach opisu Kosmosu: „całość” i „złożoność” lub inaczej — „jedność” i „dwoistość”. Między nimi z kolei — co stanowi istotę problemu — zachodzi relacja niesprzeczności, co więcej — tożsamości:

„Liczba »dwa«, czyli jeden plus jeden jest złożona, dwoista — pisze Mondrian — a jednakże jest całością; i na odwrót, jedność zawiera w sobie dwoistość. Jedność ukazuje się nam jako jedność! W rzeczywistości jest ona czymś złożonym. Każda jedność jest już nową dwoistością, jest całością (...) Tak więc powinniśmy zawsze

¹ Por. H. R. Rookmaaker, *Synthetist Art Theories, Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle*, Amsterdam 1959, zwłaszcza s. 176 - 187.

rozpatrywać każdą rzecz samą w sobie jako dwoistość — mnogość, zbiór i »vice versa«, każdy element zbioru jako część całości”².

Świat jest zatem różnorodny. Jednak ową różnorodność można sprowadzić do wartości opozycyjnych. One stanowią podstawę bytu, zasadę jego organizacji. Byt jest dwoisty i jednocześnie jest jednością; odwracając — właśnie dlatego jest jednolity, że jest dwoisty. W systemie Mondriana zatem „jedność” i „dualizm” zostają uzgodnione. Tę „jedność przeciwieństw” holenderski artysta określa mianem *h a r m o n i i*.

Byt definiowany w kategoriach harmonii charakteryzował się matematyczną strukturą, przez co należy rozumieć, że stosunki między poszczególnymi częściami całości można określić przy pomocy wartości matematycznych. Owo swoiste nałożenie mistyki na matematycznie wyrażony porządek świata Mondrian — jak wiadomo — zaczerpnął z teozoficznej doktryny Schoenemaekersa, którą Hans L. C. Jaffé nazywa „mistycyzmem pozytywnym”³.

Oczywiście pojęcia „całości” i „złożoności”, „jedności” i „dwoistości” nie wyczerpują arsenału stosowanych przez Mondriana opozycji. Inne to „wnętrze” i „zewnątrze” oraz „uniwersalny” i „indywidualny”. Przy czym „zewnątrznosc” i „indywidualizm” są — zdaniem twórcy — jedynie otoczką „Istoty”, jej powierzchnią powłoką. Struktura bytu tu na powierzchni jest zaciemniona, dopiero „wewnątrz” znajduje się w stanie czystym, tam dopiero ukazuje swe „uniwersalne” oblicze. Nie jest jednak tak, że owe „powierzchniowe” stany są niepotrzebne. Mondrian zdawał sobie sprawę z dialektyki, jaka zachodzi między tym, co „wewnętrzne” a tym, co „zewnątrzne”, tym, co „uniwersalne”, a tym, co „indywidualne”. Usytuowana „wewnątrz” istota wszechświata jest abstrakcyjna, lecz można do niej dotrzeć tylko p o p r z e z formy „zewnątrzne”, przedmiotowe. Zatem rzeczywistość zmysłowo doświadczalna jest elementem koniecznym „Istnienia”, choć mało ważnym. Natura, które to określenie zastępuje artyście pojęcie „zewnątrznego” i „indywidualnego”, nie powinna być celem kontemplacji — „nie powinniśmy się na nią oglądać, powinniśmy raczej patrzeć p o p r z e z nią, powinniśmy widzieć głębiej; nasza wizja powinna być abstrakcyjna, uniwersalna”⁴. Natura jest zewnętrzną formą Kosmosu z jednej strony, z drugiej zaś przeźroczeniem, przez które należy do owego abstrakcyjnego absolutu docierać.

² P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 374.

³ H. L. C. Jaffé, *Mondrian*, Paris 1970, s. 37. Por. także: tenże, *De Stijl*, London 1970, s. 9-34 (wstęp do wyboru pism De Stijl'u).

⁴ P. Mondrian, *Rzeczywistość . . .*, op. cit., s. 378.

Sam artysta przyrównuje swą koncepcję bytu do arystotelesowskiego motywu „substancji”, istoty tkwiącej „wewnątrz” rzeczy, a nie — na wzór platońskich „Idei” — poza nimi⁵.

Podobnie — pomijając ów ostatni wątek myśli Mondriana — wygląda próba zarysowania ontologicznej problematyki w pismach Malewicza. W obu przypadkach bowiem świat obserwowany „gołym okiem”, świat widoczny na powierzchni daje prowizoryczny obraz swej istoty. Prawda jest wewnątrz, jest ukryta pod przypadkowością rzeczywistości. Istotę świata, według Malewicza, określają takie pojęcia, jak: „nieskończoność”, „wielostronność”, czy „bezgraniczność”, w odróżnieniu od przedmiotowej powłoki, która jest „skończona” i „ograniczona”. Cud „Natury” — pisał — polega na tym, że całość jest zawarta w małym nasieniu, a owo „całe” nie może być jednocześnie zdefiniowane. Człowiek trzymając w ręku nasienie, trzyma Uniwersum, a jednocześnie nie może go określić⁶.

Tym niemniej Malewicz próbuje opisać organizację Bytu. I tak podstawą jego ontologii jest pojęcie „energii”. Świat to „panenergetyczne uniwersum”. Energia zaś przejawia się przez tzw. siły, których działanie z kolei podlega podstawowemu prawu wszechświata, prawu ekonomii. Określa ono maksymalną oszczędność działania, sprowadzając „siły” do najprostszych napięć i konfiguracji. Jego celem jest doprowadzenie „sił” do stanu całkowitego bezruchu i rozproszenia.

Wskutek rozbicia „energetycznego wzorca” świat został zantagonizowany, podzielony na części, pierwiastki i partykularyzmy. Jest to jednak wspomniana powierzchnia Kosmosu. Wewnątrz jego istota została niezmienniona i ona właśnie wyznacza kierunek działania sił energetycznych. Przez pokonanie sprzeczności, w myśl prawa ekonomii, naturze zostanie przywrócona jedność, zostanie ona zorganizowana na wzór Absolutu. Ten zaś z kolei — jak wspominałem — określany był przez rosyjskiego artystę jako bezruch, nieskończoność, bezprzedmiotowość, bezkres. Absolut to nicość, stan „0”; „wszystko” bowiem równa się nicości⁷.

Znacznie mniej uwagi niż wymienieni artyści poświęca tym problemom Kandinsky. I on jednak w swym głównym dziele podkreśla, że Kosmos jest wypełniony „dźwiękami” ukrytymi pod powierzchnią „materialnych rzeczy”. I on zatem kontrastuje rzeczywistość „namacalną” z rzeczywistością „istotną”⁸.

⁵ Tenże, *Neoplasticism in Painting*, [w:] H. L. C. Jaffé, *De Stijl*, op. cit., s. 69.

⁶ K. Malevich, *God is Not Cast Down*, [w:] K. Malevich, *Essays on Art. 1915 - 1933*, ed. by T. Andersen, London 1969, t. I, s. 192 - 193.

⁷ K. Malevich, *The Suprematist Mirror*, [w:] K. Malevich, *Essays...*, t. I, op. cit., s. 224 - 225.

⁸ Por. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris 1969.

We wszystkich opisanych wyżej poglądach widać, że to co nazywamy Istotą Bytu jest ukryte oraz, że struktura istnienia — pomijając przykład ostatni — polega na jedności przeciwieństw, na łączeniu antynomii. We wszystkich przypadkach wreszcie, rola filozofa utożsamiona jest — jeśli chodzi o cel postępowania, nie o metody — z rolą artysty. Zadaniem obu bowiem jest dotarcie do punktu, w którym dualizm staje się jednością, dotarcie do jądra uniwersum, do absolutu. Wszyscy wymienieni twórcy odrzucali w swej sztuce prowizoryczny porządek rzeczy, kierując ją ku porządkowi wiecznemu, ponadczasowej organizacji Kosmosu. Sztuka zatem w tych wypadkach pełniła swoistego rodzaju funkcję poznawczą. Eliminując ze swego obszaru przypadkowość zewnętrznego wyglądu świata, kopiowanie natury, docierała do Istoty Bytu. Stąd też Mondrian nazywał neoplastycyzm „realizmem abstrakcyjnym”; „realizmem”, gdyż jego obrazy eksponowały rzeczywistość, „abstrakcyjnym”, gdyż eksponowały rzeczywistość prawdziwą, ukrytą pod powierzchnią zewnętrzności i indywidualizmu. Z kolei jeden z krytyków teorii Malewicza stwierdził: „suprematyzm jest objawieniem przez malarstwo niezgłębionego bytu”⁹. Warto w tym miejscu wyraźnie podkreślić, że we wszystkich przypadkach ową metafizyczną funkcję obraz mógł pełnić jedynie dzięki zabiegom puryfikacyjnym, dzięki sprowadzeniu płaszczyzny malarskiej do jej podstaw, do plastycznych praw konstrukcji.

Wśród omawianych artystów nie było jednak zgody w sprawie ewentualnej obecności przedmiotu w obrazie, zarówno jeśli chodzi o praktyczne realizacje malarskie, jak rozważania teoretyczne. Przeciwno powoływaniu przedmiotu zdecydowanie wypowiadali się Mondrian i Malewicz. Pierwszy z nich pisał, iż pryncypia świata można oddać wyłącznie za pomocą pryncypiów sztuki: płaszczyzny, koloru, linii. Zatem aby dotrzeć do prawdy w stanie „czystym”, malarstwo musi posługiwać się tylko czystymi wartościami plastycznymi; prawda powszechna i jedyna może być wyrażona jedynie poprzez napięcie form, intensywność barwy, harmonię etc.¹⁰ Podobnie Malewicz utrzymuje, iż twórczość naturalistyczna nie może dotrzeć do jądra Uniwersum. Jest bowiem sztuką świata „mięsa i kości”, świata „zielonego”. Nawet futuryzm jako nowa sztuka ewokująca nową kulturę — kulturę „żelaza” — nie dociera do Absolutu, gdyż eksponuje ruch, a więc zjawisko powierzchniowe a nie istotne. Ruch bowiem jest jedynie iluzją, fikcją. Istota to bezruch i trwanie. Dopiero — zdaniem rosyjskiego artysty — suprematyzm jako sztuka czysta, całkowicie bezprzedmiotowa, będzie mógł ewokować zasadę Uniwersum¹¹.

⁹ J. C. Marcade, *An Approach to the Writings of Malevich*, Soviet Union, t. V, cz. 2, 1978 (specjalny numer poświęcony w całości Malewiczowi), s. 230.

¹⁰ P. Mondrian, *Neoplasticism...*, op. cit., s. 49.

¹¹ Na temat różnych formuł sztuki dawnej i nowej oraz ich stosunku do ab-

Z kolei Kandinsky nie stawiał tak wyraźnej cezury między stosowaniem przedmiotu w obrazie i jego eliminacją. Twierdził, że forma i kolor są „zewnątrzną powłoką” świata, są uzewnętrznieniem jego wewnętrznego brzmienia. Każda rzecz, każdy przedmiot znajdujący się we wszechświecie, ma swój wewnętrzny dźwięk, który przejawia się przez formę i kolor. Są jednak dwie drogi prowadzące do jego odkrycia: droga „Wielkiej Abstrakcji” oraz droga „Wielkiej Realistyki”¹². Obie dążą do jednego celu, ale jakby z różnych punktów wyjścia. Dla pierwszej jest to forma i kolor, dla drugiej przedmiot. Jednakże w ostatecznym rachunku punkt wyjścia nie ma większego znaczenia. W „abstrakcji” bowiem nie formy są ważne, lecz ich wewnętrzne „dźwięki”, w „realistyce” zaś nie przedmiot odgrywa zasadniczą rolę, lecz jego wewnętrzny ton. Kandinsky zatem w zasadzie ignoruje spór między „abstrakcją” a „realizmem” twierdząc, iż oba sposoby ekspresji są wewnętrznie równe. Wyboru zaś dokonuje sam artysta. On musi wiedzieć, która z dróg bardziej mu odpowiada.

„Wielka Abstrakcja” i „Wielka Realistyka” to dwa bieguny działalności artystycznej. Między nimi jednak istnieje wiele kombinacji „abstrakcyjnego koloru” i „form naturalnych” prowadzących do napięć o różnej wymowie emocjonalnej. Artysta podaje przykłady: „czerwonego konia”, „czerwonego nieba”, „czerwonego drzewa” etc.¹³. Wynika z tego, że Kandinsky mówiąc o „realistyce” nie ma na myśli przetransponowywania w obrazie porządku natury, a jedynie zachowanie przedmiotu podporządkowanego jednak celom nadrzędnym, wyrazowi określonych treści. W malarstwie — zdaniem artysty — rezygnacja z przedmiotu nie jest konieczna. Ma on bowiem, niezależnie od formy i koloru, sam w sobie potencjalną moc „wprawiania duszy ludzkiej w wibrację”. Stąd też wybór motywu zaczerpniętego z rzeczywistości ma duże znaczenie, gdyż jego wewnętrzne brzmienie musi współtworzyć całość kompozycji wizualnej. Sam artysta, jak wiadomo, skłaniał się ku drugiemu rozwiązaniu. W jego twórczości „szala opadła na korzyść czystej abstrakcji”¹⁴. Kandinsky utrzymywał bowiem, że naturalne formy ograniczają jednak w praktyce pełen wyraz treści wewnętrznych. Trzeba zatem z nich zrezygnować, a na ich miejsce stosować „formy czyste”.

solutu por. K. Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism*, [w:] K. Malevich, *Essays...*, s. 19-41, oraz tegoż, *On New Systems in Art*, ibidem, s. 83-119.

¹² W. Kandinsky, *Zagadnienie formy*, tł. A. Leo, [w:] *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, pod red. J. Hulewicza, t. I (1917-1919), Poznań 1920, s. 95-104.

¹³ W. Kandinsky, *Du spirituel...*, op. cit., s. 151-155.

¹⁴ W. Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, s. 90.

3. Skoro obraz utożsamiony z formą pełnił rolę symbolu, prawa jego kompozycji musiały podlegać tym samym zasadom, którym podlegała budowa Uniwersum. Dzieło było symbolem przez swoją konstrukcję, opartą na analogicznych wobec organizacji Kosmosu zasadach. Zanim jednak rozwinę to zagadnienie spróbuję pokrótce zestawić poszczególne teorie budowy obrazu.

Podstawą rozważań na ten temat Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana są jakby dwa zespoły elementów konstrukcyjnych czy raczej relacji między elementami: kolor i forma. One tworzą komponenty „czystego” dzieła sztuki. Generalnie można powiedzieć, iż konstrukcja dzieła regulowana jest we wszystkich wypadkach podobnymi zasadami: zasadą kontrastu oraz zasadą przewycięzania opozycji, uzgadniania kontrastu, zasadą relacji zachodzących wewnątrz poszczególnych „klas” elementów (kolor, forma) oraz relacji „wyższego rzędu”, czyli relacji zachodzących między owymi „klasami” (między barwą i formą). Paradoksalne przy tym jest to, że Kandinsky, który najmniej uwagi poświęcał problematyce ontologicznej, opartej na prawach antynomii i jedności opozycji, konsekwentnie rozwija swą teorię obrazu w oparciu o te właśnie prawa i prezentuje ją, ze wszystkich trzech ujęć, w wersji stosunkowo najbardziej rozbudowanej.

Formułowana przez Kandinsky'ego systematyzacja koloru budowana jest — mówiąc słowami artysty — w oparciu o „Wielkie Przeciwięstwa”¹⁵. Wymienia on tu kontrasty zarówno w zespole barw chromatycznych (żółty — błękit, zieleń — czerwien, oranż — fiolet), jak też achromatycznych (czern — biel). Przy czym barwy te są tak ze sobą zrelatywowane, aby poszczególne opozycje uzgodnione były przez kolor trzeci, który z kolei wspólnie z innym tworzy następne „Przeciwięstwo”. Np. kontrast żółtego i błękitu neutralizowany jest przez zieleń, tworzącą jednocześnie opozycję wobec czerwieni. Z kolei szczególne znaczenie ma szarość, która jakby łączy relacje barw chromatycznych i achromatycznych; neutralizuje bowiem czern i biel stanowiąc jednocześnie brakujące ogniwo „Przeciwięstwa” zieleni i czerwieni. Uniwersalność szarości realizuje się również w planie symboliki kolorów¹⁶. Pomijam tu jednak ten problem, tak jak psychologiczne znaczenie barw. Istotna w tym miejscu jest struktura systematyki barw i form Kandinsky'ego.

Formę w rozważaniach Kandinsky'ego określają te same zasady, co

¹⁵ W. Kandinsky, *Du spirituel...*, op. cit., s. 117 - 137.

¹⁶ Symbolika i rola w systemie barw Kandinsky'ego „szarości” kojarzy się rzecz jasna z romantyczną teorią koloru. Por. m.in. W. Grohmann, op. cit. s. 90; P. Overly, *Kandinsky. The Language of the Eye*, London 1969, s. 101 - 104.

kolor¹⁷. Występują tu również opozycje (linia wertykalna i horyzontalna, linia prosta i krzywa), jak też wskazywane są elementy, które je przewyciężają (linia diagonalna w pierwszym wypadku, w drugim linia kątowna). Ponadto formy i kolory podlegają wzajemnej relatywizacji (trójkąt koresponduje z kolorem żółtym, okrąg z niebieskim, kwadrat z czerwonym).

Prawa relacji i kontrastu występują także w teorii Mondriana, w sformułowanym przez niego procesie „oczyszczania” obrazu, czyli tzw. „abstrahowania”¹⁸. „Naturalne” barwy sprowadzane są do barw podstawowych (chromatyczne do żółtego, niebieskiego i czerwonego; achromatyczne do czarnego, szarego i białego), „naturalne” formy do linii podstawowych (wertykalnej i horyzontalnej), „naturalna” przestrzeń zaś do płaszczyzny. Relacje zachodzące między „czystymi” elementami (kolorem, liniami) nie mogły być oczywiście dowolne, czy przypadkowe — podlegały prawu harmonii, która wyrażała się w równowadze wartości opozycyjnych. Każda kompozycja jest dwoista zdaniem Mondriana, jednak kompozycja obrazu neoplastycznego doprowadza ów dualizm do skrajności, tak jednak zrelatywizowanych, aby żaden z elementów nie miał nad drugim przewagi, aby ich siły równoważyły się wzajemnie¹⁹. Z kolei najczystszy wyrazem harmonii jest kąt prosty. Ta relacja jest wcieleniem doskonałości i jednocześnie uniwersalności. W niej bowiem zawierają się wszystkie pozostałe²⁰.

Nieco inaczej ta problematyka kształtuje się u Malewicza. Jego teoria koloru podporządkowana jest doktrynie „socjoenergetyki”, uzależniającej funkcjonowanie symboliczne barwy od etapu rozwojowego społeczeństwa²¹. Jest to droga od barwności (kultury prymitywne), przez skrajną opozycyjność, sprowadzanie barw do antynomicznych wartości czerni i bieli (kultura „wielkiego miasta”), do jedności opozycji, bieli (stan Absolutu). I tu jednak mamy do czynienia z kontrastem („Czarny kwadrat na białym tle”) i jego przewyciężeniem („Białe na białym”) oraz ze sprowadzaniem form do idealnego, najbardziej „ekonomicznego” kształtu — do kwadratu; tutaj także formy i kolory znajdują się we wzajemnych stosunkach. Co prawda Malewicz kwestionował możliwość okre-

¹⁷ W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malarischen Elemente*, Bern 1955.

¹⁸ P. Mondrian, *Neoplasticism...*, op. cit. s. 54 nn.

¹⁹ *Ibidem*, s. 59 n.

²⁰ P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit. s. 368; oraz tenże, *Reczywistość...*, op. cit., s. 374.

²¹ Por. K. Malewitsch, *Suprematismus — Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962.

ślenia stałych zależności między nimi, jednak czynił w tym kierunku pewne próby²².

We wszystkich zatem przypadkach problem obrazu nie polegał na określeniu i opisanu poszczególnych jego części, koloru i formy, lecz na sformułowaniu relacji między nimi, relacji — dodajmy — między wartościami opozycyjnymi, polegającymi na ich uzgadnianiu i scharmonizowaniu, na znalezieniu jedności złożonej z różnorodnych elementów. Ponadto kwestią zasadniczą dla wszystkich był prymat całości nad fragmentami. Całość determinowała części a nie odwrotnie. Dzieło zatem zostało określone w kategoriach „systemu relacyjnego”, w kategoriach s t r u k t u r y. Podstawowy jednak problem to nie dzieło jako wizualna struktura, lecz tożsamość struktury obrazu z strukturą Kosmosu, tożsamość języka czystych form z językiem metafizyki.

4. We wszystkich omawianych tu teoriach sztuki akt twórczy opiera się na dwóch założeniach. Pierwsze z nich, to problem kontaktu artysty z Uniwersum, dotarcie do Istoty Kosmosu, przeżycie Absolutu, „poznanie” zasady rządzącej jego strukturą. Drugie, to swoista dialektyka dychotomicznych elementów konstytuujących akt kreacji: indywidualnego i uniwersalnego subiektywnego i obiektywnego, tego, co szczególne w dziele sztuki, stanowiące o jego różnicy wobec innych dzieł i tego, co stałe, powszechne i niezmienne.

„Zasada Wewnętrznej Konieczności” jest w refleksjach Kandiskiego tym, co stanowi kryterium doboru form wizualnych na płaszczyźnie płótna oraz jednocześnie tym, co określa stosunek artysty do Kosmosu. Składa się ona z trzech „mistycznych przyczyn” (inaczej „elementów”)²³: — elementu osobowości, indywidualnej determinanty dzieła, uzależniającej go od psychicznych predyspozycji artysty, — elementu stylu, czyli ducha epoki, której artysta jest „dzieckiem” oraz — elementu artystycznego, ponadczasowego, niezmiennego we wszystkich epokach, stałej przyczyny wszelkich działań każdego twórcy. Pierwsze dwa zawierają czynnik „czasu” i „miejsca”, są zmienne, uzależnione od warunków „zewnętrznych”, są subiektywne lub intersubiektywne. Trzeci zaś jest obiektywny, stały, niezmienny i „wewnętrzny”. Tu bowiem manifestuje się to, co zawsze było właściwością sztuki — jej czysto plastyczne wartości i jednocześnie jej metafizyczny wymiar. Konkretnie dzieło jest

²² Por. K. Malevich, *An Attempt to Determine the Relation between Colour and Form in Painting*, [w:] K. Malevich, *Essays...*, op. cit., t. II, s. 124-146; oraz M. Lamač, J. Padrt, *The Idea of Suprematism*, [w:] Kasimir Malevitch, *Zum 100. Geburtstag*, (Galerie Gmurzynska), Köln 1978, ss. 135-136.

²³ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit. s. 258-261.

więc rezultatem owej dialektyki, jest „uzewnętrznieniem się elementu wiecznieobiektywnego w czasowosubiektywnym”²⁴. Tylko w tej dialektyce może powstać, w niej tylko ma możliwość przekazania dźwięku Kosmosu i tym samym poruszać psychikę widza, przenieść wibrację „Ducha” Uniwersum na poziom „Duszy” ludzkiej. Przy czym wraz ze wzrostem czynnika absolutnego maleje czynnik indywidualny; ten drugi — w związku z procesem historyczno-artystycznym wypierany jest przez pierwszy. Teza ta nie oznacza jednak, że element subiektywny może być całkowicie z dzieła wyeliminowany. Jego obecność jest nieodzowna. Zamiarem Kandinsky’ego było jedynie przeciwstawienie się jego dominacji.

Rozważania Mondriana w tej sprawie bliskie są Kandinsky’emu. Według holenderskiego artysty język plastyczny obrazu musi być uniwersalny, musi wyrażać to, co powszechne. Jednak może pełnić tę funkcję jedynie przez zindywidualizowanie. Element absolutny, stały, może być wyrażony tylko przez element przypadkowy i zmienny. Obraz bowiem, jako symbol wszechświata, tworzony jest przez konkretnego artystę i nie może nie nosić znamion jego indywidualności. Wyraża się ona w kompozycji, w specyficznym rytmie plastycznym obrazu, lecz nie w strukturze. Zasada organizacji płótna jest uniwersalna, stała, jej konkretyzacja zaś nosi cechy indywidualne.

„W zakresie kompozycji neoplastycyzm jest dwoisty — pisał Mondrian — poprzez ścisłą rekonstrukcję relacji kosmicznych w sposób jasny wyraża on pierwiastek uniwersalny; poprzez swój rytm, poprzez materialną realność formy plastycznej wyraża zaś indywidualną osobowość artysty”²⁵.

Obraz zatem musi mieć elementy subiektywne, jednak w malarstwie „czystym”, jakim był neoplastycyzm, są one zredukowane do minimum. Zachwianie tej równowagi Mondrian nazywał „tragedią”, rozdarciem, inaczej — niezgodnionym dualizmem²⁹.

Dialektykę „indywidualnego” i „uniwersalnego” można również odnaleźć w tekstach Malewicza, choć nie jest ona tu — jak w poprzednich przypadkach — akcentowana. Rosyjski artysta wyciąga też z tego problemu nieco inne wnioski. Podstawą formułowanego przez niego aktu kreacji jest „odczucie”. „Czuję więc jestem” — zdają się mówić za niego Lamać i Padrta²⁷. „Odczucie”, podobnie jak „Zasada Wewnętrznej Konieczności” u Kandinsky’ego jest ontologicznym dowodem naszego istnienia, jest pewną kondycją człowieka. Określa nasz sposób istnienia,

²⁴ Ibidem, s. 260.

²⁵ P. Mondrian, *Neoplastycyzm...*, op. cit., s. 368.

²⁶ P. Mondrian, *Neoplasticizm...*, op. cit., s. 75 n. (fragment tekstu nie tłumaczony na język polski).

²⁷ M. Lamać, J. Padrta, op. cit., s. 161.

a jednocześnie umożliwia poznanie „tajemnicy”. W opozycji rozum — intuicja, „odczucie” bliższe jest tej ostatniej. Rozum bowiem dzieli świat, zamyka go w „klatkach nacjonalizmów”, intuicja zaś rozbija owe „klatki”, jest drogą poznania nieskończoności, ponadczasowości i jedności. Stąd też świadectwem rozumu jest perspektywa malarska, która segreguje świat. Nowa sztuka, sztuka intuicji, nie dzieli go; w nowym, suprematystycznym obrazie nie ma strony „prawej” i „lewej”, nie ma „dołu” i „góry” — jest jedność²⁸. Nie oznacza to jednak, że obraz w całości jest wytworem intuicji, a czynnik świadomej, „racjonalnej” konstrukcji jest tu wyeliminowany. Malewicz podaje trzy fazy aktu kreacji. Pierwsza — to „intuicyjna wizja”, działanie ponad domeną wiedzy. Druga — to usytuowanie owej wizji w podświadomości, jej swoista, personalna konkretyzacja. Trzecia z kolei stanowi wejście w centrum świadomości, dokonanie analizy i interpretacji, konstruowanie i zestawianie barw²⁹.

W systemie Malewicza udział indywidualności artysty w akcie kreacji nie jest akcentowany, raczej minimalizowany. W ostatecznym zaś rachunku, biorąc pod uwagę „Czarny”, a następnie „Biały” kwadrat, wręcz wyeliminowany. Obraz staje się „czystym odczuciem” Kosmosu, którego struktura ujawnia się w dziele sztuki w formie „absolutnej”, w maksymalnej puryfikacji. Twórca z kolei utożsamia się z Absolutem, jest „roztopiony” w bezkresie i bezprzedmiotowości.

„Odczucie” Kosmosu w interpretacji Malewicza ma „bezpośredni” charakter, odwrotnie jak w teorii Mondriana, gdzie proces docierania do Istoty Uniwersum, proces „abstrahowania” od zewnętrżności i przypadkowości natury, był właśnie procesem rozumowym. Kandinsky z kolei zdaje się być bliższy Malewiczowi, aczkolwiek nie formułuje tego problemu z taką konsekwencją. Pisze o trzech rodzajach dzieł: „Impresji” (wrażenie „zewnętrżnej natury”), „Improwizacji” (wrażenie „wewnętrznej natury”), „Kompozycji” (świadome oddanie wewnętrzznego brzmienia Kosmosu). Najważniejszy był rzecz jasna trzeci typ, świadome docieranie i przekazywanie „dźwięku” wszechświata, świadome, jednak nie „wykalkulowane”; miało ono opierać się raczej na uczuciu, intuicji niż intellekcie³⁰.

Akt kreacji we wszystkich omawianych tu wypadkach miał charakter metafizyczny, w związku z tym dzieło sztuki, jako jego obiektywizacja, musiało mieć też takie znaczenie. Artysta docierając do jądra Kosmosu, przekazywał swe doświadczenie w obrazie, ściślej w obrazie de-

²⁸ K. Malevich, *On New Systems...*, op. cit., s. 104.

²⁹ K. Malevich, *An Attempt...*, op. cit., s. 126 n.

³⁰ W. Kandinsky, *Du spirituel...*, op. cit., s. 182 - 183.

finiowanym przy pomocy wyłącznie czysto plastycznych elementów, form wizualnych. Forma wypełniała dzieło, ona stanowiła o jego „treści”. Lecz jednocześnie dzieło — na mocy metafizycznego aktu kreacji — nabrało charakteru symbolu Uniwersum, symbolu Kosmosu przekazywanego nie tyle przy pomocy formy, lecz w formie, inaczej — w czystej formie. Artysta poznając „tajemnicę”, którą stanowi zasada budowy wszechświata, jego struktura, przekazywał w swym dziele tę właśnie zasadę. Struktura wizualna obrazu była niejako powtórzeniem struktury Kosmosu, swoistym mikrokosmosem, tworzonym na wzór makrokosmosu. Miała znaczenie absolutne.

Według Kandinsky'ego „gramatyka malarstwa” jest determinowana tym samym prawem, co wszechświat. Podlega prawu „Wewnętrznej Konieczności”. Obraz przenosi zatem przy pomocy czysto plastycznych wartości wewnętrzne „brzmienie” Kosmosu; z chaosu form tworzy wizualne uniwersum, tak jak z chaosu dźwięków powstaje symfonia wszechświata — „muzyka sfer”.

Podobnie w przemyśleniach Mondriana struktura obrazu definiowana jest przez te same zasady, co struktura Absolutu. Równowaga opozycyjnych elementów plastycznych i budowana na tej samej zasadzie harmonia wizualnej kompozycji jest powtórzeniem harmonii Uniwersum. Zarówno Kosmos jak obraz Mondrian określał prawem relacji, stosunkami zachodzącymi między poszczególnymi elementami, stosunkami wzajemnie zrównoważonymi. Czyste komponenty plastyczne, na podobieństwo kosmicznych antynomii, doprowadzone są do skrajnych pozycji, czyniąc obraz „dualistycznym”, lecz jednocześnie w swej opozycyjności — jak Absolut — jednolitym. Kobieta i mężczyzna, duch i materia, czas i przestrzeń, to dwie strony tego samego, tak jak linia horyzontalna i wertykalna, czerń i biel. Relacja między nimi jest niezmienna — kąt prosty, świadectwo jedności opozycji.

Dla Malewicza z kolei tym świadectwem jest „Białe na białym”. Wcześniejszy „Czarny kwadrat na białym tle” był symbolem maksymalnej kondensacji energii, skupionej wokół przeciwstawnych biegunów, był symbolem życia i śmierci, bytu i nicości, wieczności i przemijalności. „Białe na białym” jest już „czystą bezprzedmiotowością”, rozproszeniem bytu w niebycie, stanem „0”, jądrem Kosmosu.

Przytaczane tu teorie sztuki zatem ujmowały strukturę obrazu jako tożsamą ze strukturą Bytu. Obraz był znakiem Absolutu, symbolem zawartym w tym, co dla sztuki najistotniejsze, w relacjach między czysto wizualnymi, czysto artystycznymi składnikami dzieła.

5. Na początku tego tekstu definiowałem awangardę przez problem autonomii dzieła sztuki (formy), wyróżniając na tym gruncie jej dwa

bieguny. Nie jest to oczywiście definicja jedyna, a co więcej, jest ona niepełna. Odślania tylko jedną stronę koncepcji obrazu, ujmując go jakby w wersji statycznej, w izolacji wobec społecznego kontekstu. Z drugiej strony bowiem awangarda próbowała osadzić autonomiczne dzieło w historii, nadać mu historyczne znaczenie, zdynamizować je, próbowała odnaleźć dla niego społeczne usprawiedliwienie.

Opis paradygmatu awangardy już od samego początku jednak nastrocza spore trudności. Pojęcie, które jest na ustach wszystkich interesujących się sztuką XX wieku, które pojawia się w każdej niemal publikacji na ten temat, nie zostało jak do tej pory wyczerpująco opisane. W zasadzie nie powstała teoria awangardy. Literatura na temat wielu aspektów tej formacji historyczno-artystycznej jest naturalnie obszerna, lecz jedyną i bardziej systematyczną próbą jej charakterystyki wciąż pozostaje, klasyczna już, książka Renato Poggiolo. Autor ujmuje awangardę z wielu punktów widzenia. Jeden z nich stanowi dialektyka „antagonizmu” i „aktywizmu”³¹. Z jednej strony bowiem awangarda jest rezultatem buntu, sprzeciwu i odrzucenia, jest wymierzona przeciwko tradycji, stereotypom społecznym i artystycznym, z drugiej zaś jest działaniem, walką o nowe wartości. „Nowe” jest przez awangardę cenione najwyżej. „Nowość” staje się zarówno ustawicznym celem manifestacji artystycznych, jak też strategią ruchów awangardowych. Wszystko, co „nowe” jest wartościowe i odwrotnie — wartościowe jest tylko to, co „nowe”. „Nowość” więc w efekcie będzie jednym z licznych mitów awangardy³².

Bunt awangardy był buntem programowym. Dzięki niemu artysta określał swoje miejsce w historii i społeczeństwie. Miał charakter totalny — dotyczył całkowitego odrzucenia „starego” i budowania na tym gruncie nowej „całości”. Stąd następny mit awangardy — mit rewolucji.

Radykalizm i rewolucyjność awangardy dotyczyły wszystkich dziedzin życia społecznego. Począwszy od wąskiej specjalności artysty, jaką był język artystyczny, a na globalnej wizji świata skończywszy. W odniesieniu do punktu wyjścia — formy wizualnej — bunt awangardy realizował się w ciągłym eksperymentowaniu, w „laboratoryjnych” analizach, często — acz nie zawsze — w dążeniu do maksymalnej puryfikacji obrazu. Tutaj między innymi leży przyczyna sformułowania w niektórych wypadkach dzieła w kategoriach „abstrakcyjnych”, czysto plastycznych. Punktem dojścia zaś była totalna organizacja świata, zaangażowanie polityczne, formułowanie wypowiedzi o charakterze ideologicznym. Prowadziło to oczywiście do zbliżenia awangardy z rewolucją, do

³¹ R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, New York 1971, s. 25 n.

³² Jw., s. 214.

kontaktów i sojuszy niektórych środowisk artystycznych z działaczami i przywódcami politycznymi nieraz o diametralnie różnych światopoglądach, zawsze jednak dążących do zbudowania „nowego” na gruzach zniszczonej uprzednio (choćby pozornie) przeszłości.

Przykłady można tu oczywiście mnożyć. Każdy z ruchów awangardowych był w jakimś stopniu zaangażowany politycznie — czy to futuryści, a potem konstruktywiści rosyjscy, węgierscy oraz dadaści niemieccy udzielający poparcia rewolucji komunistycznej, czy — z drugiej strony — futuryści włoscy (przynajmniej ich część) popierający Mussoliniego³³. Te sojusze funkcjonowały oczywiście z różnym powodzeniem. W pewnych przypadkach prowadziły do zerwania więzów (surrealiści i FKP), w innych do eliminacji awangardy (ZSRR), gdzie indziej znów do jej rekonstrukcji (Włochy).

Bunt awangardy — wyrosły ze sprzeciwu wobec tego co zastane — realizować się musiał w imię „Nowego”, w imię „Przyszłości”. Stąd formułowana przez artystów tożsamość ich poszukiwań twórczych ze współczesnymi przemianami cywilizacyjnymi, stąd jeszcze jeden mit awangardy, mit „nowoczesności”.

Awangarda powoływała do swojego słownika wszystkie atrybuty nowoczesności: naukę, technikę, rewolucję, miasto etc. Szczególną pozycję w światopoglądzie i ikonosferze tej formacji artystycznej zajmuje maszyna. Funkcjonuje ona z jednej strony jako symbol nowego świata, z drugiej jako pewien model organizacji i działania³⁴. „Nowoczesność” — generalnie — to słowo klucz do zrozumienia awangardy. Pojawia się we wszystkich niemal programach i manifestacjach, jest podstawą formułowania wszystkich niemal „izmów”.

„Będziemy opiewać tłumy wstrząsane pracą, rozkoszą lub buntem — pisał Marinetti w *Manifestie Futuryzmu* — będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przypiływy rewolucji w nowoczesnych stolicach, wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni podpalanych przez gwałtowne księżycy elektryczne, nienasycone dworce kolejowe, pożeracze dymiących węzów, fabryki umieszczone u chmur na krętych sznurach swoich dymów, będziemy opiewać mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów, którzy okraczają rzeki, lśniące w słońcu błyskiem noży, awanturnicze statki wężące za horyzontem, szerokopierśne lokomotywy galopujące po szynach jak stalowe konie okiełznane rurami i lot ślizgowy aeroplanów, których śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjasmowany tłum”³⁵.

³³ Wśród bogatej literatury na ten temat por. m.in. T. Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society. 1900 - 1925*, New York 1976.

³⁴ Por. M. Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris 1973.

³⁵ F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 143.

Zgodnie z tymi założeniami malarze futuryści głosili, iż pragną „przedstawić i sławić życie codzienne, nieustannie i gwałtownie przetwarzane przez zwycięską naukę”³⁶. Nie inaczej formułowali swe hasła futuryści rosyjscy, a następnie — częściowo — konstruktywiści, czy z drugiej strony dadaści, których manifest rozpoczyna się słowami:

„Sztuka pod względem techniki i kierunku zależy od czasu, w którym żyje, a artyści są wytworami epoki. Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysięczne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że ulegała wstrząsom ostatnich tygodni, ta, która wciąż na nowo skupia swoje członki pod ciosami ostatniego dnia”³⁷.

Nie trzeba daleko szukać, aby potwierdzić w praktyce artystycznej gloryfikację nowoczesności zawartą w cytowanych manifestach „*expressis verbis*” i wykazać, iż motyw ten był powszechny. Wystarczy odwołać się do niemieckich i radzieckich fotomontaży lat dwudziestych, do projektów Bauhausu, do przedmiotu-odpadu w collage’ach Schwittersa, do teorii psychoanalizy leżącej u podstaw twórczości surrealistów, do dadaistycznych koncertów i spektakli.

Wraz z mitologią nowoczesności, awangarda formułuje nowy mit człowieka. Jednostka ludzka zostaje pozbawiona swej indywidualności. Człowiek przyszłości — to „człowiek zwielokrotniony”, utożsamiony z masą, stanowiący częśćkę tłumu, funkcjonujący w społeczeństwie jako jedno z ogniw wielkiej maszyny, pozbawiony uczuć, słabości i humanistycznej etyki. „Człowiek rozwija się w maszynę, a maszyna w człowieka” — twierdzili futuryści³⁸.

Awangarda była więc w pewnym stopniu ahumanistyczna. Ortega y Gasset pojmował ten problem jako brak zainteresowania sztuki „rzeczami ludzkimi”, codziennością człowieka, jego problemami, realnością życia etc. Twórczość artystyczna miała być aktem „dehumanizacji”. „Artysta” z kolei przez hiszpańskiego filozofa pojmowany był jako „zawodowiec”, który nie jest związany ze sztuką emocjonalnie a profesjonalnie, widzi jej problemy w kategoriach artystycznych, analizuje a nie przeżywa³⁹. Spośród współczesnych autorów problem antyhumanizmu awangardy rozwija m.in. Marc Le Bot. Pisze on, że awangarda występuje przeciwko tradycyjnym wartościom, przeciwko imponderabiliom. Odrzu-

³⁶ U. Boccioni, G. Balla, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, *Manifest malarzy futurystów*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit. 150.

³⁷ *Manifest dadaistyczny*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., 292.

³⁸ Ch. Baumgart, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 234.

³⁹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 278 - 322.

ca pryncypia humanizmu, jego hierarchię wartości, jego koncepcję człowieka i natury. Na to miejsce proponuje nową mitologię i nowe symbole — miasto ze swą codziennością, maszynę ze swą funkcjonalnością i precyzją, człowieka aktywnego, człowieka czynu, żyjącego i pracującego zgodnie z rytmem nowej cywilizacji⁴⁰.

Artyści awangardy chcieli kształtować nowego człowieka, nową kulturę — rzecz jasna — za pomocą sztuki. W tym miejscu ujawnił się jeden z licznych dylematów awangardy — dylemat między autonomią sztuki i jej społecznym oddziaływaniem. Awangarda tę antynomię próbowała rozwiązać przy pomocy formułowanych utopii⁴¹. Były one z jednej strony motywacją obecności artysty w życiu społecznym, z drugiej zaś określały status dzieła sztuki, jego miejsce w procesie historycznym. Utopie te miały rozmaite kształty. Ich forma zależała naturalnie od programu, który legł u ich podstaw. Inna była utopia futurystów, gdzie dzieło eksponowało jakości przyszłej cywilizacji: szybkość, ruch, hałas, etc., inna rosyjskich produktywistów, stawiających znak równości między „artystą” i „organizatorem produkcji”, dając mu tym samym do ręki — w jego mniemaniu — oręż w walce o nową rzeczywistość. Jeszcze inną formułowali francuscy surrealiści, gdzie obraz pełnił funkcję metafory nadrzeczywistości, „prawdziwego”, bezkonfliktowego bytu, w którym człowiek mógł osiągnąć pełną samorealizację. Wspólną cechą tych wizji stanowiło określenie dzieła sztuki jako wzoru nowej rzeczywistości, jakby projektu przyszłego społeczeństwa i jego kultury.

6. Specyficzna pozycja w pejzażu awangardy europejskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku Malewicza, Mondriana i Kandinsky'ego, wynikająca z metafizycznych motywacji obrazu, nadała oczywiście specyfikę formułowanym przez nich utopiom. Obraz w tym przypadku był również projektem organizacji nowego świata, jednak jego wzór leżał w sferze Absolutu. Dzieło było jakby przekaznikiem idealnej struktury Kosmosu w sferę życia społecznego.

Punkt wyjścia tych utopii — podobnie jak większości utopii awangardowych — stanowiło powiązanie sztuki z epoką; nowa epoka musiała wyrażać się w nowej sztuce i odwrotnie, nowa sztuka była zwiastunem nowej epoki. Co więcej — będąc drogowskazem nadchodzącej cywilizacji, tworzyła jej kształty. „Sztuka jest dzieckiem swego czasu, ale także matką naszych uczuć”, pisał K a n d i n s k y⁴². Szczególną pozycję spo-

⁴⁰ M. Le Bot, op. cit. s. 150 n.

⁴¹ Na temat utopii awangardy pisze: A. Turowski, *Na granicy języka: Rodzhenko i Malewicz*, [w:] Tessera. Sztuka jako przedmiot badań, Kraków 1981, s. 251-266. Por. także tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

⁴² W. K a n d i n s k y, *Du spirituel...*, op. cit. s. 31.

łączną w związku z tym, jego zdaniem, zajmuje artysta. Z jednej strony wyraża swą epokę, z drugiej zaś ją wyprzedza, wytycza drogę ludzkości. Sytuuje się na szczycie trójkąta, symbolu hierarchii życia duchowego. Społeczeństwo dopiero „nazajutrz” osiąga te pozycje, które on zajmował „wczoraj”. Kandinsky rysuje tu więc teorię trójkąta wstępującego, który wciąż przesuwają się ku górze, ku wyżynom ducha. Obecnie — twierdzi dalej — dokonuje się zasadniczy zwrot w historii kultury, a jego forpocztą jest oczywiście artysta. Rozpoczyna się nowa epoka. „Epoka Wielkiej Duchowości”, stanowiąca przeciwieństwo dotychczasowej dominacji materializmu. Jej motorem jest teozofia⁴³. Sztuka zaś, zgodnie z wymogami tej ostatniej, musi kierować się do „wnętrza”, do niematerialnej i abstrakcyjnej „Istoty”. Dzięki temu stanowi siłę służącą rozwojowi i uduchowieniu ludzkości, dzięki temu może przesuwac trójkąt ku górze. Artysta wsłuchując się w wewnętrzny dźwięk Kosmosu, przekazuje go za pomocą swych dzieł „niżej” i wprawia w ten sam rytm, rytm kosmiczny dusze ludzkiej. Dzieło jest więc przekaźnikiem brzmienia Uniwersum, przekaźnikiem idealnego rytmu, którego upowszechnienie spowoduje ostateczne zwycięstwo „Epoki Wielkiej Duchowości”.

Kandinsky nie zakładał w swej koncepcji końca sztuki. Owe przesuwanie się trójkąta dążącego do pewnego celu, nie miało kresu. Nie była to więc utopia finalistyczna. Z kolei taki właśnie charakter miała utopia obrazu prezentowana w pismach Mondriana. Sztuka — zgodnie z jego wypowiedziami — zmierza do stworzenia życia prawdziwie ludzkiego, a więc wyzbytego „tragedii”, indywidualizmu i materializmu, życia opartego na uniwersalnych zasadach harmonii. Z chwilą jednak, gdy idea neoplastycyzmu przesunie się z dzieła sztuki w rzeczywistość, sztuka jako taka nie będzie potrzebna⁴⁴.

W rozważaniach holenderskiego artysty, podobnie jak w poprzednim przypadku, również ujawnia się dialektyczne uwikłanie twórcy w historię. Z jednej strony artysta jest instrumentem kultury, z drugiej zaś, sięgając do „abstrakcyjno-realnej prawdy”, ją kreuje. Odnajdując harmonię Uniwersum, obiektywizując zasadę organizacji Kosmosu, wskazuje model organizacji społeczeństwa. Ów absolutny porządek powinien być przeniesiony z wizualnej płaszczyzny obrazu w obszar życia codziennego, powinien narzucić życiu uniwersalną harmonię. Sztuka jest więc „awan-

⁴³ Por. S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970. Por. także polemikę z tym stanowiskiem: P. Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, New Jersey 1979, s. 5-6.

⁴⁴ P. Mondrian, *Sztuka realistyczna i sztuka ponadrealistyczna*, Forma 1938, nr 2, s. 18.

gardą”, wyprzedza życie i jak latarnia morska wskazuje na właściwy kierunek jego rozwoju⁴⁵. Symptomy nowego, „abstrakcyjno-realnego” życia były już zdaniem Mondriana widoczne. Jego synonimami miały być: nowoczesna technologia, precyzyjna organizacja pracy, fabryka, nowoczesny taniec, sport, komunikacja itp. Ogólnie jego świadectwem jest miasto. Ono w swej strukturze stanowi „dowód” historycznego przełomu, jaki świat przechodzi.

„Miasto” funkcjonuje jako synonim nowoczesności także w pismach Malewicza. Jest ono symbolem nowej kultury, kultury eliminującej „świat zielony”, świat „mięsa i kości”, symbolem kultury fabryk, aeroplanu, kolei żelaznych etc. To nowe otoczenie człowieka staje się dla niego nowym „środowiskiem naturalnym”. Różni się jednak od dawnego nie tyle formami, gdyż pociąg przypomina węża, samolot ptaka etc.⁴⁶, co znacznie bardziej ekonomicznym wykorzystaniem energii. Ekonomika energii była u Malewicza pojęciem uniwersalnym — dotyczyła zarówno organizacji wizualnej obrazu, jak Kosmosu i świata naturalnego. Stąd też artysta mógł utożsamiać suprematystyczno-ekonomiczną rewolucję w sztuce z ekonomiczno-polityczną rewolucją roku 1917⁴⁷.

Wizualnym wyrazem metropolii był „Czarny kwadrat na białym tle”, symbol największej kondensacji energii. Rozładowaniem nagromadzonego tam napięcia miał być „Biały kwadrat”, świadectwo jedności absolutnej, złączenia człowieka z Uniwersum, roztopienia „bytu” w „niebycie”. „Biały kwadrat” to odbicie jądra Kosmosu, lecz jednocześnie model największej oszczędności energii, bezruchu absolutnego, a tym samym wzór organizacji przyszłego społeczeństwa. „Czarny kwadrat” jest symbolem aktualnej, nowoczesnej i antagonistycznej kultury. „Biały kwadrat” natomiast ukazuje przyszłą kulturę, kulturę zbudowaną w oparciu o maksymalnie ekonomicznie wykorzystaną energię. Z kolei jego realizacją, przeniesieniem w przestrzeń plastycznie wyrażonego na płaszczyźnie obrazu odczucia Kosmosu, były „planity” i „architektony”⁴⁸. Stanowiły one projekty przyszłej architektury, architektury budowanej według rzeczywistego, absolutnego porządku, a nie porządku przypadkowego i prowizorycznego. Architektura, czyli organizacja przestrzeni, miała leżeć u podstaw organizacji społecznej; budowana według wskazówek Absolutu, miała przyczynić się do powstania bezkonfliktowego społeczeństwa. „Sztuka, która dzięki suprematyzmowi odzłaziła siebie, swą czystą, nie-

⁴⁵ H. L. C. Jaffé, *Mondrian...*, op. cit., oraz tenże, *De Stijl*, op. cit.

⁴⁶ K. Malevich, *On New Systems...*, op. cit. s. 86 n.

⁴⁷ Ibidem, s. 94. Por. też J. C. Marcadé, op. cit., s. 232.

⁴⁸ Na temat „planitów” i „architektonów” por. M. Bliznakov, *Suprematism in Architecture, Soviet Union...*, s. 245 - 250.

użytkową formę (...) — pisał Malewicz — próbuje teraz zbudować nowy, prawdziwy porządek świata”⁴⁹.

Kandinsky nie poprzez organizację przestrzeni, jak Malewicz i Mondrian, widział stworzenie nowej epoki, lecz poprzez zmiany niejako wewnętrzne — przekształcenie psychiki każdej jednostki, każdego człowieka, miało w konsekwencji określić nowe społeczeństwo. Podzielał jednakże przekonanie, że dzięki sztuce można zbudować nową kulturę. Wspólne ponadto było dla wszystkich przeświadczenie, iż dzieło — które ma pełnić taką rolę — musi spełniać określone wymogi, musi w swej czysto plastycznej strukturze powtarzać strukturę Uniwersum, wspólna była metafizyczna motywacja utopii artystyczno-społecznych. Wspólny mianownik zaś między ich programami a innymi programami awangardy tworzyła swoistego rodzaju *t o t a l n o ś ć* utopii, podporządkowanie jednostki ludzkiej jednolitym prawom, prawom „Historii” lub „Absolutu”, zawsze czerpanym „z zewnątrz”, poszukiwanie swoistego rodzaju unifikacji społeczeństwa. W przyszłości człowiek miał się realizować w masie. Jego szczęście zależało od tego, czy będzie on respektował narzucony mu powszechny rytm organizacji społecznej czy nie. Utopie te oskarżały indywidualizm o przyczynę wszelkich tragedii. Jedynie w uniwersalizmie, w podporządkowaniu człowieka powszechnym standardom kultury, widziały możliwość zbudowania idealnej cywilizacji.

Artysta chciał być w „awangardzie” tych przemian, chciał prowadzić ludzkość ku krainom szczęścia. Była to bez wątpienia współczesna wersja romantycznego mitu artysty-wieszczą, stojącego na czele narodów i wytyczającego drogę do zbawienia ludzkości. Z drugiej strony jego praca nie miała charakteru woluntarystycznego, była wykonywana w imię „obiektywnej konieczności”, w imię prawa „Historii”, czy „Absolutu”, była jednocześnie diagnozą kierunku rozwoju cywilizacji, jego akceptacją, jak też formą aktywnego uczestnictwa w procesie przemian. Społeczny radykalizm utopii wiązał się naturalnie z radykalną formułą obrazu, z odrzuceniem naturalistycznej konwencji obrazowania wraz z całkowitym wyeliminowaniem przedmiotu w niektórych przypadkach. Zgodnie z zasadami Absolutu nowoczesność jest „abstrakcyjna”, zdaniem Mondriana. Stąd też sztuka, sztuka nowoczesna, musi być abstrakcyjna. Tylko taki obraz może dać świadectwo pozytywnego stosunku do nowej kultury i historycznej ewolucji. Przecząc konwencjonalizmowi, naturalistycznemu porządkowi obrazu, odrzuca się starą kulturę, kulturę „świata zielonego” — jeśli użyć określenia Malewicza — i antycypuje nową, kulturę bezkonfliktowego społeczeństwa, którego organizacja — w omawianym przypadku — ma być oparta na teozoficznych zasadach.

⁴⁹ K. Malewicz, *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 361.

AUTONOMY, SYMBOL, UTOPIA
 AVANT-GARDE AND THEORIES OF TRANSCENDENCE OF FORM

Summary

The article deals with the problem of internal tension of the avant-garde and characterizes one of its poles referred here as a „metaphysical pole”. Conventionally, the avant-garde used to be considered according to the artistic trends in different „isms” categories, revealing in this way the variety of poetics. The author suggests considering this artistic formation from the point of view of the attitudes and the theory of imagery resulting in the division „running across” the artistic tendencies such as Constructivism or Expressionism.

One of the poles of the avant-garde consists of artists whose theories of art may be called the theories of the transcendence of form, or in other words the metaphysics of the picture. Malewicz, Mondrian, Kandinsky are the representatives of this group. What they share with other avant-garde artists, for example with Russian Constructivists, is aiming at the extreme purification of image and defining it in the category of the „pure form”. On the other hand, they differ in motivations which are reduced, generally speaking, to promoting a work of art (according to the symbolistic tradition of the theory of art) to the rank of a symbol, the symbol of Cosmos which is transferred not by means of form but in form itself, that is the „pure form”. Purification of the picture is the necessary condition for the realization of its symbolic function, in other words, is the necessary condition for the image to reach its absolute and universal status. This leads to the identification of the language of visual pure form with the language of metaphysics. Such an identity is structural in nature because a work of art is structured according to the same principles as Cosmos, on the principle of the unity of oppositions. The unity of autonomy constitutes the essence of the picture and the essence of Being.

In this article, this structural unity of a work of art and the Universe is discussed in detail. The author considers the problems of ontology formulated by Malewicz, Mondrian, Kandinsky and their theory of the structure of the picture as well as the problems of convergence of ontology and the theory of art, the unity of goals facing the artist and philosopher. In consequence, certain similarities of the languages of both can be stated, actually the identity of questions considered.

The problem of the unity of the language of visual pure form, the structure of the picture, with the metaphysical language and the structure of Being constitutes the motif significant for this pole of the avant-garde. Together with other avant-garde artists this formation shares common mythology and axiology, shares the attempt at placing an autonomus, in its aspect of visual form, work of art in a historical context. It also shares the attempt at promoting a work of art to the rank of an active factor of the cultural changes, sharing the socio-artistic utopia as well. It is obvious that all the concepts of utopia shared by the avant-garde were oriented at the remodelling of the society into a collective well organized body. However, the reasons for the specific utopia of Malewicz, Mondrian, Kandinsky were due to the specific theories of the picture, namely, to defining it in the category of the metaphysics of form. Thus, the idea of the new society and culture was derived from the concept of the Absolute and Transcendence.

The picture functioned exclusively as a factor conveying this prior order into the sphere of social life.

According to Malewicz and Mondrian this process took place through architecture, the architecture that was built under the Cosmic rhythm. Architecture.

appeared to be the continuation of the metaphysical and the pure picture being the realization of its rules in life. Kandinsky viewed this problem in the sphere of an individual human soul. The picture transmitting the „sound” of Cosmos affected the souls of particular individuals. In his opinion social changes took place as if „from the outside”, not as in the case of Malewicz and Mondrian through changes in the organization of collective life.

There is one feature to be stressed, the feature that is the principle for all the concepts of the utopias of the avant—garde; their certain kind of totalism, the idea of subduing a human being to the laws ”external” to him and ”universal”, laws of History, Objective Necessity—in this case the laws of the Absolute.

Translated by I. A. Sankiewicz