

Danuta ŻAK

Uniwersytet Opolski

Kontakt: celestszak@wp.pl

Jak cytować [how to cite]: Żak, D. (2016). Teoria malarstwa abstrakcyjnego a Platońska koncepcja sztuki. *Podstawy Edukacji. Zrównoważony rozwój*, 9, 225–237.

Teoria malarstwa abstrakcyjnego a Platońska koncepcja sztuki

Streszczenie

Tezą artykułu jest twierdzenie, że w założeniach teoretycznych malarstwa abstrakcyjnego odnajdujemy Platońską koncepcję sztuki. Jest to interesująca zbieżność, tym bardziej że jest ona niezależna, nie wynika z inspiracji abstrakcjonistów filozofią Platona, czy odwoływania się do jego koncepcji sztuki. Także Platon nie zakładał rozwoju takiego kierunku w sztuce, a mimo to u podstaw teoretycznych malarstwa abstrakcyjnego odnajdujemy te same prawdziwościowe, poznawcze założenia co w Platońskiej koncepcji sztuki. Określają one zarówno jej istotę, jak i funkcję oraz wartość. Stanowią także wyraz negatywnego stosunku Platona do malarstwa naśladowczego.

Słowa kluczowe: abstrakcja, malarstwo, Mondrian, Platon, mimesis.

U podstaw filozofii Platona leży przekonanie, że oprócz przemijających, zwykłych rzeczy istnieją niematerialne byty, wieczne, niezmiennie, których nie można poznać w sposób bezpośredni. Byty te, będące przedmiotem pojęć ogólnych Platon nazwał ideami. Zatem rzeczywistość składa się z dwóch osobnych światów: świata rzeczy poznawalnych za pomocą zmysłów oraz istniejącego poza czasem i przestrzenią świata idei poznawalnych rozumowo. Świat realny jest odwzorowaniem świata idei. Istniejąca w świecie realnym sztuka może być dobra lub zła. Według Platona sztuka nie ma przedmiotu i wartości naprawdę autonomicznych: ma ona wartość tylko wtedy i w takiej mierze w jakiej może i potrafi służyć prawdzie (Reale, 2003).

Określając istotę, rolę, funkcję i wartość sztuki, Platon troszczy się tylko o to, jaką wartość ma sztuka z punktu widzenia prawdy, a więc:

1) czy i w jakim stopniu sztuka przybliża do prawdy

- 2) czy czyni człowieka lepszym
- 3) czy ma znaczenie wychowawcze dla społeczeństwa

Odpowiedzi na te pytania są negatywne:

- 1) sztuka nie odkrywa prawdy, lecz ją zakrywa
- 2) nie czyni człowieka lepszym, lecz go psuje, ponieważ jest kłamliwa
- 3) nie wychowuje, lecz psuje efekty wychowania, ponieważ zwraca się do nierozumnych władz duszy, które są niższymi częściami człowieka

Platon nie kwestionował mocy sztuki, ale zaprzeczał, że sztuka ma wartość sama przez się, sztuka albo służy prawdzie, albo służy fałszowi. Tak więc, jeżeli sztuka chce się obronić, musi podporządkować się filozofii, bo tylko ona jest zdolna dotrzeć do prawdy. Na pytanie skąd pochodzi sztuka i kim są artyści Platon podaje dwie odpowiedzi. Jedna wiąże się z koncepcją wieszczka, a druga z koncepcją naśladowcy. Zgodnie z tym sztuka rodzi się, gdy artysta pod wpływem boskiej ingerencji popada w szal, „obłąd boży”, natchnienie, tworzy w stanie transu, jest medium, poprzez które bóstwo przekazuje prawdy lub sztuka jest naśladowaniem świata rzeczywistego, zjawisk, emocji, uczuć (Reale, 2003).

Koncepcja sztuki naśladowczej przedstawiona jest przez Platona – między innymi – w dziesiątej księdze *Państwa*. Dowodzi on, że sztuka we wszystkich formach jest *mimesis*, jest zatem naśladownictwem rzeczy oraz zdarzeń zmysłowych. W filozofii Platona rzeczy zmysłowe nie są bytem prawdziwym, a jedynie naśladownictwem prawdziwego bytu: są „obrazem” wiecznej idei i dlatego różnią się od prawdy, tak jak kopia różni się od oryginału. Zatem, jeżeli sztuka jest naśladownictwem rzeczy zmysłowych, to z tego wynika, że jest naśladownictwem naśladownictwa, jest więc kopią, która odtwarza kopię, a więc jeszcze bardziej odbiega od prawdy, niż rzeczy zmysłowe. Sztuka zwraca się do mniej wartościowej części duszy. Deprawuje i dlatego należy ją ograniczać, lub nawet usunąć z państwa doskonałego, jeżeli nie podporządkuje się prawom dobra i prawdy (Reale, 2003).

Platońska estetyka to sfera biernych doznań, zmysłowych wrażeń, stanów uczuciowych, nastrojów i usposobień zależnych od impulsów zewnętrznych, sfera poruszeń cielesnych, które powstają pod wpływem zewnętrznego bodźca i sprawiają, że dusza błądzi i traci rozeznanie, gdyż podniety zmysłowe jakim ulega są z reguły zmienne, różnorakie i często złudne. Poznanie ludzkie rozpoczyna się od doznań zmysłowych i wyobrażeń, ponieważ jest działaniem duszy uwięzionej w ciele, nie każde jednak doznanie ma poznawczą wartość prowadzącą do wiedzy. Prawda bowiem to nic innego właśnie, jak odsłonięcie istotności bytu (Wolicka, 1994). Nie każde jest zdolne budzić myśl. Tylko te doznania i wyobrażenia, które zawierają jakąś sprzeczność: prawdę i kłamstwo, pokazują coś jako takie oto i zarazem wskazują na jego przeciwieństwo, przywołują myśl, i wiodą ku prawdzie i istotności (*Państwo* 523 A-C).

W IV wieku p.n.e. Grecy odkryli i zdefiniowali zjawisko „naśladowania natury” W *Państwie* Platon porównuje malowidło z obrazem odbitym w lustrze.

Powracając do swej teorii idei przeciwstawia on malarza stolarzowi, który robiąc łóżko nadaje idei lub zamysłowi łóżka materialną treść. Natomiast malarz przedstawia na swoim obrazie łóżko zrobione przez stolarza, kopiując tylko zewnętrzne cechy tego jednego przedmiotu. W ten sposób oddala się od idei w dwójnasób (Wunenburger, 2011). Taką właśnie myśl nasuwa słynny ustęp z *Państwa*: „Łóżko, czy je tam ktoś na ukos ogląda, czy na wprost, czy z którejkolwiek strony, nie różni się samo od siebie, czy też nie różni się wcale, ale jego wygląd wciąż się zmienia?” Ponieważ malarz nie jest zdolny przedstawić łóżka takim jakim jest ono naprawdę, ale ukazać tylko jeden z jego wyglądom, skazany jest na potępienie jako odtwórca pozorów. Obraz wykreowany przez sztukę jest niepewny, niepełny i zwraca się do niższych warstw naszej duszy, raczej do wyobraźni niż rozumu (Wunenburger, 2011). W przedstawieniach artystycznych nastąpiła redukcja czasu do jednej chwili, a wizji do jednego wyglądu (Wunenburger, 2011).

Za życia Platona pojawiły się pierwsze obrazy iluzjonistyczne. Na negatywny stosunek Platona do współczesnych mu sztuk plastycznych niewątpliwie wpływ miało odkrycie i zastosowanie światłocienia modelującego, perspektywy, kontrastu. Platon potępiał także rzeźbiarzy operujących złudzeniem i tak zmieniających proporcje posągów, które miały być oglądane z dołu, że wizerunek był „nierzeczywisty” (Wunenburger, 2011). Oskarżanie sztuki iluzjonistycznej o kuglarstwo i zwodniczo-magiczny wpływ na odbiorcę wiązało się z zamierzeniem uzdrowienia duszy i naprawy społecznych obyczajów na bazie filozofii (Wolicka, 1994). Sztuka powinna być oparta o idealny program zbudowany na niezmiennych regułach i stałych wartościach. Założeniem tego programu jest przeświadczenie, że sztuka może pełnić funkcję poznawczą tzn. objawiającą prawdę i pouczającą. Bezwartościową, a nawet szkodliwą jest sztuka służąca zmysłowej przyjemności, pospolitym gustom i upodobaniom masowej publiczności. Sztuka ma pełnić naczelną funkcję poznawczą, dlatego musi respektować wymóg prawdziwości. Pozostałe jej zalety jak warsztatowe, przyjemnościowe czy rozrywkowe schodzą na dalszy plan (Wolicka, 1994).

„Nie na podstawie przyjemności i niezgodnego z prawdą mniemania przystoi oceniać wszelkie naśladownictwo[...], ale na podstawie prawdy” (*Prawa* 668A).

Sztuka iluzji nie ma na celu objawienia prawdy tego czym jest istota danej rzeczy w świetle jej niezmiennej idei ale naśladowanie zmiennych i przypadkowych wyglądom i dlatego jest poznawczo nieużyteczna. Pierwiastek idealny w sztuce może zapewnić jej prawdopodobieństwo, dlatego należy zrezygnować z „oszukiwania zmysłu wzroku” i oprzeć się na stałych zasadach kanonu, niezmiennych regułach co do formy i co do treści. Ograniczają one bowiem przypadkowość i złudność percepcji. *Mimesis* w sztuce służącej prawdzie nie może przejść na poziom naśladowania, który polega na uchwyceniu podobieństw zmysłowych. Prawdziwy wizerunek powinien być „ideogramem”, piktograficznym schematem, który symbolizuje istotową prawdę, każdej rzeczy przedstawionej, chociaż może daleko odbiegać od jej „naturalnego” wyglądu (Wolicka, 1994).

Sztuka „prawdziwa” powinna mieć reguły formalne oparte na proporcjach wymiernych liczbowo, oraz zasady typologii obowiązujące po stronie treści i tematów przedstawień mimetycznych. Typologia ta z kolei jest podporządkowana określone, transcendentnemu kanonowi idei. Najważniejsze w sztuce nie jest to jakimi technikami się posługuje, ale zbliżanie się do prawdy i prowadzenia ku prawdzie tych, którzy z nią obcuje. Platon nie precyzuje jakie to typowe tematy przedstawień są dopuszczalne i wzorcowe dla każdej sztuki obrazującej. Było dla niego oczywiste – jak się wydaje – że treści i tematy czerpie sztuka ze skarbcza tradycji, oczywiście nie bezkrytycznie. Przestrzega tylko przed nieprzemyślanym przyswajaniem dziedzictw przeszłości tj. „uwodzących kłamstw”. Musi ono podlegać selekcji tak pod kątem kryterium prawdy jak i pod względem etycznym oraz pedagogicznym.

Platońska teoria sztuki określa zasady twórczości: charakter poznawczo-prawdziwościowy i podporządkowanie wszelkiej sztuki regułom, dla których paradygmatem jest zbiór reguł funkcjonowania języka. Teoria sztuki może zatem przybierać postać pewnego rodzaju retoryki obrazowego przedstawiania. Droga do semiotycznej interpretacji sztuki zostaje w ten sposób otwarta (Wolicka, 1994).

„Trzeba wiedzieć czym jest każde poszczególne dzieło sztuki. Bo gdy się nie wie jaka jest istotna jego treść, jakie są założenia i czego jest naprawdę obrazem, to trudno poznać, czy odpowiada swojemu założeniu oraz jakie zawiera niedociągnięcia” (*Prawa* 668C)

Należy respektować przepisy, które ustanawiają warunki konieczne doskonałości dzieła: „Musi prawo właśnie i sztukę wesprzeć swą mocą, twierdząc, że (jej dzieła) istnieją z natury, lub dzięki temu co nie ustępuje naturze, skoro powstają według prawego umysłu” (*Prawa* 890D). Dzieła te „należy ująć w ramy praw i ustalonego porządku” (*Prawa* 657B), aby można je było uznać za wartościowe, na mocy przyrównania do prawdziwego wzoru. Wartością sztuki obrazowania mimetycznego nie jest zatem upodobnienie do modelu, zwłaszcza ludzko naśladowujące jego wygląd zewnętrzny, ale formalna reguła porządku, czyli liczby, miary i wagi- kanonu, który stoi na straży „rozumnego dzieła duszy” (*Państwo* 602E) a także reguła wzorowego tj. typowego przedstawiania. Chodzi o zachowanie harmonii, proporcji, równowagi i logicznej spójności przedstawienia, które mu zapewnia przejrzystość i czytelność, oraz konieczność na wzór prawidłowej wypowiedzi. Platon broni archaizującego i symboliczno-kanonicznego stylu w sztuce, przeciwstawiając się jednocześnie naśladownictwu „naturalistycznemu” (Wolicka, 1994).

Odwołuje się przy tym do sztuki egipskiej, która odpowiada na pytanie „kto” a nie „jak”.

Według Platona wieczyście działający wizerunek, na zawsze zwycięskiego faraona w sztuce egipskiej, musiał ustąpić przed urojoną przelotną chwilą ukazaną przez współczesną mu sztukę grecką (Wunenburger, 2011).

Platon z tęsknotą zwracał się ku niewzruszonym kanonom sztuki egipskiej, czemu niejednokrotnie dawał wyraz. Chwaląc Egipcjan za właściwe zrozumienie istotnych celów sztuki, Platon buduje na tej podstawie własną teorię twórczości. Intencją tej filozofii było zatrzymanie obrazów, które przezwyciężają przemijanie. Wyobraźnia artystów egipskich tworzyła obrazy o magicznej sile niweczenia czasu i przemieniania go w wieczność (Wolicka, 1994). Dla Platona konceptualny styl egipski bliski był grekiemu wytwórcy łóżek, który naśladowuje raczej niezmienną ideę, niż przemijające zjawiska (Gombrich, 1981).

Stworzenie dzieła doskonałego przez artystę, który przestrzega reguł sztuki jest procesem długotrwałym i porównywalnym do postępowania dialektycznego w filozofii. Najpierw trzeba „oczyścić podłoże”, czyli przygotować tworzywo. Potem wykonuje się szkic, aby następnie, mając na uwadze i przed oczyma „boski wzór” udoskonalać zarys dzieła „patrzac w obydwie strony”: ku idei oraz jej ucieleśnieniu, mieszając i stapiając jedno z drugim, wymazując to co zbędne i dążąc do tego, aby przedstawienie wypadło jak najdokładniej i najprzejrzystej „w postaci doskonale wykończonej” (*Państwo* 501 A 504 E). Nie ma pewności, że taką doskonałość dane będzie osiągnąć pojedynczemu artyście – może być, że jego dzieło będą poprawiać pokolenia jego uczniów i następców lub też pozostanie ono wiecznie niedokończone, zwłaszcza, jeżeli autor zapragnął „namalować obraz najpiękniejszy jak tylko można i zależało mu na tym, ażeby z biegiem czasu nie tracił on, ale przeciwnie, zyskiwał na wartości” (Gombrich, 1981).

W sztuce mimetycznego obrazowania razila go właśnie iluzjonistyczna przypadkowość naśladownictwa, w którym podobieństwo naoczne przeważało nad myślowo uporządkowanym kanonem obrazowania. Dyscyplina formalna i tematyczna powinna oczyszczać wyobraźnię z przywiązania do chaotycznej różności (Gombrich, 1981).

Mimesis oznacza także „być na obraz”. Być obrazem, to jest „być na obraz”, to znaczy być podobnym do czegoś innego. Wskazuje to na zależność od czegoś innego, od wzorca. Z pojęcia obrazu wynika, że rzeczywistość jest niepowtarzalna, ale może być powielana w swojej formie. Wiemy, że byty postrzegane zmysłowo mają zdolność samoistnego wywoływania kopii, cieni, sylwetek, obrazów lustrzanych (Wunenburger, 2011).

Odtwarzanie techniczne czyli rzemieślnicze, fabrykowanie jakiegoś sztucznego przedmiotu przebiega według uprzedniego planu. Niezależnie od tego, czy obraz jest dziełem boga, czy człowieka-rzemieślnika stwarzanie polega na fabrykowaniu obrazu i pozostawieniu w nim śladu jego autora. W szerszym aspekcie, wszystko co pojawia się w świecie zjawisk jest wynikiem jakiegoś wytwarzania, wytwarzania – naśladowania (*mimesis*) według jakiegoś odwiecznego planu. Idea jest poznawalną rozumowo matrycą (Wunenburger, 2011).

W *Państwie* opisuje Platon wytwórczość stolarza jako zmysłowe kopiowanie pewnego wzorca. Jest to mimetyczne odtwarzanie Form, w tym, co postrzegane zmysłowo. Kopiowanie to może mieć dwojaki charakter w zależności od dwóch

rodzajów wytwarzania dzieł podobnych: „dostrzegam dwa rodzaje naśladownictwa[...]. Widzę w nim jedną część, to umiejętność wykonywania podobizn. Ona występuje wtedy gdy ktoś zgodnie z proporcjami modelu w długości, szerokości i głębokości wykonywa jego naśladownictwo i nadaje mu w dodatku barwy odpowiednie dla każdej części” (*Sofista*, 235d). Druga forma powstaje gdy artyści „nie troszczą się o prawdę i nadają swoim wizerunkom nie te proporcje które są, ale te, które się będą wydawały piękne” (*Sofista*, 236a).

Pierwsza technika zwana eikastyczną rodzi obrazy kopie lub ikony, które rzeczywiście są odpowiednikami swych modeli, gdyż polegają na powielaniu dokładnego odcisku Formy: na przykład stolarz wytwarza łóżko zgodnie z typowym planem tego, co ma być formą łóżka. Druga technika zwana *phantastike*, wytwarza inne obrazy, które udają widoczne podobieństwo, ale przez niepodobne ukształtowanie geometryczne w ten sposób artysta rzeźbiarz zniekształca proporcje kształtów posągu, który wytwarza, aby sprawiały wrażenie prawdziwych dla kogoś kto widzi je z daleka na placu publicznym to znaczy nie są homologiczną reprodukcją (Wunenburger, 2011).

Platon chciał skazać sztukę na banicję, ponieważ wzmacniała nasze reakcje na „niższe zdobycze ducha” które według niego powinny być podporządkowane władzy rozumu. Dla Platona iluzja była równoznaczna ze złudzeniem. Sztukę postrzegał jak narkotyk, który zniewala umysł, mamiąc nasz zmysł krytyczny (Gombrich, 2011). „Celem malarstwa nie jest „naśladować ją samą [rzeczywistość], jaka ona jest, ale „jak ona się przedstawia” (*Państwo*, 598b).

Powielanie tego, co poznawalne rozumowo, w tym co zmysłowe, a następnie ponowne powielanie tego co zmysłowe, nie sankcjonuje rozbicia Formy. Między bytem i jego kopiami utrzymuje się więź podobieństwa, w którym to samo się powtarza, w najlepszym wypadku homologicznie, w najgorszym – analogicznie. Natomiast nieufność jaką budzą obrazy fantastyczne wynika z chwytów stosowanych w celu ich odtworzenia. Ukazują one jedynie „prawdę pozorów” rezygnując z wiernego oddania pierwotnych proporcji. Różnica między dobrą a złą *mimesis*, między ikoną a idolem nie sprowadza się więc do opozycji między obrazem podobnym a obrazem niepodobnym, skoro wszelki obraz, nawet idol stanowi jakiś ślad Formy – wzorca. Obraz fantastyczny wprowadza nas w błąd, bo podtrzymuje złudną wiarę w zgodność pozorów i istoty. Tymczasem, jeżeli niektóre obrazy rzeczywiście odtwarzają formę bytu, to inne tylko sprawiają takie wrażenie, tak wyglądają, ale nie respektują matematycznej struktury Formy. Mimo to, na powierzchni pozorów nadal i zawsze majaczy sylwetka tego samego. Wszystkie byty utrzymują symboliczne związki z Formami, które przedstawiają tzn. są nośnikami informacji, która pozwala odnaleźć wzorzec. Sztuka przekształcania obrazów pozwala prowadzić duszę postrzegającą, a potem rozumiejącą, od tego co zmysłowo postrzegalne, do tego, co rozumowo poznawalne. Dla Platona podobieństwo ma na celu przede wszystkim zapewnienie partycypacji obrazów w bycie. Idea stanowi tu model, wzorzec, którego kopię wykonuje artysta w świecie fizycznym (Wunenburger, 2011).

Obrazy namalowane komponują formy i kolory według umownego porządku, który pozwala oddać jedynie pozór tego co przedstawiają. Ważny jest zatem wybór między życiem w rzeczywistości, życiem z obrazem, czy według obrazu. Obraz, ponieważ nie jest rzeczywistością, lecz jej reprezentacją jest spontanicznie kojarzony z niedostatkiem bytu. Tradycja filozoficzna, jaka zrodziła się wraz z Platonem wiąże obraz ze zmysłowym obrazem jakiejś rzeczywistości samej w sobie, jakiejś esencji, jakiejś pełni bytu (Wunenburger, 2011).

Nie ulega wątpliwości, że filozofia Platowska zawiera pewną apologię bytu samego w sobie, rzeczywistości idealnej, bezcielesnej, dostępnej jedynie aktom poznania intuicyjnego. Dosłowne rozumienie myśli mimetycznej oznaczałoby sytuowanie paradygmatycznej Formy w jakiejś transcendentnej zewnętrżności w stosunku do realiów zmysłowych, które są jej odtworzeniem, a to uniemożliwiłoby jej poznawcze przyswajanie przez umysł (Wunenburger, 2011).

Partycypacja rzeczywistości zmysłowej w swej esencji pozwala powiązać w relacji logicznej i ontologicznej poszczególne przedstawienia z ich formą, i odwrotnie – przyjąć, że forma sama w sobie jest częściowo obecna w swych empirycznych reprodukcjach: „te postacie stoją w naturze jakby pierwowzory, a inne przedmioty są ich odwzorowaniami i są do nich najbardziej podobne. I to uczestnictwo innych przedmiotów w postaciach nie polega na niczym innym, jak tylko na ich odwzorowaniu” (*Parmenides*, 132d) Platon zaleca człowiekowi czynu, by ten wpatrywał się jednocześnie w rysunek, który służy mu za wzór oraz w wykonywane formy które służą za kopie, aby kształtować te ostatnie według tego pierwszego (*Państwo*, 396c-e).

Neoplatonizm przesunął dalej ten stosunek partycypacji pomiędzy ponadzmysłową niematerialnością a zmysłową rozmaitością, przekształcając go w emanację. Dla Platona obraz zachowuje odcisk (*typos*), który pozwala zwrócić się ku oryginałowi. Obraz materialny (natura lub sztuka) nawet jeśli uczestniczy w bycie tylko pośrednio, może służyć jako droga dojścia do wyobrażenia bytu samego w sobie. Z tej perspektywy obrazy nie skazują duszy na życie wśród ikon i idoli, ale pozwalają, jeśli jest się do tego odpowiednio przygotowanym, wracać do pierwotnej Formy ejdetycznej (Wunenburger, 2011).

W *Państwie* Platon wypowiada się na temat magicznych zdolności artystów porównując ich do ludzi manipulujących lustrami, w których wywołują, zwracając je ku niemu, obraz całego świata, ale wtedy, tak jak malarze tworzą jedynie pozór pozbawiony jakiegokolwiek realności (Wunenburger, 2011). Obraz zwierciadlany jest źródłem złudzeń. Platon widzi w magii luster źródło „wyglądów”, a nie rzeczy istniejących naprawdę. Przedstawienie lustrzane jest tak podobne, że w skrajnym wypadku pociąga za sobą mylenie obrazu i wzoru. Pozorna prawdziwość odbicia sprawia, że zapominamy, że pierwotne ciało straciło w nim swoją grubość, objętość, swoje życie. Dematerializacja dokonująca się na powierzchni lustra jest w jakimś sensie kompensowana przez wrażenie bezpośredniej obecności (Wunenburger, 2011).

W niektórych tekstach, na przykład liście VII, Platon zalicza przedstawienie obrazowe (choćby koła) do nieodzownych czynników pełnego rozumienia rzeczy, a nawet obraz stawia wyżej niż nazwę czy definicję. (Wunenburger, 2011).

Podsumowując w *Prawach* refleksje nad duszą świata, Ateńczyk powiada: „Nie możemy jednak poszukując jej, wpatrywać się jak gdyby wprost w słońce, ażeby nie zrobiło się nam ciemno w samo południe. Bo nie wyobrażajmy sobie, iż jest możliwe ujrzeć umysł (noun) śmiertelnymi oczyma i poznać go do głębi. Bezpieczniej będzie patrzeć nie na niego, ale na obraz (eikona), który go przedstawia, dostrzec to, o co pytamy” (*Prawa* 897e).

W stosunku do obrazów można sformułować dwa zarzuty, z jednej bowiem strony niektóre obrazy są zbudowane w ten sposób, że stwarzają iluzję prawdziwości, a z drugiej strony obraz swoim sposobem przejawiania się wywołuje wrażenie oczarowania, fascynacji, osłupienia, które zakłóca myślenie. W pierwszym przypadku Platon przeciwstawiając ikonę i idola dokonał rozróżnienia między obrazem, który odsyła bezpośrednio do swego odniesienia co stanowi kryterium prawdziwości i wartości, a obrazem, który udaje zgodność, odpowiedniość, adekwatność, lecz ich nie urzeczywistnia. W ten sposób Platon atakuje sztuki perspektywistyczne i iluzjonistyczne wywodzące się ze złudzeń optycznych, które przeciwstawia sztuce egipskiej używającej przedstawień hieratycznych, odtwarzających kanonicznie niezmiennie formy, silnie zgeometryzowane, stylizowane podobiznami (Wunenburger, 2011).

Zdolność obrazu do tworzenia złudnej przestrzeni, która każe wierzyć w realność pozorów była szczególnie krytykowana w sferze życia zbiorowego. Także Platon jako jeden z pierwszych porównuje polityczny i społeczny sposób bycia ludności Miasta do jaskini, w której mieszkańcy widzą jedynie obrazy i cienie, które biorą za byty realne i za prawdy, a których oryginały poruszane są przez aktorów na skraju przechodzącej nad nią drogi: „pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie nad którym oni pokazują swoje sztuczki, [...] Więc zobacz jak wzdłuż tego murku ludzie noszą różnorodne wytwory, które sterczą ponad murek; i posągi, i inne zwierzęta z kamienia i z drzewa, i wykonane rozmaicie i oczywiście, jedni z tych, co je noszą, wydają głosy, a drudzy milczą” (*Państwo* 514b–515a).

Zdolność konceptualizacji związana jest z językiem werbalnym, sztuki plastyczne operują natomiast językiem form wizualnych, a nie werbalnych. Dzieła figuratywne mają odniesienie do rzeczywistości którą odtwarzają bądź zniekształcają, nie mają jednak innego celu poza wizualnym przedstawieniem rzeczywistości materialnej.

Rzeczywistość ta była różnie przedstawiana w różnych okresach na przykład alegorycznie, symbolicznie, za pomocą różnych rozwiązań formalnych. Malarstwo niefiguratywne, które zaistniało i rozwinęło się na początku XX wieku słu-

żyło rezygnacji z przedstawiania świata przedmiotów na rzecz unaoczniania niewidzialnej struktury wszechświata. Nazwa malarstwa abstrakcyjnego pochodzi od łacińskiego *abstractio*, co oznacza odłączenie, oderwanie. Inne nazwy tego rodzaju malarstwa to malarstwo nieprzedstawiające i bezprzedmiotowe. Nazwa malarstwo nieprzedstawiające związana jest z tym, że nie przedstawia ono kształtów rzeczywistych, to jest takich, które uformowała sama natura, albo natura za pośrednictwem człowieka. Z kolei malarstwo bezprzedmiotowe wiąże się z rezygnacją z przedstawiania rzeczy konkretnych, odtwarzania przedmiotów w jakiegokolwiek postaci. Sztuka abstrakcyjna nie była rewolucyjnym buntem oderwanym od twórczych doświadczeń i malarstwa poprzedników, a pewnym rozwinięciem wcześniejszych tendencji. Za pierwszego artystę, który stworzył dzieło abstrakcyjne uważa się Wasyla Kandinsky'ego. Kandinsky uważał, że obok świata realnego istnieje świat o naturze duchowej, który ukazuje się dzięki sztuce. Swoją twórczość opierał na założeniach teozoficznych. Twierdził, że zadaniem sztuki jest wyzwolenie sił duchowych, a forma abstrakcyjna ma bogatszą treść niż przedmiotowa. Innym przedstawicielem abstrakcjonizmu, a jednocześnie jednym z jego teoretyków i prekursorów był Kazimierz Malewicz. W pracy *Czarny kwadrat na białym tle* zmanifestował potrzebę uwolnienia sztuki od świata przedmiotów: „Kwadrat, który wystawiłem, nie był pustym kwadratem, lecz wyrażał raczej odczucie nieobecności przedmiotu” [Cytat za: Alfred Ligocki, *Plastyka współczesna*, Warszawa 1968]. Była to pierwsza forma wyrażania odczucia bez przedmiotowości. Odczucie w sztukach plastycznych to według Malewicza wartości malarskie istniejące w dziele bez względu na taki czy inny temat dzieła. „Był przekonany, że gdzieś poza światem rzeczy istnieje inny porządek doświadczenia, które przejawia się jako uczucie bezprzedmiotowe. Wierzył dalej, że to uczucie wyrażają najlepiej czyste formy geometryczne ustawione i widziane w opozycji do kondycji uniwersalnej pustki” (Thompson, 2006).

Piet Mondrian zapoczątkował nurt abstrakcji geometrycznej. W swojej wcześniejszej twórczości związany był ze sztuką przedstawiającą, od której stopniowo przechodził do form bardziej uproszczonych, aby w końcu całkowicie odejść od przedmiotowości. Proces ten polegał na oczyszczaniu tematu z przypadkowości i poszukiwaniu czystej formy. Neoplastycyzm, jak nazwał stworzony przez siebie kierunek opierał się na harmonii opozycji pionów i poziomów. Powstałe między wytyczonymi liniami pola wypełniane były podstawowymi kolorami: czerwienią, żółcieniem i niebieskim. Formułując teorię neoplastycyzmu opierał się na poglądach teozoficznych będąc przekonanym, że artysta w swojej twórczości winien wyrażać prawa i strukturę wszechświata. Swoją teorię sztuki Mondrian wyłożył w eseju „Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna” (Grabarska, Morawska, 1969). Uważał on, że źródłem dzieła sztuki jest doznanie piękna. Naturalista w swoich przedstawieniach kładzie nacisk na ton i kolor, a abstrakcjonista na to, co one wyrażają np. spokój, Wrażenie spokoju jest plastycznie uchwycone przez harmonię stosunków i dlatego przywiązuje się

wagę do wyrażania stosunków. Wypowiedź plastyczną uzyskuje się przez przeciwstawienie barw i linii, które tworzą stosunki. Relacje te nie wyraża się przez odtwarzanie naturalnych wyglądków zjawisk, ale stają się one wyraźniej odczuwalne im bardziej abstrakcyjna staje się ich natura. Wygląd naturalny przedstawień przesłania wymowę stosunków. Najdoskonalszym przykładem wyrażania stosunków między dwoma czynnikami skrajnymi jest kąt prosty. Istotne są także wyważone proporcje i stosunek barw. Barwa sama w sobie może prowadzić do kontemplacji tego, co uniwersalne. Jej wartość zależy od stosunku barw, ale również od jego położenia. Gdy rozważając jakiś przedmiot jako rzecz samą w sobie wydzielamy go z całości, przestajemy dostrzegać to, co stanowi jego przeciwstawienie i nie widzimy już stosunków, lecz tylko kolor i formę. Powinniśmy rozpatrywać każdą rzecz jako wielość, a każdy element zbioru, jako część całości, wówczas widzieć będziemy tylko stosunki i będziemy poznawać jedne rzeczy poprzez inne. Całość nadaje wizualną wartość każdej części, a części nadają wizualną wartość całości. Wszelkie modelowanie czyni obraz zbyt materialnym. Aby dojść do świadomej kontemplacji spokoju nie musimy oglądać się na naturę, powinniśmy raczej patrzeć poprzez nią, głębiej, nasza wizja powinna być abstrakcyjna, uniwersalna wówczas zewnętrzność stanie się dla nas tym, czym jest rzeczywiście, zwierciadłem prawdy. Natura mimo jej zmiennych aspektów kieruje nas ku głębszemu widzeniu rzeczy, do świadomości własnego bytu. To właśnie natura doprowadza w malarstwie do oczyszczonej formy plastycznej, prowadzi do kontemplacji tego co uniwersalne (Grabarska, Morawska 1969).

Malarstwo abstrakcyjne stosując różne rozwiązania formalne, odpowiednie użycie kolorów, ich nasycenie, czystość, jasność, zestawianie kształtów, zrytmizowanie kompozycji, dociera do wyobrażeń nadzmysłowych. Artysta stara się przedstawić manifestację Bytu, kategorie metafizyczne. Malarstwo takie nie jest już przedstawieniem świata widzialnego, lecz ukazywaniem treści odnoszących się do przyczyn wszechrzeczy. Jest rzeczą znamioną, że prekursorzy sztuki niefiguratywnej (Kandinsky, Klee, Mondrian, Malewicz) łączyli swoją nową sztukę z zainteresowaniem myślą gnostycką czy teozoficzną. Kandinsky i Mondrian łączyli w ten sposób swoje malarstwo z pismami Sar Peladana, Rudolfa Steinera, czy Madame Bławatskiej, którzy usiłowali wzmocnić związki materii i ducha, aby dotrzeć do Absolutu.

Malarstwo Mondriana jest usiłowaniem odcieśnienia przez abstrakcyjną plastykę; wewnętrzność uzewnętrzniowaną w świecie i przez świat. W tym kontekście potwierdza się zdolność materii zmysłowej do bezpośredniego wyrażania sensu transcendentnego. Wymiar tego co zmysłowe, ujawnia się równie dobrze w formie, jak w wartości koloru. Kandinsky, na przykład rozwinął swego rodzaju alfabet form elementarnych, aby wydobyć ich metafizyczne możliwości: narysowanie najmniejszej możliwej formy na dziewiczej powierzchni, czyli punktu pozwala na przykład stworzyć sobie obraz wyłaniania się Bytu. Wystarczy przemieszczać punkt na białej kartce, by wydobyć jego wewnętrzną siłę znaczą-

cą W ten sposób forma materialna, ponieważ ukazuje jakąś wewnętrzność, ukazuje wymiar duchowy, który będzie się rozwijał jako „dźwięczność” wraz z przebiegiem linii, która przez rozmaite falowania będzie wytwarzać rozmaitego rodzaju formy. W tym znaczeniu akt malowania nie ogranicza się do rzeczywistości, lecz jest nierozdzielnie związany z Ideą, która się przezeń wyraża (Wunenburger, 2011).

Przedstawienia figuratywne nie są w stanie dać nam doznania Bytu, podczas gdy sztuka niefiguratywna okazuje się zdolna zaoferować nam jego bezpośrednie doświadczenie co przypomina intensywność przeżyć mistycznych, gdy obraz ustępuje miejsca boskiej ekstazie. U Kandinsky’ego na przykład obraz uwalniając nas od przedstawienia świata materialnego wystawia nas na bezpośrednie doświadczenie tego, co jest, ponieważ treścią, którą chce wyrazić malarstwo jest życie, popęd Bytu w nas. Zbliżając się do czystego odczuwania, rezygnując z pośrednictwa przedstawiania, malarstwo abstrakcyjne zyskuje to, co traci w naturze obrazującej (Wunenburger, 2011).

W poglądach artystów sztuki abstrakcyjnej swoją wielkość sztuka zawdzięcza nie temu, że odtwarza, imituje rzeczywistość, ale że ją wzbogaca dzięki zawartemu w każdym dziele czynnikowi abstrakcyjnemu. Jest to sztuka nie zawierająca żadnych wspomnień, żadnych odniesień do rzeczywistości materialnej, niezależnie od tego, czy rzeczywistość była, czy nie punktem wyjścia artysty. Uprawiając sztukę abstrakcyjną malarze nie szukali inspiracji w świecie materialnym. Cel sformułowanej przez siebie teorii Kandinsky, prekursor malarstwa abstrakcyjnego, określił następująco: „Odnaleźć elementy życia, jego pulsowanie uczynić dostrzegalnym, uchwycić prawidłowość życia” (Kandinsky, 1986).

Równie wielkie cele stawiali sobie Mondrian i Malewicz: pokazanie struktury wszechświata, wartości moralnych i duchowych poprzez malarstwo abstrakcyjne. Stosowane przez nich barwy nie miały odpowiednika w naturze. Podobnie rzecz się ma, jeżeli chodzi o kształty, które swoje źródło w znacznej mierze mają w wyobraźni artysty.

Prekursorzy malarstwa abstrakcyjnego chociaż nie nawiązywali do filozofii Platona, to ich założenia twórcze wykazują bardzo dużą zbieżność z poglądami Platona na temat sztuki.

U podstaw malarstwa abstrakcyjnego XX wieku, szczególnie abstrakcji geometrycznej, leżą te same prawdziwościowe, poznawcze założenia jak w Platonowskiej koncepcji sztuki, określające zarówno jej istotę, jak i funkcję oraz wartość, a także negatywny stosunek do malarstwa naśladowczego, które zafałszowuje rzeczywistość. Zarówno Platon jak i twórcy malarstwa abstrakcyjnego w XX w. uważali że celem sztuki nie jest naśladowanie rzeczy i zdarzeń zmysłowych, a inspiracja rzeczywistością poza materialną, głębsze widzenie rzeczywistości, a przez to ukazanie niewidzialnej struktury świata dotarcie do wyobrażeń nadzmysłowych. Platon nie określił jakie tematy przedstawień są właściwe dla sztuk obrazujących, ale i malarze abstrakcyjniści mimo spójności

pewnych dążeń, nie precyzowali tematycznego paradygmatu. Cel ich działań nie ograniczał swobody wypowiedzi artystycznej, czego wyrazem jest duża różnorodność rozwiązań, z których każde podporządkowane jest naczelnej zasadzie wyrażenia rzeczywistości transcendentnej i poszukiwania praw nią rządzących. Zbieżność Platońskiej koncepcji sztuki i dążeń abstrakcjonistów wyraża się także w podejściu do sposobu przedstawień artystycznych. Tak jak Platon, który uważał, że sztuki muszą być podporządkowane regułom, dla których wzorcem są reguły funkcjonowania języka, tak malarze abstrakcji w swojej twórczości posługiwali się językiem form w oparciu o ustalone reguły, a niektórzy z nich, jak Kandinsky, tworzyli specyficzny alfabet chcąc upodobnić obraz do pewnego rodzaju zapisu. Rezygnacja z przedstawiania świata przedmiotów w sposób iluzjonistyczny, na rzecz budowania sztuki na niezmiennych regułach co do formy i treści oraz na stałych wartościach, a także rezygnacja z dostarczania jedynie zmysłowej przyjemności poprzez sztukę, stosowanie conceptualnego stylu, odejście od zmiennych, przypadkowych wyglądków na rzecz przewyciężenia przemijania wyrażanie związków ducha i materii przez zastosowanie harmonii stosunków. A wszystko po to, aby patrzeć głębiej, kierować się ku głębszemu widzeniu rzeczywistości, do świadomości bytu, do kontemplacji tego, co wieczne i niezmienne.

Bibliografia

- Gombrich, E.H. (1981). *Sztuka i złudzenie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gombrich, E.H. (2011). *Pisma o sztuce i kulturze*. Kraków: Universitas.
- Grabska, E., Morawska, H. (1969). *Artyści o sztuce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kandinsky, W. (1986). *Punkt i linia a płaszczyzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon (1958). *Państwo*. (przeł. W. Witwicki). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon (1961). *Parmenides*. (przeł. W. Witwicki). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon (1960). *Prawa*. (przeł. M. Maykowska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon (1956). *Sofista*. (przeł. W. Witwicki). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Reale, G. (2003). *Myśl starożytna*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Thompson, J. (2006). *Jak czytać malarstwo współczesne*. Kraków: Universitas.
- Wolicka, E. (1994). *Mimetyka i mitologia Platona*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Wunenburger, J., J. (2011). *Filozofia obrazów*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/sbraz/terytoria.

Theory of abstract painting and Plato's conception of art

Summary

The thesis of the paper is the statement that in theoretical assumptions of abstract painting the Platonic conception of art is to be found. It is an interesting coincidence, especially that it is independent and does not arise from inspiration of abstractionist painters by Plato's philosophy or their reference to his conception of art. Plato, likewise, did not predict a development of such an art movement but despite that, in theoretical foundations of abstract painting the same truth cognitive assumptions can be identified as in Plato's conception of art. They define its essence as well as function and value. They are also expression of Plato's negative attitude to imitative painting.

Keywords: abstract, painting, Mondrian, Plato, mimesis.