

IWONA MIKOŁAJCZYK*

(Politechnika Koszalińska)

Malarstwo Krzysztofa Rećko-Rapsy wobec przełomu antywzrokocentrycznego

STRESZCZENIE

Malarstwo Krzysztofa Rećko-Rapsy wobec przełomu antywzrokocentrycznego autorstwa Iwony Mikołajczyk poświęcony jest trzem płótnom koszalińskiego artysty, który zdążył już zaistnieć na rynku sztuki w Europie i Azji. Autorka omawia je w kontekście teorii Jonathana Crary'ego, który przesuwając akt czystej percepcji z „patrzenia” na „zapatrzanie”, z widzenia przedmiotowego na podmiotowe. Dowodzi, iż płótna Rapsy, podobnie jak innych abstrakcjonistów, wpisują się w przełom antywzrokocentryczny z uwagi na wspomaganie się artysty zmysłem dotyku i aluzyjną formą oraz z powodu wykorzystywania do kreacji budulca endogenicznego. Czas i przestrzeń tych dzieł mają wymiary wewnętrzne, warunkowane emocjonalną i intelektualną refleksją malarza, dlatego zmuszają odbiorcę do traktowania jako podmiotowe medium obrazowe.

SŁOWA KLUCZOWE

malarstwo, antywzrokocentryzm, czysta percepcja, zmysł dotyku w sztuce nowoczesnej, sztuka abstrakcyjna

Jean-Louis Comolli¹ uważa, iż schyłek XIX wieku to czas triumfu wzroku, który odniósł największy sukces w dobie impresjonizmu. Równoległe jednak, co podkreśla francuski teoretyk i twórca filmowy, właśnie rozmach i dynami-

* Instytut Wzornictwa
Politechnika Koszalińska, Polska
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

¹ J.-L. Comolli, *Machine of the Visible*, [w:] *The Cinematic Apparatus*, eds. T. Lauretis, S. Heath, New York 1985, s. 122.

ka rozwoju tej sztuki osłabiły zaufanie do informacji przekazywanych za pośrednictwem żrenicy. Ostatecznie, wzrok jako narzędzie poznania został skompromitowany przez fotografię, która w praktyce dowiodła, iż jeden model można ujmować w wielu aspektach wizualnych. W ich różnorodności artyści odkrywali zmienne bogactwo natury, jednak w dalszej perspektywie obnażali ograniczenia oka: widzenie twórców oraz spojrzenie przeciętnego człowieka tak się różniło, że zaczęły rodzić się wątpliwości, który z tych oglądów jest obiektywny lub wiarygodny. Obie strony, zawierając wzrokowi, nieświadomie i wbrew intencji wydobywały jego niedoskonałość.

Niemniej, zdaniem Jonathana Crary'ego², to właśnie impresjoniści przywrócili człowiekowi prawo do naturalnego, to jest nieobciążonego kulturowymi nakazami, widzenia świata. W ich postawie epistemologicznej doszedł do głosu nieuwzględniany dotąd czynnik temporalny, który decyduje o jakości spostrzeżeń, poziomie ich indywidualizacji oraz o tempie samego procesu patrzenia, warunkowanego kondycją wewnętrzną i koncentracją uwagi. Claude Monet czy Auguste Renoir, w pośpiechu utrwalając momentalne zmiany zachodzące w rzeczywistości, nieoczekiwanie odkrywali, iż widzenie jest

[...] tak pochłaniające, że uwalnia od otoczenia, prowadzi do powstrzymania czasowości, pozwala wychylić się poza czas. Korzenie słowa *attention* – uwaga – w języku angielskim łączą się ze znaczeniem *tension* – ‘napięcie’, ‘stan’, a także ‘stan oczekiwania’. Zakłada to możliwość utrwalenia, utrzymania czegoś jako przedmiotu zachwyty lub kontemplacji, podczas gdy uważny podmiot pozostaje zarazem unieruchomiony i oderwany od ziemi³.

Crary, łącząc analizę psychologiczną i socjologiczną z wiedzą o fizjologii widzenia, omawia płótna trzech malarzy: *W cieplarni* Édouarda Maneta, *Paradę cyrkową* Paula Seurata oraz *Sosny i skały* Paula Cézanne'a. Każdy z nich dokonał, według niego, specyficznego odkrycia w obszarze dwóch kluczowych zjawisk: artystycznej prowokacji, mającej zainteresować odbiorcę wizualną stroną świata, oraz koncentracji jego uwagi na czystej percepcji. To metodologiczne przesunięcie od „patrzenia” w kierunku „zapatrzania” spowodowało odnowienie znaczenia koloru oraz uwrażliwienie widza na czasowy i wewnętrzny wymiar postrzegania. W zakresie percepcji nastąpił powrót do jednostkowych uwarunkowań, wpływających na poznanie i odbiór wrażeń. Równoległe jednak pojawiło się paradoksalne przeciwstawienie ciała oku, widzenia wewnętrznego patrzeniu fizycznemu: „ciało gapi się”, zapadając w stan kon-

² J. Crary, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremby, I. Kurz, Warszawa 2009.

³ *Ibidem*, s. 21.

templacji, gdy oko zaledwie ślizga się po zmiennej powierzchni rzeczy, nie zatrzymując na niej⁴. Spostrzeżenie to przekierowało wzrokocentryzm na antywzrokocentryzm, z kultu wzroku jako narzędzia percepcji rzeczywistości na apoteozę ciała poznającego. Wbrew pozorom ruch ten nie zapowiadał końca malarstwa, stał się za to źródłem jego odnowienia, bowiem rozwiązywał Kartezjański dualizm, nierozciąglą duszę myślącą sytuując niejako w źrenicy – w rozciąglym ciele fizycznym.

W tę postimpresjonistyczną tradycję braku zaufania do wzroku wpisują się dzieła koszalińskiego artysty Krzysztofa Rećko-Rapsy. Zrodzone w wyniku „gapienia się” na świat, zmuszają odbiorcę do „gapienia się” na siebie. Nie naśladowując rzeczywistości, stanowią sztukę reprezentacji, w której zmysłowe oglądy są przetwarzane przez emocjonalność i zmysł estetyczny w ekspresyjne znaki plastyczne. Wbrew pozorom, podsuwanym niezwykłą wizualnością obrazów, nie opierają się na świadomości wzrokowej (jak na przykład u Strzeмиńskiego⁵), lecz na procesach endogenicznych, wewnętrznych, decydujących o ich wysokim poziomie aluzyjności. Dlatego malarstwo Rećko-Rapsy mieści się między surrealistycznymi pejzażami Tanguy’ego (z uwagi na ładunek nastrojotwórczy) a płótnami Pollocka (ze względu na rozwiązania formalne typowe dla abstrakcji ekspresjonistycznej oraz przedkładanie działania plastycznego nad ideę obrazu, ekspresji nad jego logiczną konstrukcją).

Rapsa dzieli z tymi twórcami upodobanie do zapisu automatycznego i asocjacyjnego wiązania składników kompozycyjnych, warunkowanego logiką „oka wewnętrznego”. Świat, przefiltrowany w swojej formie i treści, jawi się na jego płótnach jako manifestacja antywzrokocentryzmu. Artysta, rezygnując z informacji przesyłanych przez źrenicę albo mocno osłabiając ich ostrość na rzecz bodźców wewnętrznych, modyfikujących widzenie, sprowadza wzrok wyłącznie do roli kontrolera, który bada zgodność zapisu artystycznego z jego emocjonalnym bodźcem oraz prawidłowość przekształcania energii wewnętrznej w znak plastyczny. Jego antywzrokocentryczna postawa skutkuje między innymi użyciem koloru wyrażającego zamiast lokalnego, aluzji zamiast odzorowania oraz wzmocnieniem sensualizmu dzieła o wartości dotykowe.

Repetycje, analogie, kontrasty i napięcia ustanawiają w jego dziełach dynamiczne przestrzenie, w których osadzone formy zdają się snuć opowieść o jakimś zdarzeniu niezarejestrowanym przez fizyczne oko artysty, lecz sprowokowanym nieuchwytnymi stanami duszy. W *Sennych przestrzeniach*

⁴ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 295–330.

⁵ G. Sztabiński, *O „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzeмиńskiego*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 44.

z 2012 roku malarz konstruuje świat artystyczny, oparty na antynomii o archetypicznej wymowie. Dwudzielną kompozycję, którą definiuje kierunek mas kompozycyjnych, cechuje manicheistyczna dychotomia, rozrywająca powierzchnię na skontrastowane sfery. Granica między nimi przebiega na styku rozległej jasnożółtej plamy barwnej a składnikami piętrzącymi się powyżej. Osadzona tuż nad nią biała bryła, której ciężar nadaje kontrast chromatyczny, zdaje się być jądrem przedstawienia, statycznym i mocno osadzonym w przestrzeni elementem świata przedstawionego, inicjującym dramatyczne zderzenia. Spod jej masy z wysiłkiem wydobywają się rozedrgane barwne cząstki, które inicjują ruch, rozbijający przestrzeń na miążgę nieregularnych form, wypychanych ku górze, ku pochłaniającej je atramentowoczarnej powłoce. W opozycji wobec tej części obrazu ustawia się jego dolny fragment, w którym źródło ruchu skrywa się w czarnej plamie niebytu. Rozwija się od prawej strony i ciąży ku dolnej i lewej strefie w zwolnionym tempie obrotu walca wokół własnej osi. Jego poszarpane krawędzie wyłaniają się z nieprzeniknionej warstwy ciemności, swoim lewoskrętnym ruchem ustanawiając opozycję dla prawoskrętnego parcia w głąb i ku górze elementów z górnej części płótna. Ta dwudzielność, dychotomicznie rozrywająca przestrzeń, zostaje przełamana drobnymi plamami czerwieni, które, rozsypując się na płaszczyźnie, uzgadniają ostatecznie oba rozchodzące się w różnych kierunkach, strukturalnie potraktowane układy barwne.

To świat antynomii, w którym każdy element wchodzi w głębokie relacje z innymi na zasadzie analogii bądź sprzeczności. W konsekwencji kompozycja jest dynamiczna i rozwija się w głąb, dzięki czemu ustanawia trzeci wymiar dla dwuwymiarowego przedstawienia. Uprzestrzennienie świata nie jest wyłącznie wynikiem operowania światłem (walec częściowo zanurzony w delikatnym cieniu) i wydobywania światła wewnętrznego koloru (poziom nasycenia czerwieni poprzez kontrasty kolorystyczne), ale i efektem wprowadzenia zróżnicowanej struktury i plamy barwnej. Fizyczne ślady zarysowań, będące indeksem pracy szpachelką malarską, rozrywają materię kolorystyczną, podobnie jak faktura grubo nałożonej farby, kontrastująca z jej cienkimi warstwami. Prowokują też widza do temporalnego ujęcia natury pigmentu, bowiem ożywiają obraz i czynią z niego plastycznie rozpisaną aluzję do transcendentnego, pozaartystycznego bytu. Opozycje te, wprowadzając do przestrzeni znaki mocne, materializujące jej składniki, oraz słabe o właściwościach dematerializujących, dają iluzję trójwymiarowości oraz definiują świat przedstawiony jako dychotomiczny, niejednoznaczny i dynamiczny.

Zasadnicze znaczenie ma tu sposób traktowania koloru, bowiem artysta plamom ciepłym przeciwstawił chłodne, jasnym – ciemne, ustruktrowanym – gładkie, rozległym i zróżnicowanym wewnątrznie – elementy drobne o zawar-

tej, jednorodnej strukturze. Chromatyczne uporządkowanie barw na zasadzie czwórni – zgodnie z tradycją stanowiących odniesienie *à rebours* do faz operacji alchemicznej, czyli przechodzenia od bieli i złota po czerwień i czern – kreśli dramat walki toczonej przez zantagonizowane siły. Tę symboliczną nadbudowę podkreśla tytuł, prowokujący odbiorcę do wyprowadzania znaczeń z metaforycznej struktury przestrzeni onirycznych. Z tej perspektywy zastosowana przez Rapsę paleta sprowadza się do metaforycznego znaku dwóch zwalczających się zasad. Ich dualność zostaje jednak przełamana nie tylko równoważącą i utrwalającą ten chaos prostokątną krawędzią płótna⁶, lecz i przez kadrujące wizję wewnętrzną oko artysty.

Najintensywniejsze plamy kolorystyczne ustanawiają sfery jasności i ciemności, zaś swoją strukturą znaczą różnice w sposobach kształtowania głębi i ruchu. Artysta największą mocą obdarzył biel i czerwień, złamaną żółć spychając na plan dalszy, dzięki czemu najsilniejszym ładunkiem ekspresji została naznaczona górna część kompozycji. Przestrzenność oraz fakturę poszarpanej i lekko przezroczystej białej bryły wydobywają delikatne błękity. Sfera ta, mocno osadzona na ciemnym podłożu, została jednak wyemanowana z kontekstu i zdaje się oznaczać „równomierne rozchodzenie się jakiejś siły, istnienia jakiegoś centrum-źródła oraz jednorodnego medium stawiającego opór”⁷. Zarazem kolor biały, będąc sumą trzech barw podstawowych, stanowi symbol syntezy tego, co jednostkowe, oraz przywołuje skojarzenie z androgynem i bóstwem lub z centrum duchowym (René Guénon). Intensywne plamy czerwieni, których momenty przełamania mogą prawem bliskości, podobieństwa, ciągłości, domykania i dobrej figury⁸ dawać skojarzenia z twarzą uchwyconą w momencie maksymalnej ekspresji, wydobywają się spod i zza bryły oraz wysuwają na plan pierwszy, inicjując odśrodkowy ruch diagonalny, skierowany ku górnej krawędzi płótna. Poszarpana, trzepocząca, odrywająca się od całości oraz rozsypująca na płaszczyźnie czerwona miazga, z uwagi na psychologiczne wartości koloru znacząca potęgę cielesną i energię, daje wrażenie spychania w głąb i dynamicznej zmiany, która destabilizuje świat przedstawiony, inicjując w nim chaos.

Oś chromatyczna górnej części kompozycji od bieli przez czerwień po plamy atramentowe staje w opozycji wobec żółci, wynurzającej się z wiążącej obydwie plany czerni. Odpowiadając wyobrażeniom prachaosu i materii, kwintesencji zła, wywiedzionej z prapoczątków ludzkości, rzuca cień, „nega-

⁶ O stabilizującej antynomiczność Yin-Yang funkcji krawędzi zewnętrznej pisze J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 118–119.

⁷ *Ibidem*, s. 132–133.

⁸ Prawa percepcji omawiają Ph. G. Zimbardo i R. J. Gerrig (*Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011, s. 125–127).

tywną kopię ciała”, na uchwyconą w płynnym ruchu obrotowym formę cylindryczną, strzępi jej krawędzie oraz gasi chromatycznie. Plamy bieli i złamanej żółci są jedynymi w miarę regularnymi formami, a skojarzone z kołem i cylindrem dają się symbolicznie odczytać „jako coś pośredniego między duchem a materią”⁹ oraz jako izolowane znaki uporządkowania i równowagi. Stoją jednak w opozycji wobec absolutnej nieregularności przesuwających się w przeciwstawnych kierunkach (od lewej do prawej i od prawej ku lewej) i ze zróżnicowaną dynamiką mas kompozycyjnych (ruch rozrywania – obrotu). Kontrastują się też z chaosem materii i zasady zła, zamkniętych w metaforycznym znaku plastycznym. Ukierunkowanie plam barwnych i ich wielopoziomowe zopozycjonowanie (jasność – ciemność, barwy ciepłe – chłodne, chromatyczne – złamane, zagęszczone – wyemanowane) sprowadza świat przedstawiony do znaku podświadomego, onirycznego. Wewnętrzne kontrasty, rozsadzające kompozycję na przeciwstawne siły mikro- (świat ziemski) i makrokosmosu (bóstwa, słońca), stanowią jednak ciągi metaforycznych i formalnych analogii oraz korespondencji, które asocjacyjnie uzgadniają obydwa plany i chronią układ chromatyczny przed bezładnym rozsypaniem się. Ich niejasność, zagęszczenie i rozluźnienie naznacza przestrzeń obrazu Rapsy ładunkiem archetypiczno-symbolicznym, tak znamionym dla stanu snu¹⁰.

Antywzrokocentryzm płócien artysty realizuje się w przestrzennych modelach form, wydobywanych z wnętrza, dlatego tempo zarejestrowanego ruchu nie zależy od przebiegu czasu fizycznego, podobnie jak wycięta z duchowego uniwersum i okrojona do pola wewnętrznej percepcji, przestrzeń, która autonomizuje się wobec transcendencji. W *Ptasiej konferencji* formy oscylują między plastyczną reprezentacją, wynikającą z semantycznej zawartości tytułu, a abstrakcją, motywowaną endogenicznym charakterem obrazów. Płótno to jawi się odbiorcy jako gra plam barwnych na płaskiej powierzchni płótna, a przecież rozwiązania kompozycyjne i kolorystyczne wpisują w to dzieło wyraźny moment symboliczny, ustanawiający nadbudowę metaforyczną. Rozległe konotacje figuratywno-symboliczne implikuje już sama struktura przedstawienia, biegunowo rozłączająca obydwa zespoły chromatyczne. Dwudzielna kompozycja, zachowująca relację elementów w stosunku 1:3, przekładającym się na ilościowe i jakościowe różnice w masie i rozciągłości składników, skutkuje zachwianiem równowagi i silnym ciężeniem dolnej części. Wrażenie to pogłębia swobodne zestawienie dwóch rzutów, *en face*

⁹ J. E. Cirlot, op. cit., s. 132.

¹⁰ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1977, s. 94.

dla przestrzeni rozciągającej się w górze, i z lotu ptaka dla planu dolnego. Jednak i tu oko wewnętrzne artysty uzgodniło wszystkie elementy świata przedstawionego i podporządkowało oba obszary plastyczne wspólnej idei przestrzennej.

Dwie trzecie obrazu wypełnia gęsta sieć plam barwnych, które swoją intensywnością i poziomem skontrastowania stanowią o czystej ekspresji. Ich, zdawałoby się bezładna, płatanina w rzeczy samej wyodrębnia z przestrzeni obrazu formę dysku, będącego metaforycznym przeniesieniem substancji nieba na ziemię w celu ustanowienia nowego „królestwa «środką»”¹¹, obdarzonego mocą wstępującą. Diagonalnie zdefiniowana przestrzeń dolnej części obrazu posiada własną masę i ciężar, sugerowane jakością ukształtowania plastycznego. W opozycji do rozmytych i położonych pointylistycznie szarych plam, stanowiących tło dla dysku, ustawia się strefa zawłaszczona przez ptactwo. Wypełniają ją formy malowane śmiałymi i długimi duktami, rozwijającymi się we wszystkich kierunkach. To wewnętrzne rozedrganie wprowadza iluzję ruchu i ożywienia, często towarzyszącego rozmowie. Czarne plamy, znaczące obecność ptaków, różnią się nie tylko wielkością i poziomem aluzyjności, ale i fazą ruchu, w jakiej zostały uchwycone. Są tu ptaki osiadłe na ziemskim podłożu, symbolizujące przyziemność, są też te wykonujące ruch ku dołowi, interpretowany jako proces zagęszczenia i stężenia, oraz kierujące się ku górze, co w słowniku symbolicznym oznacza procesy parowania, sublimacji i rozprężania siły¹². Te trzy ujęcia, sfruwania, ulatywania i przyziemności¹³, rozciągają przestrzeń we wszystkich kierunkach i są źródłem dynamiki wewnętrznej. Metaforycznie jednak znaczą moment oczyszczenia „myśli”¹⁴, skoro od starożytności jej ideę uosabia obraz ptaka.

W plastycznej kreacji ptasiej konferencji jest pewien detal, który stanowi o niezwyklej ekspresji przekazu – to czerwone punkty, przywołujące skojarzenie z dziobami i brzuszkami. Będąc minimalnie rozciągniętymi plamami spektralnego koloru, wyizolowanymi z całości zdominowanej przez barwy złamane, zdają się pulsować wewnętrznym światłem. Ich usytuowanie impli-

¹¹ J. E. Cirlot, op. cit., s. 286.

¹² Ibidem, s. 341.

¹³ R. Arnheim podkreśla tożsamość pracy zmysłów i umysłu, rozpisanej na szereg czynności percepcyjnych: abstrahowania, upraszczania, porównywania, korekty czy wybo-ru. Głosząc, iż „wzrok jest narzędziem myśli”, ujmuje proces widzenia jako formę dopasowywania określonego obiektu do uporządkowanego kształtu, zapisanego w pamięci. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 23, 29. Zastosowanie tej tezy do malarstwa abstrakcyjnego okazuje się źródłem jego bogactwa percepcyjnego i kulturowego.

¹⁴ J. E. Cirlot, op. cit., s. 339–440.

kuje w przestrzeni imaginacyjny trójkąt rozwartokątny, wierzchołkiem skierowany ku dołowi. Czerwone plamki, symbolicznie obdarzane mocą objawiania, emanacji i siły, stanowią „harmoniczną wypadkową”¹⁵ całego ptactwa oraz są źródłem odczucia głębi obrazu. Jej poziomy definiowane są na zasadzie wyodrębniania w przestrzeni kolejnych planów: tło rozbite na miazgę, wynurzający się z niego dysk, brzuścem skierowany do odbiorcy, i nakładający się nań trójkąt, którego wierzchołki stanowią trzy pulsujące punkty świetlistej i promieniującej czerwieni. Ta organizacja chromatyczna to już znak ustrukturuwania świata przedstawionego, pogłębianego przez kontrast i naturę plam barwnych, bowiem obok grubo nałożonego pigmentu znajdują się warstwy mocno rozrzedzone, a w sąsiedztwie płasko położonych płaszczyzn – fizyczne ślady rozdarcia materii farby malarską szpachelką. Symboliczna opozycja czerni, znaczącej upływ czasu, i bieli, wyizolowanej spod wpływu Chronosa, a kojarzonej z kontemplacją, nadaje przedstawieniu aspekt temporalny skontrastowany z trwaniem.

Kompozycyjna organizacja świata przedstawionego współgra dodatkowo z korespondencyjnym i metaforycznym nacechowaniem koloru. Jak stwierdza Cirlot, „czystość koloru odpowiada zawsze czystości sensu symbolicznego”¹⁶: barwy prymarne (czerwień), oznaczają elementarne emocje, gdy wtórne i trzeciorzędne – emocje w swojej istocie bardzo złożone. Dominantą kompozycyjną w *Ptasiej konferencji* okazują się trzy punkty czystego koloru, które, wybijając się z kontekstu chromatycznego, wprowadzają moment energetyczny. Prowokują też refleksję, by uporządkowanie kolorystyczne rozpatrywać w kategoriach serii, bowiem paleta barwna obrazu rozwija się na styku opozycji chromatyczne – achromatyczne oraz spektralne – złamane i w układzie trójkowym: czerwienie, brązy i beże zostały przeciwstawione czerni, szarościom, złamanym błękitami, i bieli. Sposób ich ułożenia i powiązania w sieć wzajemnych relacji pokrywa się z semantyką tytułu.

Część płótna *Ptasia konferencja* stanowią rozciągające się horyzontalnie płaszczyzny, które w opozycji do dynamiki sceny rozgrywającej się poniżej zdają się wprowadzać moment wyciszenia i spokoju. Rozciągająca się po lewej stronie plama ecru została ustawiona w kontraście z beżową powierzchnią, wydobywając chromatycznie głębię i kreśląc granice między światłem bezpośrednim a wtórnym. Barwa beżowa, będąca aspektem zgaszonej żółci, w symbolice koresponduje ze znakiem powietrza, zaś nasycona bielą, kojarzoną z boskością i złotem, przywołuje na myśl iluminację. Ustawienie obok siebie dwóch poziomów jej nasycenia dało efekt napięcia między

¹⁵ Ibidem, s. 425.

¹⁶ Ibidem, s. 184.

sferą jaśniejszą a ciemniejszą oraz między różnymi formami aktywności i intensywności. Ich progresywność zostaje jednak zahamowana lub neutralizowana plamami szarości, stanowiącymi plastyczny odpowiednik dla stanu atrofii i zubożenia¹⁷. Te szare dukty pędzla, rozmyte, niewyraźne w formie i wznoszące się ku górze, jakby wypiętrzały ptasi dysk, przełamują horyzontalizm płaszczyzny bezów oraz stanowią czynnik scalający obydwie części kompozycji. Opozycje światła pierwotnego i światła wtórnego oraz aktywności i bierności nakładają się na grę z konwencją, wzbogaconą o jeszcze jeden kontrast formalny. Wprowadzają go zarysowania, rozdzierające powierzchnię pigmentu i implikujące kolejny poziom głębi. Pierwszy z nich buduje nałożona plama ecru, następny – beżu, gdy ostatni jej znak to ślad obecności przestrzeni, z których – być może – wyłoniły się ptaki, „fizycznie” przecinając masy powietrza. Ten jukstapozycyjny aspekt temporalny powoduje, że górna część kompozycji wiąże się z dolną, tworząc z nią znaczeniową całość, również na poziomie chromatycznym (szarości scalające oba plany, poszarpana linia horyzontu wrzynająca się w dolną strefę kompozycji).

Krzysztof Rapsa zrewaloryzował swoje przestrzenie, wertykalami uświęcając ptasią konferencję, zaś poziomą warstwą zamykając firmament, co inicjuje na płótnie metaestetyczną grę z tradycyjną ikonografią, w której horyzontalne nacechowanie kojarzone było z *profanum*, zaś perspektywa wertykalna interpretowana była w aspekcie sakralnym. Przełamując na różnych poziomach tę iluzyjną dwubiegowość kompozycji, sięgnął po paletę, której składniki korespondują z alchemiczną metaforą ewolucji duchowej: ilościowa i jakościowa gradacja barw wytycza przejście od *materia prima* (czerni) przez rtęć (biel) i siarkę (czerwień) po finalny kamień (złoto planu górnego)¹⁸, stanowiący chromatyczny i emocjonalny punkt dojścia. Na trójfazowy proces duchowego wznoszenia się nakładają się opozycje, odpowiadające za wrazenie uobecniania się w dziele sfer ciemności i światła, dynamiki i statyki, ciężenia w dół i wypierania w górę, przestrzeni diagonalnej i horyzontalnej. Dwójkowy i trójkowy rytm elementów świata przedstawionego odpowiada miejscu zajmowanemu w kosmosie, zapewniając całościowe ujęcie mikro- i makrokosmosu.

Uzgodnianie antynomicznych budulców kompozycji wiąże się też z innym aspektem antywzrokocentryzmu w dziełach Rapsy. Brak zaufania do oka jako narzędzia poznania prowokuje artystę do wspomżenia się innym zmysłem – dotyku. Impastowe zgrubienia i zacieki pigmentu przeciwstawione gładkim płaszczyznom, powierzchnie pełne skonstrastowane z pękniętymi wzbogacają

¹⁷ Ibidem, s. 184–185.

¹⁸ Ibidem, s. 185.

świat przedstawiony o wrażenia skórne. Powstające na styku fakturowym, wewnętrznymi napięciami rozrywają materię pigmentu i całości przedstawienia. Pojawiały się w omówionych wcześniej płótnach artysty, są też obecne w kartonie *Number 2* z 2011 roku. I tu przestrzeń została zorganizowana w myśl idei o asymetrii świata. Pięć achromatycznych płaszczyzn barwnych zostało przez artystę usytuowanych względem siebie w różnorodnych relacjach: wynurzania się, nakładania i współobecności. Rozciągają się horyzontalnie, od lewej strony, będącej strefą pochodzenia i męskości, ku części prawej, odpowiadającej symbolom rezultatów czy żeńskości.

Centrum wyznaczają trzy nieregularne, acz plastycznie rozwinięte plamy czystej czerwieni, mocą swojego waloru ustanawiające plan pierwszy obrazu. Nieregularne w formie oraz złamane w różnym stopniu szarościami i stłumione czerniami, stanowią trzy różne poziomy nasycenia chromatycznego. Ich usytuowanie względem siebie inicjuje w centrum ruch od dołu ku górze, dokonujący się na krawędzi elipsy, implikowanej ukształtowaniem formy. Skierowany ku własnemu początkowi, przywołuje skojarzenie z cyklicznym przebiegiem w czasie i z temporalnie warunkowaną zmianą w przyrodzie. Największa i najsilniejsza chromatycznie forma, zbliżona kształtem do podkowy, a raczej do oczekującej dopełnienia elipsy (następuje tu podwojenie porządku geometrycznego), ustanawia własne centrum dynamiki. Ociężałym, odrywającym się i wznoszącym ruchem zdąża po diagonale ku lewej strefie obrazu, wprowadzając w samym centrum obrazu kompozycyjną asymetrię.

Za sprawą postrzępionych konturów staje się też niespodziewanym źródłem wrażenia lekkości i dynamiki, które wzmagają nerwowe kreski, nieregularne nacięcia oraz poszarpana struktura prostokątnej płaszczyzny. Ukształtowana zgrubieniami, nawarstwieniami farby i głębokimi żłobieniami w pigmentcie, implikuje trzeci plastyczny wymiar płótna – jego fizyczną głębokość¹⁹, wydobytą tradycyjnymi technikami, awangardową formą perspektywy kulisowej, łamaniem koloru, zacieraniem konturów i inicjowaniem gry form w przestrzeni. Centrum obrazu wybrzusza się w kierunku widza, załamuje, ucieka w głąb i w bok także dzięki ekspresyjnym indeksom impastu i malarskiej szpachelki, które podlegają łagodzeniu, spowolnieniu i uspokojeniu w miarę rozwijania się płaszczyzny ku prawej krawędzi. Ten kierunek staje się źródłem napięcia, bowiem zderza się z ruchem płaskich czerwonych plam barwnych, które zwrócone są lewostronnie. Skonfliktowanie aktywności mas barwnych rozrywa formy usytuowane w środku i potęguje wrażenie rozdarcia chromatyczno-fakturowego.

¹⁹ Arnheim zauważa, iż dotyk daje pewne wyobrażenie przestrzeni trójwymiarowej, którą zmysł wzroku „ogarnia jednym rzutem”, niemniej w percepcji pełni pomocniczą rolę. R. Arnheim, op. cit., s. 28.

Równolegle do tej rozciągniętej horyzontalnie pastelowej płaszczyzny sytuują się dwie dolne formy, które wchodzą w dialektyczny dyskurs z centrum. Obie są gładkie i zwiewne, a ich przestrzenność została wydobyta dzięki złamaniu koloru, przywołującego skojarzenie ze znakowaniem perspektywy powietrznej. Inicjują gwałtowne napięcia między sfakturowaną, barwną i dynamicznie rozwijającą się powierzchnią w centrum a sąsiadującymi z nią achromatycznymi płaszczyznami, wygładzonymi aż do poziomu półprzezroczystości o magnetycznej sile wciągania w głąb. To w nich zawiera się jakaś tajemnica potencjalności, motywowana symbolicznym kojarzeniem bieli z kolorem siódmym, umieszczanym w jądrze wszechbarw w analogii do „centrum» przestrzeni, która ma sześć kierunków – po dwa na każdy wymiar”²⁰.

Binarna struktura obrazu wspiera się na biegunowym napięciu, budowanym za pomocą repetycji i różnicy chromatyczno-formalnej. Górna płaszczyzna, nałożona na tę środkową, a przez to wysuwająca się na plan pierwszy, rozciąga się horyzontalnie od lewej ku prawej, powtarzając ruch znajdującego się pod nią prostokąta, gdy dolna wyłania się z ciemności i zdąża diagonalnym ruchem od prawej krawędzi obrazu ku jego centrum. Rozciągając się ku górze, współgra z przebiegiem plam czerwieni. Centralna płaszczyzna barwna i sąsiadujące z nią monochromatyczne plamy, ujęte we wzajemnych relacjach, ustanawiają gradację schodzącą trzech elementów. Implikuje ją efekt zanurzenia wszystkich obiektów w przestrzeni, pogłębionej nacięciami i zarazem spłyconej delikatną wiązką żółtych i czerwonych promieni, które mają swoje repetycje w lewej części obrazu. Ich świetlistość przywołuje skojarzenie z nieśmiało wynurzającym się z ciemności blaskiem słonecznym.

Jednia, przez Plotyna uznawana za zasadę twórczą, zostaje w całości kompozycji rozbita na trzy momenty: pasywny w płaszczyźnie górnej, aktywny w części centralnej i neutralizujący lub sumujący obie własności w dolnej. Ten ostatni element, wynurzając się z połyskującej sieci, zdaje się stanowić harmoniczną wypadkową form znajdujących się powyżej i rozwiązywać rozsadzający je konflikt chromatyczno-fakturowy. Dzięki temu zostaje zachowana jedność kompozycyjna prastarego, symbolicznego trójdzielnego wzorca porządku wewnętrznego: góra – środek – dół. Wrażenie to wzmacniają delikatne przejścia między formami, pozwalające te trzy płaszczyzny traktować całościowo w opozycji do tła. Ich poszarpane kontury ustalają bardziej barokowe niż współczesne podejście do światła i ciemności, bowiem jednostkowe byty, wynurzając się z mroku, ożywają. Sfera *obscurité* jest niejednorodna, gładka i nieprzenikniona u góry oraz pocięta gęstą siecią białych i barwnych linii u dołu. Rozrzedzając czerń, rewaloryzuje ją chromatycznie i spycha jej masę ku dolnej krawędzi obrazu, ku wypływającym na wierzch delikatnym

²⁰ J. E. Cirlot, op. cit., s. 80.

plamom bieli. Ostatecznie obie skontrastowane ze sobą dolne płaszczyzny złamanej bieli i rozszczepionej czerni równoważą kompozycję i stanowią chromatyczną podstawę dla jej zharmonizowanej jedności. Metaforycznie mogą reprezentować ideę Nervalowskiego człowieka, który swoją tożsamość ujmuje w kategoriach dualnych, inicjując emocjonalne samopoznanie w obszarze manicheistycznych opozycji.

Abstrakcje ekspresjonistyczne Rapsy, ograniczające rolę zmysłu wzroku na rzecz patrzenia wewnętrznego, cechuje niezwykła dynamika napięć, powstających w wyniku gry formami, kontrastami chromatycznymi i fakturowymi. Opozycje te budują oryginalne pejzaże duchowe, poddane płynnej ciągłości, stanowiącej moment czystego poznania. Świat zewnętrzny, przefiltrowany i opanowany „okiem wewnętrznym” artysty, realizuje się w znaku plastycznym, godzącym sprzeczności i antynomie, znamienne dla transcendencji. Malarskie kadrowanie jej dynamicznych momentów to przedzieranie się przez powierzchniowe znaki do jądra uniwersum, którego sens przekłada się na serialny i symboliczny porządek form i faktur, poddanych ruchowi, oraz ciąg antynomii i korespondencji barw. Jak u Pollocka farba nie służy opisywaniu świata, lecz „pozorowaniu życia wewnątrz obrazu”²¹, generowaniu w niestabilnych światach zależności koloru i struktury w ich czasowym i przestrzennym aspekcie. Odrzucenie wzroku jako narzędzia poznania powoduje, iż obrazy Rapsy penetrują archetypiczne i symboliczne wyobrażenia oraz odkrywają w nich pierwotną logikę bytu, dającą się sprowadzić do jednej znaczeniowej całości, która obiecuje „przydać naszym ulotnym chwilom najwyższej jakości”²².

Skoncentrowany na własnym wnętrzu, malarz emocjonalnie interpretuje tropy i przebliski rzeczywistości, zapisane w pamięci, by ten endogeniczny budulec przetworzyć na aluzyjny znak plastyczny. Ta antywzrokocentryczna postawa tłumaczy obecność w jego dziełach subiektywnego czasu i przestrzeni wewnętrznej, aluzji przedmiotu zamiast jego obiektywnego obrazu, koloru wyrażającego zamiast lokalnego. Warunkowane patrzeniem wewnętrznym, a nie zmysłowym rejestrowaniem obrazu świata, oddają prawdę „widzenia w niewidzeniu”, prawdę stanu zawieszenia uwagi, kiedy nad percepcją fizyczną góruje emocjonalna lub intelektualna refleksja. Przełożona na znak plastyczny, autonomizuje się wobec transcendencji, choć w swojej realizacji wykorzystuje fizyczne środki plastyczne, podlegające ocenie wzroku. Wciąż jednak manifestuje swój brak zaufania dla oka, bowiem wychodzi poza dwu-

²¹ Ch. Harrison, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, zebrali T. Richardson i N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 279.

²² W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, tłum. A. Sierszulska, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 354.

wymiarowe płótno, szukając jego trzeciego wymiaru na różnych poziomach ukształtowania obrazu. Porowata powierzchnia impastu, ustrukturowana w fałdy i wybrzuszenia, jest poprzecinana głębokimi i płytkimi nacięciami i zestawiona z tak cienko rozprowadzoną warstwą pigmentu, że następuje rozluźnienie jego związku z materialnością. Faktura staje się samoistnym, czysto plastycznym czynnikiem, kształtującym głębię, inicjującym ruch oraz dowodzącym brak zaufania do wzroku. Kiedy on zawodzi, malarz wspomaga się dotykiem, by wyeliminować niejednoznaczności i błędne interpretacje, ale w konsekwencji wzbogaca potencjał percepcyjny dzieła malarskiego.

Na obrazy figuratywne się patrzy, śledząc anegdotę, gdy prace abstrakcjonistów wymuszają na odbiorcy gapienie się (Norman Bryson) lub zawieszenie uwagi (Jonathan Crary): układem nieregularnych plam barwnych przykuwają nienasycone spojrzenie tak długo, dopóki nie nastąpi moment rozpoznania formy i złagodzenia wewnętrznego napięcia, towarzyszącego obcowaniu z czymś nieznanym i niepojętym. Zatem sztuka abstrakcyjna wymaga od widza intuicyjnego „wchodzenia w formę”, czyli traktowania zmysłów wzroku (u Rapsy też dotyku) zaledwie jako medium, pozwalającego przeniknąć do wnętrza „podmiotu czującego”. Ujawnia się on w śladach linii i powierzchniach płaszczyzn barwnych, w ich relacjach i proporcjach, napięciach i repetycjach, w aktywności i mocy perswazyjnej – a więc w plastycznych znakach definiujących dialektykę przestrzeni duchowej.

Przejawem kryzysu zaufania do wizualności jest również wpisany w sztukę fakt nadawania dziełom tytułu. Jak zauważa Michał Rusinek²³, jego brzmienie narzuca ogląd obrazu i jego uporządkowanie, sugeruje podziały elementów kompozycyjnych i podsuwa ich znaczenia. Przekonuje, co należy widzieć i jak należy dzieło rozumieć, podważając zaufanie odbiorcy do jego własnych możliwości psychopercepcyjnych. Uwaga ta dotyczy nie tylko dzieł figuratywnych, powstałych na przestrzeni stuleci, ale rozciąga się też na płótna abstrakcyjne, w tym i dzieła Rapsy. Jego *Senne przestrzenie* i *Ptasia konferencja* wskazują widzowi punkt wyjścia i dojścia dla podjętego wysiłku analitycznego i interpretacyjnego, wiążąc plastyczną strukturę dzieła w literackiej optyce. Dopiero trzęcie z omówionych płócien, *Number 2*, o tytule sugerującym tylko kontynuację tematu malarskiego, zmusza widza do koncentracji na czystym znaku plastycznym, niewarunkowanym semantycznie. Obraz, nieobciążony interpretacyjnym balastem nazwy, pozwala mu na indywidualne rozpoznanie i oswojenie postrzeganych elementów. Zostaną one jednak zaakceptowane tylko wtedy, gdy odbiorca, jak wcześniej artysta, zawiesi percepcję, manifestując swój antywzrokocentryzm.

²³ M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 12–13.

ANTI VISUAL CENTRISM IN KRZYSZTOF REĆKO-RAPSA'S PAINTING

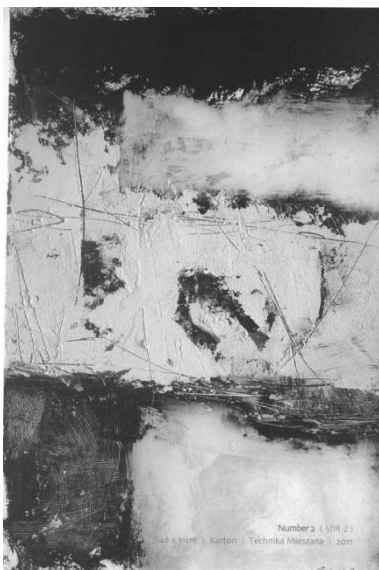
In her article *Krzysztof Rećko-Rapsa's painting towards the anti visual centric breakthrough* Iwona Mikołajczyk discusses three works, painted by Koszalin artist who has already become famous on the art market in Europe and Asia. The author describes the paintings in the context of Jonathan Crary's theory, which transforms the pure perception act from "looking" to "admiring", from the objective vision to the subjective one. She proves that Rapsa's works as well as the works of the other abstractionists belong to the anti visual centric breakthrough as the artist uses his sense of touch and an allusive form as well as endogenous substance to create his pieces of art. The time and space of his paintings possess some inner dimension, conditioned by the artist's emotional and intellectual reflection, so that the receiver treats them as the objective picturesque medium.

KEY WORDS

painting, anti visual centric, pure perception, sense of touch in the art. modern, art abstract

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
3. Comolli J.-L., *Machine of the Visible*, [w:] *The Cinematic Apparatus*, eds. T. Lauretis, S. Heath, New York 1985, s. 121–141.
4. Crary J., *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zarembo, I. Kurz, Warszawa 2009.
5. Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1977.
6. Harrison Ch., *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, zebrali T. Richardson i N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 267–311.
7. Iser, W., *Zmienne funkcje literatury*, tłum. A. Sierszulska, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 345–368.
8. Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 295–330.
9. Rusinek M., *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012.
10. Sztabiński G., *O „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. VII–LXVI.
11. Zimbardo Ph. G., Gerrig R. J., *Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011.



Krzysztof Rećko-Rapsa, *Number 2*
karton, 2011, 46 x 31 cm, technika mieszana
Fot. Dominik Janasik



Krzysztof Rećko-Rapsa, *Ptasia konferencja*
plótno, 2012, 78 x 58 cm, technika mieszana
Fot. Dominik Janasik



Krzysztof Rećko-Rapsa, *Senne przestrzenie*
plótno, 2012, 120 x 80 cm, technika mieszana
Fot. Dominik Janasik