

RUCHOME PŁASZCZYZNO-PRZESTRZENIE MARKA ROTHKO

Albert Danielewicz

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

E:mail: albert-dan@o2.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5345-9956>

ABSTRAKT

Teza. Odbiór obrazów Marka Rothko jest zależny od interpretacji ruchomych płaszczyzno-przestrzeni.

Omówione koncepcje. Abstrakcyjne prace Marka Rothko omówiono w filozoficznym kontekście płaszczyzny i przestrzeni. W analizie posłużono się wybranymi elementami filozofii Gilles Deleuze'a i Martina Heideggera. Odwołano się również do obrazów figuratywnego, romantycznego malarza Caspara Davida Friedricha. W trakcie analizy zostały wykorzystane takie pojęcia jak: ruch, światło, nicość. Posłużyły one do ukazania innego rozumienia prac amerykańskiego malarza. Szczególnie istotne dla zaprezentowania innego ujęcia obrazów artysty było uwypuklenie ich filozoficznego wymiaru. Nawiązania do filozoficznie rozumianej *warstwy* G. Deleuzea oraz pojęcia *bycia* M. Heideggera pozwoliło na lepsze zrozumienie mechanizmów rządzących obrazem. Z kolei heideggerowskie pojęcie nicości zostało omówione w kontekście procesualności. Taka perspektywa łączy się z dekomponującym efektem działania ruchu, co ma wpływ na rozumienie problemu związanego z malarską płaszczyzną.

Wyniki i wnioski. Omówienie mechanizmów „działania” obrazów M. Rothko pozwoliło na zwerfikowanie tezy, według której reprezentacja malarska płaszczyzn jest zależna od przedstawienia ich ruchu.

Wartość poznawcza podejścia. Interdyscyplinarne podejście do abstrakcyjnego malarstwa M. Rothko daje nową możliwość jego rozumienia oraz otwiera pole do filozoficznego, spekulatywnego rozważenia elementów związanych z płaszczyzną i przestrzenią w malarstwie. Podjęto próbę poszerzenia rozumienia dzieł artysty nie tylko w oparciu o porównanie do innych malarzy, ale również skupiając się na mechanizmach związanych z kreacją wizualną.

Słowa kluczowe: przestrzeń, czas, ruch, abstrakcja, Mark Rothko, płaszczyzna, malarstwo, światło, nicość.

The Mark Rothko's moving plane-spaces



ABSTRACT

Thesis. The reception of Marek Rothko's paintings depends on the interpretation of moving planes-spaces.

Discussed concepts. Abstract works by Marek Rothko are discussed in a philosophical context of the plane and space. The analysis uses selected elements of the philosophy of Gilles Deleuze and Martin Heidegger. Reference was also made to the figurative paintings of the romantic painter Caspar David Friedrich. During the analysis such terms as: motion, light, nothingness were used. They served to show a different understanding of the work of an American painter. Particularly important for presenting a different understanding of the artist's paintings was to emphasize their philosophical dimension. References to the philosophically understood G. Deleuze's *layer* and the notion of M. Heidegger's *being* allowed for a better understanding of the mechanisms governing the image. In turn, the Heidegger's concept of nothingness was discussed in the context of processuality. Such a perspective combines with the decomposing effect of movement, which affects the understanding of the problem associated with the painterly plane.

Results and conclusions. Discussing the mechanisms of "action" of Rothko's paintings allowed us to verify the thesis that the paintings plane of representation is dependent on the presentation of their movement.

The cognitive value of the approach. The interdisciplinary approach to the Rothko's abstract paintings gives a new opportunity to understand it and opens the field for philosophical, speculative consideration of elements related to the surface and space in painting. An attempt was made to broaden the understanding of the artist's works not only based on a comparison to other painters, but also focusing on mechanisms related to visual creation.

Key words: space, time, movement, abstraction, Mark Rothko, plane, painting, light, nothingness.

WSTĘP

Celem pracy jest próba znalezienia takich słów i takiego języka opisu dzieł sztuki Marka Rothko, które dzięki filozoficznemu kontekstowi umożliwią poszerzenie pola rozumienia dzieł tego artysty, a także, co ważniejsze, pokazanie, że próby zrozumienia jego prac nie mogą opierać się wyłącznie na porównaniach do innych twórców, ale przede wszystkim na ukazaniu wewnętrznych mechanizmów, które związane są z procesem kreacji wizualnej. Centralnym zagadnieniem niniejszej pracy jest próba skoncentrowania się na mechanizmach pojęciowych, jakie są zaproponowane przy interpretacji wybranych dzieł M. Rothko. Celem analizy będzie wyjaśnienie pojęcia ruchu przedstawienia malarskiego za pomocą przekształceń i przesunięć w warstwie znaczeniowej opisującej obraz. Wydaje się, że przy takim podejściu lepiej widoczne będą trudne do jednoznacznego określenia warstwy znaczeniowe obrazów tego amerykańskiego malarza. Istotne będzie wyróżnienie takich pojęć, a właściwie takie ich użycia które otworzy nowe możliwości rozumienia przedstawienia za pomocą licznych wzajemnych relacji i odniesień. W trakcie analizy będą zastosowane takie motywy jak: maskowanie, horyzont, ruch, płaszczyzno-przestrzeń i nicość, które zostaną

zdefiniowane przez prezentowany tekst i będą stanowić alternatywę wobec takich pojęć jak: mistycyzm, zasłona, religijność oraz boskość. Wykreowana przez M. Rothko struktura malarska przechodzi przez proces wymiany znaczeń z malarstwem romantycznego figuratywnego malarza Caspara Davida Friedricha. Określone zabiegi, które obecne są w malarstwie C. D. Friedricha zostają podjęte i przekształcone przez M. Rothko w sposób, który nadał im abstrakcyjną formę.

Zestawiając ze sobą obrazy C. D. Friedricha i M. Rothko, ma się nieodparte wrażenie, że motywy romantycznego malarza zostały uabstrakcyjnione przez amerykańskiego artystę. Ma to przełożenie na istotną różnicę w podjęciu tematu płaszczyzny i widzenia. Według badacza teologii i sztuki Wessela Stokera (2012) obrazy C. D. Friedricha są próbą pokazania bliskiego połączenia dwóch światów (płaszczyzn): ziemskiego oraz boskiego. W celu ukazania tego założenia autor posługuje się terminem immanentnego transcendentalizmu, rozumianego jako bliska relacja dwóch przenikających się rzeczywistości. Absolut jest doświadczony w i poprzez ziemską rzeczywistość (Stocker, 2012). Badacz analizuje obraz *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* C. D. Friedricha, który przedstawia dwóch mężczyzn stojących na zboczu wzgórza i przyglądających się częściowo zaćmionemu księżycowi świecącemu na jasnym niebie. Jeden z mężczyzn opiera się o ramię drugiego. Na podstawie tego obrazu W. Stocker zauważa, że to właśnie sposób, w jaki artysta łączy niebo i ziemię jest przykładem duchowości immanentnego transcendentalizmu. Badacz twierdzi, że istnieje wyraźne rozdzielenie w obrazie na świat zlokalizowany „tutaj”, przynależny dwóm mężczyznom, oraz na świat „poza”, dotyczący nieba i gwiazd. Mimo tego oba światy przenika i łączy boskie światło wszechobecne w naturze. W podobny sposób autor odczytuje znaczenie obrazu *Mnich nad brzegiem morza*, który przedstawia tytułową postać, otoczoną latającymi wokół mewami i stojącą nad brzegiem morza. Widoczne na obrazie morze jest czarnego koloru, a nad nim roztaczają się ciemne chmury jaśniejące w górnej części obrazu. W. Stocker (2012) zauważa za - innym badaczem malarstwa M. Rothko i C. D. Friedricha, Robertem Rosenblumem – że pustka oraz światło kolorowych płaszczyzn M. Rothko przypomina niemalże opustoszały krajobraz C. D. Friedricha w obrazie *Mnich nad brzegiem morza*. Podkreśla on również istotność linii horyzontalnej jako ważnej składowej romantycznego malarstwa pejzażowego łączącej świat ziemski z boskim. Odbiór *Mnicha nad brzegiem morza* według R. Rosenbluma przywołuje doświadczenie modernistycznego odbiorcy, w którym jednostka konfrontuje się z przytłaczającym, wszechogarniającym ogromem świata. Ten pozaludzki, religijny wymiar doświadczenia ukonstytuowany jest właśnie poprzez doświadczenie natury, świata. Podobnie M. Rothko za pomocą światła i pustki stara się usytuować widza na progu bezforemnej nieskończoności (Stocker, 2012).

Spotkanie nieba i ziemi, które ma ewokować wrażenie nieskończoności w odbiorze obrazów Friedricha, stanowi o istotnej różnicy między omawianymi malarzami. Według W. Stockera (2012), to nie przedstawienie natury, ale właśnie relacja między widzem i abstrakcyjnymi obrazami ma stanowić o wyjątkowości wrażenia obrazów. Stąd też Friedrich namalował mnicha wpatrującego się w bezmiar morza, podczas gdy M. Rothko „ustawił” widza w jego miejscu. Iwona Lorenc (2008) w tekście *Czas przestrzeni* zauważa, że mnich jest upostaciowieniem widzenia i zarazem napięcia między dystansem i bliskością, ucieleśnieniem rytmu przyrody jako rytmu widze-

nia. Według autorki malarz ukazuje przyrodę „rosnącą” przed mnichem oraz „wylewającą” się poza ramy obrazu. Jest to przyroda ogarniająca widzenie obserwatora i umykająca w czasoprzestrzenną nieskończoność, „(...) jest zarazem przyrodą ciężącą ku punktowi tożsamości żywiołów - nieruchomemu w swym nieodróżnicowaniu, fikszowanemu dodatkowo przez nieruchome oko podmiotowej kontemplacji, przez przysługującą jej pozaczasowość” (Lorenc, 2008, s.160).

Wydaje się, że M. Rothko jeszcze bardziej dynamizuje swoje malarstwo niż C. D. Friedrich. Rozprasza on swoje „przedstawienie”, dodaje mu świetlistej energii, która manifestuje się m.in. przez wykorzystanie koloru w taki sposób, że ramy obrazu znikają – fizycznie ram w obrazach nie ma – i dzięki temu widzowie stają się niejako bohaterami z obrazów C. D. Friedricha. Malarz zainteresowany duchowością i doświadczeniem mistycznym ustanowił nas w roli friedrichowskich bohaterów. Tak jak niemiecki malarz za pomocą tematów przedstawienia typowych dla romantyzmu, takich jak chociażby żywioł czy natura, wywołuje w odbiorcy stan uniesienia, tak M. Rothko próbuje osiągnąć podobny efekt, ale zmieniając przy tym środki wyrazu. Tematem obrazu nie jest jego warstwa przedstawieniowa *sensu stricto*, lecz sam mechanizm tworzenia obrazowości i widzenia. Nie chodzi tu o odesłanie do żadnego realnego przedmiotu, istotne są napięcia wynikające z płaszczyzn obrazu i ich ruchu oraz energia, czyli promienista intensywność koloru. Konceptję wrażenia, którą przedstawił C. D. Friedrich jako wrażenie bohaterów – rozumiane w sensie obrazu-wrażenia, czyli jakiegoś rodzaju postrzeżenia wrażenia – M. Rothko wprowadził w ruch, tworząc z widzami żywy mechanizm postrzeżeniowy. Obrazy C. D. Friedricha tworzą pewien rodzaj zapośredniczenia w odbiorze wrażenia i opierają się one na reprezentatywności, figuratywności – innymi słowy: na całościowej, zamkniętej koncepcji przedstawienia. Natomiast u M. Rothko nie chodzi jedynie o przedstawienie, a raczej o stworzenie układu człowiek-obraz w ogólnym kontekście wrażenia przedstawienia/obrazu jako takiego (Stocker, 2012).

To, co jest wyraźnie widoczne na obrazach C. D. Friedricha, ale także M. Rothko, to uwydatnienie linii horyzontalnej, która w przypadku tego drugiego artysty odchodzi od swojego „standardowego” sensu. Jej uabstrakcyjnienie dodaje jej nowego znaczenia, nieobecnego u C. D. Friedricha, jest to nie tylko już podział obrazu, rozdzielnie na to, co ziemskie i boskie, lecz samoistne, samodzielne *bycie* (w sensie Martina Heideggera) linii lub/i płaszczyzny – pewien rodzaj ich promieniowania (jak również promieniowania *per se*). Jest to świetlisty promień, przypominający bezkształtnie rosnące, wręcz „kwitnące” w różnych kierunkach słońce o intensywności wyznaczonej przez sąsiadujące płaszczyzny. Jeżeli ten promień/słońce M. Rothko ma nadal cechę horyzontalnej linii romantycznego malarza, to wydaje się, że zobrazowane zostało „wchłanianie” płaszczyzny (u C. D. Friedricha słońca). Najlepiej jest to widoczne na obrazach *Szafranowy* (1957), *Bez tytułu (Niebieski żółty zielony na czerwonym)* (1954) oraz *Nr 8 (biały pasek)* (1958). Należy pamiętać, że wchłanianie nie musi odbywać się w kierunku horyzontalnym lub wertykalnym, lecz może polegać na rozjaśnianiu reszty obrazu do koloru wchłaniającego, jak ma to miejsce na obrazie *Bez tytułu* z 1968 r. Wspomniane obrazy wydają się przedstawiać wielowarstwową kolorystykę i bardzo jasną, biało-żółtą poprzeczną „linię”. Linia o różnej szerokości oddziela inne płaszczyzny koloru. Obecne w obrazach płaszczyzny przypominają prostokąty, które są namalowane jasnymi, czerwonymi lub żółtymi, świetlistymi kolorami.

Jeżeli natomiast linia/słońce M. Rothko nie wchłania, to zostaje wchłonięta/wchłonięta przez inne płaszczyzny. Jest to również w pewnym sensie widoczne u C. D. Friedricha, u którego słońce ginące za horyzontem znika nie tylko za kulą ziemską, ale w niebie. Ten ruch i zanikanie wydaje się zauważyć M. Rothko i dać temu wyraz w swoim *malarstwie wielkich płaszczyzn* za pomocą skomplikowanych relacji międzypłaszczyznowych.

PŁASZCZYZNO-PRZESTRZENIE

W swojej malarskiej pracy M. Rothko za pomocą wielkości płótna oraz prezentowania obrazów – na ile to możliwe – w wąskiej przestrzeni chciał nadać intymny charakter kontaktu z obrazem. Można by rzec, że starał się stworzyć taką wielkość płótna, która byłaby „na miarę człowieka”, na miarę jego doświadczenia. Tym, co pozwoliło zbliżyć się do tego celu – lub nawet osiągnąć – było wykorzystanie w większości obrazów specyficznego, wielokrotnie modulowanego przedstawienia płaszczyzn i przestrzeni. Jak sam to ujął: „Jeśli warto jakąś rzecz zrobić raz, warto ją powtórzyć jeszcze i jeszcze raz, wszechstronnie ją zbadać, wypróbować i doświadczyć, tak aby zmusić publiczność do spojrzenia na nią” (Breslin, 1993, s.70).

Już w roku 1947, czyli we wczesnym okresie swojej twórczości, malarz stwierdził: „Obraz żyje dzięki kontaktowi z odbiorcą, rozrasta się i przyspiesza w oczach wrażliwego widza” (Baal-Teshuva, 2005, s.1). Przejawem życia obrazu w tym przypadku wydaje się ruch jego płaszczyzn, który jest aktualizacją potencjalności, uwarstwianiem, czyli odnawianiem każdorazowego stanu i ustanawianiem od początku relacji przestrzeni i płaszczyzny. Innymi słowy, jak piszą Gilles Deleuze i Felix Guattari (2015, s.622) w *Tysiąc plateau* - „Na warstwy składają się, rzecz jasna, bardzo różne formy i substancje, różne kody i środowiska. Tym samym warstwa ma zarówno różne Typy formalnych organizacji, jak i różne Tryby substancjalnego rozwoju, (...) Warstwy są niezwykle ruchliwe. Jedna warstwa zawsze zdolna jest posłużyć za *podłoże* innej, lub zderzyć się z inną, niezależnie od porządku rozwojowego. A przede wszystkim między dwiema warstwami czy też między dwoma warstwowymi podziałami pojawiają się zjawiska *międzywarstwowe*: transkodowanie i przejścia między środowiskami, mieszanki. Do tych międzywarstwowych ruchów, które są również działaniami uwarstwiającymi, odsyłają rytmy. Uwarstwianie jest niczym stwarzanie świata z chaosu, ciągle, wciąż ponawiające się tworzenie”. Zarazem jest to ruch, który za pomocą swojego przemieszczenia rozciąga swoje „zerowanie”, punkt początkowy w każdym kierunku i tym samym stwarza nową przestrzeń dla kolejnego, nowego ruchu. Jak zauważa Kazimierz Malewicz (za: Turowski, 1990, s.147): „Nauka, sztuka nie mają granic dlatego że to, co stanowi przedmiot poznania, jest nieokreślone, nieprzebrane, i że nieokreśloność i nieprzebraność równa się zeru (...). Jeśli ktokolwiek poznawał absolut, poznawał zero”. Jest to rodzaj pluralizmu wpisanego w pojęcie ruchu, które rozszczepia się, tworząc kolejne odnogi innego i różnego (Banasiak, 1997). Ruch jest tutaj zarówno pewnego rodzaju figurą teoretyczną, która jest związana z samym ruchem jako przemieszczeniem, jak i pojęciem, które wykracza poza własną pojedynczą definicję, i objawia się w malarskich ekspresjach obrazów M. Rothko. Malarz nie określa w szczególności sposób, jakiej

natury jest ruch płaszczyzn – czy pływają, unoszą się one na powierzchni, czy też są w pustce lub w stanie zawieszenia. Możliwe, że unoszą się w naszym spojrzeniu i zarazem pozostają zawieszony, ponieważ zrezygnowanie z głębi obrazu, powoduje dyslokację przedstawionych płaszczyzn i zamierzoną trudność w określeniu ich jednej słusznej pozycji (Stocker, 2012). Wydaje się, że są one tym wszystkim naraz w rozumieniu deleuzjańskiego rytmu łączącego różne obrazy w jeden wspólny mechanizm obrazowości. To znaczy, że ruch nie jest ograniczony *do jednego układu, warstwy czy płaszczyzny spójności* (w rozumieniu G. Deleuze’a), a raczej stanowi rodzaj wielowymiarowej ekspresji obrazu, a zatem i konkretnych, ale i zróżnicowanych form widzenia wynikających z analizowanych dzieł. Z ruchem łączy się *różnia* (*différence*) Jacquesa Derridy, którą dobrze oddaje kwestia czasu, ruchu z nim związanego oraz przestrzeni. Jak pisze Bogdan Banasiak (1998, s.8): „Différance oznacza również zwłokę (...) a zatem efekt rozspajającej pracy czasu, czyli rozsuniecie, rozprzestrzenienie czasu (łącznie się z uczasowaniem przestrzeni)”. Dlatego też „przetarcia”, przejścia kolorów w obrazach M. Rothko nie są statyczne, tylko dynamiczne. Wizualne pole zmiany koloru połączone jest z techniką malarską Rothko. Malarz rozpuszczał pigment w dużej ilości medium, nakładał warstwy laserunkowo po uprzednim pokryciu ich klejem ze skóry królika itd. Wpłynęło to na to, że: „Widz postrzega pracę malarza jako proces nakładania nawarstwiania powierzchni, maskowania” (Kiepuszewski, 2008, s. 145). W związku z tym, rozkład barwnych pól na płótnie sam w sobie „upłaszczyznawia” powierzchnie obrazu i „upłaszczyznawia” samą przestrzeń jako taką.

Rozrost widzialnego i przyspieszenie, które przynależne jest samemu pojęciu ruchu, dotyczy w obrazach M. Rothko płaszczyzn i przestrzeni, które otwierają i ożywiają obraz, sugerując aktywną rolę przedstawienia malarskiego w procesie postrzegania. Z drugiej jednak strony odbiorca niejako własnym doświadczeniem otwiera sam obraz. Jak zauważa I. Lorenc: „Przestrzeń nie jest już miejscem-ośrodkiem, w którym odbywa się doświadczenie podmiotu, lecz jest ona otwierana przez to doświadczenie” (2008, s.156). Zatem wydawałoby się, że koncepcja obrazu ma dwoistą naturę. Jednak charakter przedstawienia i jego doświadczenie ma wymiar procesualny i jest uobecnianiem czystej potencjalności. Obrazy M. Rothko w swojej malarskiej funkcji rozwijają płaszczyzny dla przestrzeni i przestrzeń dla płaszczyzn. Ten „przestrzenno-płaszczyznowy” efekt jest kluczowy, ponieważ M. Rothko koncentrował się na tym, w jaki sposób widz odbiera obraz oraz na ile może się w nim zanurzyć – co jest uwydatnione rozmiarem obrazów oraz ich sposobem prezentacji, np. w kaplicy Rothko w Houston. Osiąga on ten efekt nie za pomocą iluzji, lecz raczej za pomocą relacji między płaszczyznami, które przedstawia oraz ich braku dookreślenia, np. przez przejścia tonalne koloru i nieostre kontury oraz przejścia tło-figura. Zatem artysta w taki sposób maluje obrazy, aby podkreślić ich materialność, co osiąga między innymi za pomocą widocznych pociągnięć pędzla. Ważne w tym miejscu jest zwrócenie uwagi na niemalże cielesny aspekt malarstwa M. Rothko, który on sam odróżnił od malarstwa innego, amerykańskiego malarza ekspresjonizmu abstrakcyjnego – Ada Reinhardta. „Różnica między mną a Adem Reinhardtem jest taka, że jest on mistykiem. Rozumiem przez to, że jego prace są niematerialne. Moje są tu. Materialnie” (Phillips, Crow, 2005, s. 110). Obraz fizycz-

nie nie jest podległy widzowi, ale wchodzi w otwartą relację z obserwatorem. Jego ewentualna nadrzędność jest możliwa, jeżeli założymy, że obraz coś skrywa, coś czego nie wiemy i możliwe, że nigdy się nie dowiemy z powodu absolutnej asymetrii wiedzy (np. nieznanne aspekty widzenia lub/i *bycia*).

Natalie Kosoi (2005) w artykule *Nothingness made visible*, w rozdziale dotyczącym przestrzeni, analizuje m.in. obraz M. Rothko *Bez tytułu* z 1952. Sugeruje ona, że przedstawiony w górnej części obrazu czerwony prostokąt sprawia wrażenie unoszenia się nad tłem. Z kolei na podstawie obrazu *Nr 27 (Biały pasek)* z 1954 zauważa ona, że główne prostokąty rozpuszczają się w tle. Według autorki, malarz celowo zaburza czytelność kolorów w swoich obrazach i tym samym utrudnia określenie ilości przedstawionych prostokątów oraz ich relacji wobec tła. Dzięki złożonej relacji między płaszczyznami M. Rothko unika „(...) próby konwencjonalnego odczytania przestrzeni i eliminuje jakiegokolwiek spójne przestrzenne wrażenie jego obrazów” (Kosoi, 2005, s. 28). Malarz nie tworzy jakiegoś określonego przestrzennego czy kolorystycznego wzorca. Wydaje się, że stwierdzenie, iż wyodrębnione przez autorkę prostokąty rozpuszczają się w tle jest tak samo uprawnione jak odwrotna teza, zgodnie z którą materializują one swoje *bycie* w wyostrowaniu – cały czas przetartej, niejednorodnej – płaszczyzny tła, a nie prostokąta. Należy nadmienić, że płaszczyzna tła (choć często dosyć trudne bywa określenie, co jest tłem w obrazach M. Rothko) może być kolejnym prostokątem, który jedynie częściowo ukazuje się w którymś z przetarc mniejszego prostokąta. Jest to widoczne na obrazie *Nr 61 (Rdzawy i niebieski)* z 1953, który wydaje się przedstawiać trzy duże, zamglone płaszczyzny koloru, wytyczone przez niejednorodne odcienie niebieskiego. Przedstawione w obrazie subtelne zmiany tonalne potęgują niejednorodność płaszczyzn w obrazie.

ŚWIATŁO

Poszukiwanie zależności pomiędzy kolorami wiąże się z uwzględnieniem widzialnej części promieniowania elektromagnetycznego. Różne długości fal światła, czyli inaczej różne kolory i ich interferencje, są jednymi z odmian ruchu. Nie chodzi tu o wyróżnienie - jak twierdzi N. Kosoi (2005) - konkretnych barw i ich opisu. Taka interpretacja sprowadzałaby się do określenia płaszczyzny poprzez pojęcie koloru rozumianego jako substancja lub właściwość przedmiotu, czego efektem byłoby zamknięcie znaczenia obrazu, a nie jego otwarcie czy wręcz „uruchomienie”. Kolor farby, czyli to, co fizyczne, cielesne oraz widzialne, współistnieje z widzialnym kolorem i zarazem niewidzialnym (w sensie niedostrzegalności fali widma) światłem koloru. Dlatego też M. Rothko maluje z gradientem. Kolory przechodzą między sobą, mieszają się: tak samo jak fale interferują. To specyficzne potraktowanie barwy jako pewnego rodzaju fali o określonej długości oddaje dynamiczność przedstawienia. Interferencja kolorów prowadzi do kluczowych dla obrazów M. Rothko kwestii związanych z powierzchnią, czyli jej drżenia, falowania i wibracji. To jest właśnie nauka C. D. Friedricha, którą przyjął M. Rothko: potraktować kolor jako rodzaj światła. Światła zarówno rozproszonego (np. na wodzie jak u C. D. Friedricha), jak i światła „bezpośredniego” (nie poddanego rozproszeniu), którego widok zawsze i tak jest już określony warunkami atmosferycznymi. Jeżeli kolor słońca

i jego promieniowanie potraktować jako płaszczyznę, a atmosferę jako przestrzeń, to wtedy to, co znajduje się pod powierzchnią płaszczyzn – tło – zostaje poprzez fakt interferencji zrównane z płaszczyzną, która wydaje nam się prezentować na pierwszym planie. Bez znaczenia, w którym kierunku porusza się konkretna płaszczyzna-światło-promieniowanie, istotne jest tu przenikanie się ich obu na zasadzie wibracji powierzchni obrazu. Przedstawiony przez M. Rothko kolor-energia promienieje nie odśrodkowo, tak jak u C. D. Friedricha, ale promienieje także w abstrakcyjny bezmiar, który nie ma punktu środkowego ulokowanego w warstwie obrazowej. Zatem występują ruch i promieniowanie, ale nie jesteśmy w stanie określić ośrodka tego ruchu. Innymi słowy widzimy jedynie część promieniowania. Malarz nie określa dokładnie ruchu, nie wyznacza wektorów, ale zostawia jedynie malarski jego ślad świadczący o obecności abstrakcyjnych funkcji łączących poszczególne warstwy obrazów w jego malarstwie.

WIDZIALNA NIEWIDZIALNOŚĆ NICOŚCI

Abstrakcyjne malarstwo M. Rothko stanowi specyficzną formę otwartości, która przypomina heideggerowskie *bycie* – nie tyle je egzemplifikując, co przekształcając lub ustanawiając jako jeden ze swoich trybów. N. Kosoi za pomocą malarskiego tematu śmierci próbuje przybliżyć czytelnika do przedstawienia jako rodzaju reprezentacji niemożliwej do zaprezentowania. Posługując się m.in. obrazem Carravaggia *Śmierć Maryi* (1605-06), tworzy relację między przedstawieniem śmierci jako próbą uobecnienia nicości. Śmierć jest przedstawiona jako martwe ciało, zatem jest to prezentacja jakiegoś przedmiotu, a nie nicości. Chyba że nicość wynika lub jest „współobecna” z martwym ciałem. Ze sceny na obrazie Carravaggia i jej kompozycji może wynikać przedstawienie, które ujmuje śmierć jako coś na progu, na granicy między życiem, a śmiercią oraz jako pewnego rodzaju *wyślizgiwanie się*.

Pojęcie *wyślizgiwania się* stworzone przez M. Heideggera, a następnie użyte przez N. Kosoi (2005) jako swoisty rodzaj umykania, niedookreślenia dobrze odpowiada uobecnieniu nicości, która pojawia się w przemieszczeniach płaszczyzn malarskich M. Rothko. Jak pisze G. Deleuze: „Owo zniknięcie, owo rozpuszczenie nie przychodzi jednak z zewnątrz. Jeśli bycie jest ukazywaniem się bytu, to ono samo się nie ukazuje, bezustannie bowiem się wycofuje, odchodząc i się oddalając. Co więcej wycofanie się, odwrót to jedyne sposoby jego ukazywania się jako bycia, jest ono bowiem tylko owym ukazywaniem się zjawiska lub bytu” (2016, s.153). Jest to, z jednej strony, w rozumieniu N. Kosoi rozciągnięcie *bycia* w bycie-ku-śmierci, a z drugiej strony jest to bycie-w-świecie, czyli bycie-ku-nam (rozumiane jako wchodzenie obrazu w układ z odbiorcą). W takim sensie, że to, co *bytuje*, jawi się nam jako postrzeżenie, które ma charakter procesualny i konstytutywny dla całej materii obrazu jako pewnego rodzaju *bycia* bytu.

Napięcia międzypłaszczyznowe umożliwiają istnienie zarazem dwóch przeciwstawnych stanów, obecności i nicości, na zasadzie wymiennej – obecności nicości i nicości obecności, które są w ten sam sposób związane z dekomponującym efektem działania ruchu, co w przypadku problemu z określeniem jednego, stałego miejsca tła. M. Rothko nie tylko uobecnia nicość w rozumieniu M. Heideggera jako

pewną rozciągłość; nabiera ona u Rothko – jak sformułuje to badacz M. Heideggera, Cezary Woźniak (2008, s.220) – „(...) fundującego charakteru, i to nie tylko w stosunku do ujawniających się bytów, ale też w odniesieniu do samego *Dasein*”. Malarzowi udaje się „stworzyć nicość” jako proces. Dzięki temu nie jest ona skazana poprzez reprezentację – i jej niszczące przedmiotowe ujęcie – na śmierć. Natomiast sama śmierć jako procesualnie pojęta nicość jest żywa, uobecnia się w naszym doświadczeniu w każdorazowym spotkaniu z obrazem. Spotkaniu, które przypomina spotkanie z innym.

Świadomość *bycia* sprawia, że poruszamy się z nicością i wobec niej. Dzieje się tak samo w obrazach M. Rothko: *bycie*, czyli ruch pewnych nie do końca określonych płaszczyzn, które nieustannie powoduje wrażenie czegoś, co cały czas się stwarza. Nie ma w obrazach M. Rothko jakiegoś ukrytego miejsca, tajemnej komnaty nicości, jest jedynie złożony proces przemiany płaszczyzn i ich ruchu, który definiuje nicość nie jako miejsce, a jako stwarzanie. Zatem nie można zgodzić się ze stwierdzeniem Kosoi (2005, s.31), która pisze, że „Obrazy Rothko są faktycznie maskami, ale maskami, które pokazują, co kryją: nicość, która za nimi istnieje”. Należy raczej przyjąć słowa G. Deleuze’a: „jeśli wszystko jest maską, jeśli wszystko jest interpretacją i oceną, to co istnieje w ostatniej instancji, skoro nie ma rzeczy podlegających interpretacji lub ocenie, nie ma rzeczy do maskowania? W ostatniej instancji nie ma niczego z wyjątkiem woli mocy, która jest mocą metamorfozy, mocą kształtowania masek, mocą interpretowania i oceniania” (1962 za: Banasiak, 2002, s. 107).

ZAKOŃCZENIE

Przywołane kategorie filozoficzne takie jak: *warstwa* Deleuzea, *różnia* Derridy, *bycie* Heideggera posłużyły do ukazania innego rozumienia prac amerykańskiego malarza. Filozoficzny kontekst pozwolił na odmienną interpretację przedstawienia ruchu przez Rothko i w związku z tym na inne spojrzenie na płaszczyznę malarską. Za pomocą elementów myśli Heideggera pojęcie nicości zostało przedstawione w kontekście procesu i dodatkowo rozszerzyło rozumienie kwestii ruchu w obrazach artysty. Przedstawiona propozycja innego sposobu rozumienia dzieł M. Rothko była próbą ujęcia mechanizmów i trybów „pracy” obrazu. Reprezentacja malarska płaszczyzn (w sensie funkcji denotatywnej) będzie zależna albo wręcz poprzedzona ruchem płaszczyzn. Tak jak niemożliwe jest u M. Heideggera powiedzenie czegoś o jestestwie na podstawie jakiejś uprzedniej konstrukcji, bowiem bycie bytu (*existentia*) będzie poprzedzać to, czym jest (*essentia*), tak samo w przypadku analizowanych obrazów nie jesteśmy w stanie o nich nic powiedzieć bez uwzględnienia tego istotnego elementu, jakim jest przede wszystkim ruch. Poprzez konsekwentną powtarzalność tego samego motywu M. Rothko tworzy metodę pozwalającą na „zdekonstruowanie idei źródła i sprobematyzowanie kwestii początku (a raczej jego braku)” (Wejman, 2011, s. 89) w przestrzeni malarskiej.

BIBLIOGRAFIA

1. Baal-Teshuva, J. (2005). *Rothko Mark 1903-1970*. Kolonia: Taschen.
2. Banasiak, B. (1997). Bez różnicy. W: G. Deleuze (red.), *Różnica i powtórzenie* (ss. 5-20). Warszawa: KR.
3. Banasiak, B. (1998). Róż(ni(c)ość. W: J. Derrida (red.), *O gramatologii* (ss. 5-15). Warszawa: KR.
4. Banasiak, B. (2002). De interpretation. Deleuze versus Derrida. *Nowa Krytyka*, 13, 97-118.
5. Breslin, J. E. B. (1993). *Mark Rothko*. Chicago: University of Chicago Press.
6. Deleuze, G. (1962). *Nietzsche*. Francja: Press Universitaires de France, Columbia Inverity Press.
7. Deleuze, G. (2016). *Krytyka i klinika*. Łódź: Wydawnictwo Officyna.
8. Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
9. Galenson, D. (2006). *Old masters and young geniuses*. New Jersey: Princeton University Press.
10. Kiepuszewski, Ł. (2008). O właściwościach powierzchni obrazów Marka Rothki. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznastwo i Konserwatorstwo* z. 386, 135-148.
11. Kosoi, N. (2005). Nothingness Made Visible. *Art Journal*, 2, 20-31.
12. Lorenc, I. (2008). Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha. W: K. Wilkoszewska (red.), *Czas przestrzeni* (ss. 155-169). Kraków: Universitas.
13. Phillips, G., Crow, T. (2005). *Seeing Rothko*. Los Angeles: Getty.
14. Stocker, W. (2012). *Where Heaven and Earth meet The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*. New York: Rodopi.
15. Turowski, A. (1990). *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: PWN.
16. Wejman, K. (2011). Pojęcie powtórzenia w filozofii Gillesa Deleuze'a oraz Jacques'a Derridy. *Preteksty*, 1, 77-89.
17. Woźniak, C. (2008). *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.