

Juliusz Gałkowski: Świadomość artysty i mózg geniusza

Sztuka Edwarda Hoppera przedstawiana jest odbiorcom za pomocą pewnych kluczy, a może lepiej byłoby napisać – klisz pojęciowych. Mowa jest o mieście, o samotności, nostalgii. Jednym z owych kluczy jest także pojęcie pejzażu, krajobrazu amerykańskiego – pisze Juliusz Gałkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Edward Hopper. Samotność w nowoczesności”.

„Celem w malarstwie było dla mnie zawsze najściślejsze jak to możliwe, przekazanie moich najbardziej osobistych doznań przyrody”.

Te słowa Edward Hopper zapisywał jako pięćdziesięcioletni, w pełni dojrzały i ukształtowany artysta. Odbił już swoje odpowiedniki *grand tour* po Europie, zatem kulturę oraz widoki Starego Kontynentu nie tylko poznał, ale i pokochał. Jednakże nie oderwał się nigdy emocjonalnie od rodzinnej Ameryki. Nie powinno to dziwić, wszak rodzinne Nyack było położone nad rzeką Hudson. *Noblesse oblige...*

Sam Hopper zajmował się malowaniem i spod jego pióra wyszło niewiele tekstów mówiących o sztuce, także jego własnej. Najbardziej znanym i najczęściej cytowanym jest jego list skierowany do Charlesa Sawyera, kierującego wówczas Addison Gallery. Ten interesujący komentarz odautorski odnoszący się do dzieła „Manhattan Bridge

Loop”, będącego jednym z najwyżej cenionych dzieł amerykańskiego malarza, jest interesującą syntezą poglądów Hoppera na twórczość artystyczną. Porównanie z innymi jego tekstami czy wywiadami, a także z – jakże bogatą – literaturą przedmiotu pozwala na stwierdzenie, że list punktuje wszystko, co istotne w twórczości autora.

*Hopper zajmował się
malowaniem i spod jego pióra
wyszło niewiele tekstów
mówiących o sztuce, także
jego własnej*

Drogi Panie Sawyer

*Prosi mnie Pan o coś,
co jest być może
równie trudne, jak
samo malowanie: o
wy tłumaczenie*

malarstwa za pomocą słów.

Dla mnie forma, kolor i kompozycja są jedynie środkami prowadzącymi do celu, narzędziami, którymi się posługuję, zatem same w sobie nie interesują mnie zbytnio. Przede wszystkim interesuje mnie te rozległe pole doświadczenia i doznania, którym nie zajmuje się ani literatura, ani sztuka czysto plastyczna. O ludzkim doświadczeniu powinniśmy wypowiadać się z wielką ostrożnością, z obawy, by nie pomylić go z powierzchowną anegdotą. Malarstwo, które zawęża się jedynie do harmonii lub dysonansu koloru i kompozycji, zawsze mnie odpychało. Moim celem w malarstwie jest zawsze posługiwanie się naturą jako medium, próbą przeniesienia na płótno mojej najbardziej osobistej reakcji na temat; na jego wygląd, gdy odpowiada mi najbardziej; kiedy fakty są tożsame z moimi zainteresowaniami i uprzedzeniami. Nie umiem dokładnie powiedzieć, dlaczego wybieram pewne tematy zamiast innych, poza tym, że uznaję je za najlepsze medium dla ukazania syntezy moich wewnętrznych doświadczeń.

Zazwyczaj mija wiele dni, zanim znajdę temat, który mi się spodoba na tyle, by go namalować, i długo zastanawiałem się nad proporcjami płótna, tak, by jak najlepiej oddawało ono w swej kompozycji to, co chcę zrobić. Bardzo długi poziomy kształt obrazu „Manhattan Bridge Loop” jest próbą wywołania wrażenia dużej rozpiętości na boki. Prowadzenie głównych poziomych linii projektu z niewielkimi przerwami do krawędzi obrazu ma na celu wzmocnienie tego wrażenia oraz uświadomienie istnienia przestrzeni i elementów poza granicami samej sceny. Świadomość tych przestrzeni jest zawsze przenoszona przez artystów do bardzo ograniczonej przestrzeni malowanego tematu, choć chyba nie wszyscy malarze są tego świadomi. Obraz został bardzo dokładnie zakomponowany w moim umyśle przed rozpoczęciem pracy nad nim, poza kilkoma małymi czarno-białymi szkicami wykonanymi z natury, nie miałem żadnych innych konkretnych danych, ale polegałem na odświeżaniu mojej pamięci poprzez częste patrzenie na temat.

Wstępne szkice niewiele by pomogły w wyjaśnieniu powstawania obrazu. Kolor, projekt i forma zostały poddane, świadomie lub nie, znacznemu uproszczeniu.

Tak wiele w każdym dziele sztuki jest wyrazem podświadomości, że wydaje mi się, iż większość jego ważnych właściwości jest tam umieszczona nieświadomie, a mało istotna dla świadomego umysłu. Ale to są sprawy, które powinien rozwikłać psycholog. Mam nadzieję, że to, co napisałem, okaże się dla Pana użyteczne.

Bardzo serdecznie

Edward Hopper

Sztuka Edwarda Hoppera przedstawiana jest odbiorcom za pomocą pewnych kluczy, a może lepiej byłoby napisać – klisz pojęciowych. Mowa jest o mieście, o samotności, nostalgii. Jednym z owych kluczy jest także pojęcie pejzażu, krajobrazu amerykańskiego – tematu omawianego w liście obrazu. Powstał też szereg prac poruszających zagadnienie obrazowania tego artysty. Pojawiają się analizy freudowskie i lacanowskie, odwołujemy się do Barthesa, do Gadamera czy Didi Hubermana, i wszystko daje nam z jednej strony coraz ciekawszą wizję tej twórczości. Z drugiej strony ta twórczość zdaje się być coraz bardziej zagmatwana i wymagająca kolejnych analiz i tłumaczeń. I wtedy okazuje się, jak prawdziwe jest przysłowie głoszące, że im głębiej w las, tym więcej drzew. I nie od rzeczy jest przypomnienie wielbicielom hopperowego malowania, że warto powrócić „do rzeczy”, do jego obrazów i tekstów.

Tym, co uderza we wskazanym powyżej liście, jest teza o zdecydowanej przewadze nieświadomości twórczości nad „świadomym umysłem”. Zdarzało mu się wyrażać to przekonanie jeszcze dosadniej: „Sztuka jest wyrazem nie-świadomości”, czy „wielka sztuka jest wyrazem wewnętrznego życia artysty, które zależy od jego osobistej wizji świata”. Jest to tym bardziej uderzające, że w gruncie rzeczy Hopper w swoim liście zderza to oświadczenie z opisem doskonale przemyślanych i skalkulowanych zabiegów artystycznych.

A wszak na tych opiniach o nieświadomości sztuki zbudowano niejedną psychoanalityczną (i nie tylko) teorię wyjaśniającą obrazy autora „Nighthawks”.

Zatem warto zadać sobie pytanie, co jest w jego malarstwie świadome, a co nie... Kluczowe są jego słowa, że to, co stanowi o sednie malarskiego mistrzostwa, jest mało interesujące. Hopper, wiedząc, jak

*Kluczowe są słowa Hoppera,
że to, co stanowi o sednie
malarzkiego mistrzostwa, jest
mało interesujące*

należy malować,
mógł pozwolić sobie
na taką
dezynwolturę,
bezczelność
niemalże. W gruncie
rzeczy niemożliwe
jest stworzenie

nieprzemyślanego, nieświadomego dzieła sztuki. Nawet jeżeli powstaje ono w „odmiennych stanach świadomości”, to umiejętności techniczne wynikają nie tylko z osobistego talentu, ale także są skutkiem ćwiczeń i nauki. Czy jest to działanie nieświadome, czy po prostu na tyle rutynowe, iż świadomość artysty w idzie w kierunku innych, w jego przekonaniu, ważniejszych zakresów działania?

Tym bardziej że w kolejnych fragmentach swojego listu Hopper wyraźnie pisze o tym, jak świadomie konstruuje swe kompozycje, i wykazuje, że doskonale wie, na czym polegają problemy innych twórców podczas tworzenia dzieł. Warto także zwrócić uwagę na słowa o tym, że wielokrotnie „odświeżał pamięć poprzez częste patrzenie” na malowany obiekt. Trudno to nazwać działaniem automatycznym. Podobnie pisał o tworzeniu innych obrazów, przykładowo „Pokój w Nowym Jorku”, miał – wedle słów artysty – „powstać w jego umyśle już o wiele wcześniej niż został namalowany. Miał być sugerowany przez przebłyski oświetlonych wnętrz widziane, gdy szedłem nocą ulicami miasta, [...] nie jest to żadna konkretna ulica ani dom, ale tak naprawdę jest to synteza wielu wrażeń”.

Wydaje się, że owo „odrzuć świadomości” jest podyktowane chęcią podkreślenia swej separacji od malarstwa anegdotycznego z jednej oraz czysto plastycznego, z drugiej strony. Przegląd malarstwa, zwłaszcza pejzażowego, Edwarda Hoppera pozwala także na stawianie tezy, że pewne problemy wizualne, jakie stawiała wobec niego natura, jako malowany obiekt, były przetwarzane wielokrotnie. Nie trzeba, jak Wyspiański, Cezanne czy Monet, malować po wielokroć tego samego obiektu, by go studiować i toczyć z nim malarskie bitwy. Problem brył budynków, zderzenia drogi z krajobrazem czy wreszcie morskiego wybrzeża ewidentnie stanowiły dla Hoppera wyzwanie. Któremu stawiał czoła...

Powróćmy do owej kluczowej nieświadomości. Należy zadać pytanie, czy obrazy Hoppera są malarską analizą jego stanów psychicznych, doznań i emocji. Czy też odwrotnie, w pewien sposób zaciemniają je, ukrywają...

Joanna Sosnowska pisze:

„Zasadniczo istnieją dwa odmienne stanowiska wobec problemu, jakim jest wiązanie sztuki ze stanem psychicznym artysty. Pierwsze mówi, że sztuka odsłania to, co naprawdę ważne, dotkliwe, ujmuje – ukazuje pragnienia. Drugie przeciwnie – traktuje twórczość jako rodzaj zasłony dla tego, co naprawdę ważne, dotkliwe, dojmujące – ukrywa pragnienia. Z pozoru mogą się te poglądy wydawać sprzeczne, w rzeczywistości oba są prawdziwe, ponieważ dotyczą dwóch różnych sfer: świadomości i nieświadomości. Które się przenikają, ale rzecz w tym, że nieświadomość jest „nieświadoma” i nie można jej szukać w dziele tak jak świadomych rozwiązań. [...] Sztuka nie opowiada o przeżytych traumach, doświadczeniach bólu i straty, o wypartych pragnieniach, ale je wyraża. Gdy spojrzysz na nią, odrzucając racjonalne, z pozoru

oczywiste wytłumaczenia, okaże się, że na wierzchu, na widoku, na wyciągnięcie ręki istnieją problemy naprawdę ważne dla jej twórców”[1].

Nie dziwota zatem, że owa „nieświadoma” twórczość Edwarda Hoppera popychała admiratorów jego malarstwa do odszukiwania owych odczuć i wrażeń i budowania, nieraz wielopiętrowych, teorii. A ponieważ sam przyznawał się do znajomości psychoanalizy to była ona ulubioną metodą jego interpretatorów. Ciekawe, że część z nich – zupełnie nieświadomie – przypisywała mu swoiste oszustwo. Bo skoro Hopper miałby świadomie stosować w swym malarstwie klucze kreowane od Freuda po Lacana, to gdzie znajdowałoby się w jego malarstwie pole nieświadomości?

Klucza należy poszukiwać w jego wypowiedziach dotyczących wyboru tematu, wskazujących, że ów – pozornie nie-interesujący i nie-świadomy element jego twórczości jest najbardziej istotny i przemyślany. Kłopot w tym, że artysta swe posłanie wyrażał (słowem i pismem), gdy był już w pełni dojrzały, wszak wcześniej nikogo jego opinie nie interesowały. Zatem mógł pozwolić sobie na swoistą nonszalancję – osiągnął mistrzostwo.

Ale nadal ważny jest ten mechanizm „odkładania we wnętrzu” wspomnień i obrazów, które pozwalały mu na konstruowanie obrazów. Nie miejmy złudzeń, większość dzieł Hoppera (nawet tych malowanych „z natury”) to mentalne konstrukty. Po prostu tak działa malarstwo. Analizuje widoczne i składa na nowo. Rolf Renner, w swym popularnym tekście, pisze:

„Nawet jeśli obrazy Hoppera wydają się realistyczne, nie ograniczają się tylko do przedstawienia samej rzeczywistości. Dekonstruują i rekonstruują rzeczywistość, przekształcając ją w coś co znajduje się

poza czystym doświadczeniem. Krajobrazy Hoppera często stanowiły obrazy w obrazach, a charakterystyczna dla niego kompozycja jest nie tylko przedstawieniem widocznego faktu, ale raczej *gestalt* stworzonym z pęknięcia w procesie postrzegania i prawdziwej zdolności postrzegania.[2]”

Juliusz Gałkowski

Foto: Creative Commons

[1] Joanna Sosnowska, *Ukryte w obrazach*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 11.

[2] Rolf G. Renner, *Edward Hopper 1882-1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Taschen, Warszawa 2005, s. 85.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego