

HELMUTH PLESSNER

## O SPOŁECZNYCH UWARUNKOWANIACH MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO<sup>1</sup>

*Ernstowi Blochowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*

1. Dla naszego pokolenia fakt, iż sztuka jest związana ze społeczeństwem, nie jest żadnym wielkim odkryciem. Reżimy totalitarne, zarówno progresywne, jak i regresywne, prześladują ją jako wynaturzoną bądź formalistyczną. Są podejrzliwe wobec jej innowacji, gdyż wymykają się one rozumieniu mas oraz zdrowemu ludzkiemu rozsądkowi i nic sobie nie robią z ich praw. Tam, gdzie ideologia rozkazuje państwu, państwo zaś społeczeństwu, sztuka staje się narzędziem propagandy. Również współczesne kierunki mogą się okazać przydatne ideologii, jak futurizm Marinettiego faszyzmowi Mussoliniego w okresie narastania jego brutalności. W społeczeństwie pluralistycznym, które nie toleruje żadnego ideologicznego ucisku, również sztuka nie jest nań narażona i stąd też ma pełną wolność wyrazu. Jak jednak należy rozumieć to, iż wolno jej kierować się swoją własną zasadą? Tak, że jest wyemancypowana wobec państwa i nie służy jakiegokolwiek propagandzie. W tej sytuacji tym bardziej wpada w tryby mechanizmów społecznych, które manifestują się chociażby w rynkowych siłach podaży i popytu. Potrzeby zostają zaspokojone, potrzeby, które w każdym społeczeństwie przemysłowym są przez nie wytworzone i których zaspokojenie służy obiegowi jego produkcji.

---

<sup>1</sup> H. Plessner, „Gesellschaftliche Bedingungen der modernen Malerei”, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Band X: Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 265–284.

Dla społeczeństwa przedindustrialnego – z jego względnie prostymi i przejrzystymi stosunkami rynkowymi – kluczowy był zleceniodawca. Partnerami artyści byli kościół, klasztor, władca, bogacz. Dzisiaj dba o towar i ustala jego cenę handlarz sztuką i doświadczony menedżer, który jest w kontakcie z odbiorcami, czyli muzeami i prywatnymi kolekcjonerami. Obok handlu antykami powstał handel współczesnością (*Modernitätengeschäft*)<sup>2</sup>, którego wpływ na twórczość artysty wyraźnie wzrósł na przestrzeni XX wieku. Handel nie pozwala się już zaskakiwać podaży, lecz częściowo doszedł do tego, iż samodzielnie steruje produkcją. W wyniku rozwoju przebiegającego od społeczeństwa uprzemysławiającego się do uprzemysłowionego, za którego początek należy uznać lata czterdzieste XIX wieku, rynek sztuki (podobnie jak każdy inny rynek) oraz produkcja jego dóbr (podobnie jak wszystkich innych dóbr) zostały podporządkowane prawu szybkiej dezaktualizacji i przyspieszonej konsumpcji. Oznacza to, iż rynek w coraz szybszym tempie musi dostarczać coś nowego, wyróżniającego się spośród narastającego natłoku oferty swoim zaskakującym i szokującym działaniem. Ponieważ społeczeństwo w wyniku procesu uprzemysłowienia musiało stać się pluralistyczne, wymusiło tym samym emancypację artysty, który w rezultacie został ograniczony do sfery estetyki: *l'art pour l'art*. Uprzemysłowione społeczeństwo musi wyciągnąć z tego wnioski: *le choc pour le choc*.

W kontekście szerszego grona odbiorców wygląda to na znowę i mydlenie oczu przez rynek sztuki. Wydaje się, że autonomia dzieła sztuki przeistoczyła się w autonomię rynku sztuki, który – pewny możliwości zbytu – na opinii publicznej sprawia wrażenie, jakby zbliżył się do ideału gospodarki wolnej od konsumenta. Któż jeszcze chciałby posiadać rzeczy, wiedząc, że musi zaakceptować ich ofertę? Im trudniej znaleźć kryteria jakości, za którymi stoi taka liczba ludzi, że nie można ich już podejrzewać o tworzenie kliki, tym bardziej narasta w opinii publicznej poczucie, iż stała się ofiarą międzynarodowego spisku, ogólnoswiatowej kolekcji nowych szat cesarza. Skoro rynek domaga się szoku, artysta musi unikać zwyczajności, utrudniać przekaz. Jest to widoczne nie tylko w sztukach pięknych, ale również we wszystkich innych dziedzinach. Nowa muzyka awangardowa wdarła się na obszary, które są dostępne tylko nielicznym, i podobnie ma się rzecz z *nouveau roman* oraz z teatrem absurdu.

---

<sup>2</sup> H. Frank, *Die das „Neue“ nicht fürchten. Manager der Kunst*, Düsseldorf–Wien 1964.

W opinii ogółu – w której znajdują pocieszenie pełni dobrej woli konsumenci – było tak zawsze. Nowe okazywało się na początku zawsze trudne, oznaczało złamanie tabu i potrzebowało czasu, aby się przebić. Niech historycy sztuki przypomną sobie chociażby Straussa, Wagnera, Schönberga, Maneta czy też Henriego Rousseau. Zaś generacje roku 1890 czy nawet 1920 z własnego doświadczenia wiedzą, co przeżyły dzięki Kandinsky'emu i Klee, Kurtowi Schwittersowi i Maksowi Ernstowi, Picassowi i Brancusiemu. Uważają więc, że to, co niezrozumiałe dzisiaj, jutro wejdzie do klasyki, a handel sztuką – świadomy mechanizmów rynkowych – liczy się z tym. Jego nastawienie na bezgraniczną gotowość do konsumpcji ze strony społeczeństwa przemysłowego, które odrzuca tradycję, w charakterystyczny sposób znajduje legitymizację w doświadczeniu historycznym. Podobnie jak sztuka, świadomość historyczna mogła stać się doniosła dopiero wówczas, kiedy w wyniku industrializacji złamana została w społeczeństwie siła tradycji. Dlatego też nauki humanistyczne, mające charakter historyczny, przygotowują grunt pod współczesną literaturę, muzykę i sztuki plastyczne. Jeśli chodzi o malarstwo, którym zajmujemy się tutaj przede wszystkim, myśl tę rozwiniemy szerzej pod koniec tekstu.

2. Mechanizm rynkowy, na którym opierają się produkcja i konsumpcja, nie jest jednak wystarczający do pełnego zrozumienia *rodzaju* produktu. Kiedy zmanipulowany rynek w swojej rozwiniętej formie potrzebuje awangardyzmu – to znaczy szybkiego pojawiania się po sobie obrazów o coraz to nowej formie i treści – musi mieć na względzie reakcję publiczności, która nową prowokację przyjmuje wprawdzie z lekkim szemraniem, jednak zawsze przyjmuje, gdyż dzięki swojemu proindustrialnemu wychowaniu w gruncie rzeczy wciąż się jej domaga. Jednak sam szok nie wystarcza, ponieważ odbiorcy przyzwyczajają się, uczą się patrzeć. Malarz musi więc przemówić do głębszej warstwy, która zapewni mu oddźwięk wśród jemu współczesnych. Cóż jest temu bliższe niż dzisiejsza otwartość publiczności na *protest*?

Tylko że nie chodzi już o protest wycelowany w jakiś przestarzały porządek społeczny i społeczną niesprawiedliwość. Ten protest jest bardziej fundamentalny i daje się rozpoznać raczej w Sartre'owskiej analizie wstępu anizeli w oskarżeniach przeciwko kapitalizmowi. W zakończeniu swojej książki *Teatr absurdu* Martin Esslin pisze: „Godność człowieka leży w jego umiejętności rozpoznawania rzeczywistości w ich całkowitej absurdalności, dobrowolnego, wolnego od strachu

i iluzji, brania ich na siebie – oraz naśmiewania się z nich. Oto cel, który stawiają sobie dramaturdzy absurdu, każdy na swój własny, skromny bądź dziwaczny sposób<sup>3</sup>. François Bondy dodaje: „Nie wolno jednak zapominać, że takie doświadczenia jak totalitaryzm i obozy zagłady istotnie przyczyniły się do przebicia się tej formy sztuki. Jest to nowe doświadczenie tego, co nieludzkie, jako części tego, co zwie się ludzkim. Okropności (*Schrecken*) nowego typu odpowiada przerażenie (*Erschrecken*) nowego typu”<sup>4</sup>.

Ten słuszny wgląd w społeczne uwarunkowania teatru absurdu wydaje mi się jednak – przy uwzględnieniu różnic dostępnych środków artystycznych – tylko warunkowo możliwy do przeniesienia na inne dziedziny sztuki. Z pewnością malarz nie potrzebuje przedstawiać pandemonium, aby wywołać jego wrażenie. Goya również nie ograniczał się do tej możliwości. Jednak uniwersalny protest jest gotowością do negacji odziedziczonych norm i kategorii. Nie daje do ręki żadnego środka, aby się ich pozbyć i zastąpić je innymi. Protest nie jest zasadą tworzenia.

We wrogości wobec kształtu w malarstwie informel oraz w ironizacji i demonizacji w amerykańskim pop-arcie można bez wątpienia rozpoznać egzystencjalny protest. Również dadaizm roku 1917 rozumiał siebie jako kierunek demaskujący kulturę oraz odpowiedź na zhańbienie się człowieka. Jednak pojmowanie dzieła na podstawie samych tylko motywów znaczyłoby branie nazbyt dosłownie przedmiotów artystycznych i czynienie z nich alegorii oraz ilustracji myśli. Wstręt, zwątpienie, oburzenie, zniechęcenie są jak najbardziej glebą sztuki, jednak nasiono musi pochodzić skądinąd.

Malarz – jak każdy artysta – sytuuje się w określonej tradycji, nawet wówczas, gdy brak tradycji sam staje się tradycją. Ma zawsze swoje wzorce, na których się uczył, którym chce być może dorównać albo też od których chce się uwolnić. Bycie uczniem przynależy do rzemiosła – opanowania środków nie można nauczyć się samemu, dotyczy to również malarzy amatorów.

Jednak z biegiem czasu ukonstytuowały się różne rodzaje związków z tradycją. Największe znaczenie dla malarstwa miała tradycja dotycząca inspiracji i tematu. Najsilniejszy był jego związek z inspira-

---

<sup>3</sup> M. Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main–Bonn 1967, s. 445–446.

<sup>4</sup> F. Bondy, *Das Theater des Absurden*, „Neue Züricher Zeitung” 15.08.1964, s. 8.

cją religijną, gdyż został podporządkowany wymaganiom o charakterze kultowym i teologicznym. Za „sygnaturą” stała nie jednostka, lecz cała szkoła. Ta dominacja pracowni trwała aż do wieku XIX, chociaż zeświecczenie tematów malarskich – krajobraz, portret, martwa natura – stworzyło większą przestrzeń do ekspresji indywidualności. Nie wykluczało to jednak ani dokańczania dzieł, które mistrz rozpoczął czy też miał jedynie zlecone, ani też ich naśladowania.

Bliska współpraca w ramach szkoły czy pracowni – wcale niewykluczająca możliwości akcentowania osobowości artysty – w wieku XIX stała się już postawą historyczną i ustąpiła miejsca innym powiązaniom, mianowicie kierunkom, czyli izmom. W stopniu, w jakim wzorzec oraz temat straciły na znaczeniu i ulotniły się jako przyczyna, pretekst do powstania obrazu, tradycja stała się – w ścisłym tego słowa znaczeniu – bezprzedmiotowa. Wraz z tym znikł również dawny łącznik międzypokoleniowy. Przedstawienie malarskie wycofuje się na drugi plan i staje za jakościami malarskimi, które teraz okazują się trudniejsze do oddzielenia od indywidualnych umiejętności oraz prywatnej „kreski”, niż miało to miejsce w kompozycjach wielopoziomowych. Odnośnie do Rubensa można jeszcze zapytać: co na tym obrazie jest jego? W przypadku Picassa pytanie to się wyostrza: jego czy sfalszowane?

W drugiej połowie XIX wieku – wraz z wystąpieniem wzmoczonej industrializacji i początkami impresjonizmu – budowanie frontu pomiędzy starym a nowym zaczęło się realizować zgodnie z prawem awangardy. To doświadczenie – pojawiające się wciąż z szokującą nowością – przynależy już do klasycznego zasobu dnia jutrzejszego. Przerodziło się ono w maksymę produkcji artystycznej, która zakłada otwarty dostęp do wszystkich środków malarskich oraz całkowity brak oporu ze strony tematu. Z tym prawem awangardy konfrontują nas współczesne malarstwo, muzyka i literatura. Jest ona wyniesioną do rangi zasady formą sztuki opartej na całkowitym braku tradycji, sztuką, która wkalkulowuje wyczerpywalność potencjału własnego fachu i tym samym konieczność odkrywania wciąż nowych możliwości.

3. Rozwinięcie się biznesu oferującego malarską awangardę<sup>5</sup> zbiega się w czasie z pojawieniem się społeczeństwa przemysłowego, które w krajach europejskich ze względu na ich różne tradycje przebiega

---

<sup>5</sup> Por. H. E. Holthusen, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964.

nierównomiernie. To właśnie odkrycia francuskiego impresjonizmu ze swoim rozluźnieniem i zapoczątkowanym dystansowaniem się wobec odziedziczonego realistycznego obrazu rzeczywistości otworzyły awangardyzmowi perspektywy rozwoju. Wraz z wdarciem się problematyki w kształtowanie obrazu malarstwo zdobyło wolność, która pozwalała mu na coraz to nowe formy kształtowania, na wolność kształtowania, bez czego awangardyzm nie byłby możliwy. Taką reakcję wywołał odmieniony stosunek ludzi końca wieku XIX do rzeczywistości widzialnej, będący wytworem długiej historii emancypacji widzenia i sięgający początków sekularyzacji sztuk plastycznych. W niej – na podstawie podpowierzchniowego narastania obojętności wobec wyboru wzorca obrazowego – daje się rozpoznać obrazową godność tego, co świeckie. To ostatecznie czyni z wzorca obrazowego zwykły pretekst i tym samym umożliwia formie zatryumfowanie nad przedmiotem.

W tej kwestii posłuchajmy malarza awangardy, Georges Mathieu: „Sztuka zachodnia na przestrzeni tysiąca lat karmiona przesadami dotyczącymi podobieństwa i przedstawienia, oraz przez pół stulecia fikcjami odnośnie do abstrakcji, dzisiaj uwolniła się od ostatnich kanonicznych, ideologicznych i historycznych kryteriów i stoi w obliczu nicości tej wolności [...]. Ta geometryczna abstrakcja nie dokonała niczego innego, jak przeniesienia całej estetyki renesansu w nie-figuracywność. Od ponad dziesięciu lat realistyczny mieszczański zachód jest wystawiony na sztukę, która uwolniła się spod wpływu greckorzeczymskiego, i obecnie zaczyna podejmować się realizacji możliwości egzystencjalnych czystego tworzenia, stojącego poza jakimkolwiek rzemieślniczym zobowiązaniem. To pociąga za sobą konsekwencje i człowiek ma dzisiaj przygotowany cały arsenał wymówek, aby fałszywie oceniać pochodzenie tych nowych form, które powstają w nocy tego rodzaju anarchii”<sup>6</sup>.

Mathieu ma na uwadze rozwój sztuki zachodniej, która – jak to trafnie ujmuje – „jest skazana na oryginalność”<sup>7</sup>. Pod koniec epoki jej renesansu, którą określały ideały humanizmu, „pod koniec tej fazy (która rozpoczyna się wraz z barokiem i prowadzi do naturalistycznego realizmu) dokonuje się pierwszy akt rozkładu formy figuracywnej,

---

<sup>6</sup> G. Mathieu, *Die Auflösung der Form*, [w:] *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, ed. J. Claus, Reinbek bei Hamburg 1963, s. 69.

<sup>7</sup> Tamże, s. 73.

czyli impresjonizm. Jest on dopiero początkiem. Abstrakcja roku 1910 oznacza rozkład przedmiotowości, ale nie rozkład jej estetyki. Dlatego też trzeba przejść etap, który nazwałem «od tego, co abstrakcyjne, do tego, co możliwe» i który rozpoczyna wyzwolenie od całej wcześniejszej estetyki. Estetyczna sztuka świadomości stara się wyprzeć estetyczną świadomość sztuki»<sup>8</sup>.

Mathieu mówi naturalnie *pro domo*, ale jednak z perspektywy, która pasuje nie tylko do jego własnej teorii malowania i wyraźnie odbiega od dogmatyki: „Dzisiaj, jak nigdy w historii, jest możliwe odczytanie z pewnych aspektów malarstwa współczesnego nadwyzczaj osobliwego zjawiska abdykacji zdolności wydawania sądu (*Urteilsfähigkeit*) zarówno ze strony tych, którzy tworzą, jak i tych, którzy oceniają. Jako nowy hermeneutyk chciałbym tutaj mniej oskarżać, a bardziej opisywać; może nasza kultura przybiera tylko takie formy, na jakie zasługuje»<sup>9</sup>. Mathieu nakreśla proces rozkładu, duchowego upadku – w tym również moralnego – w obliczu którego stanęliśmy zupełnie bezbronni (*enthüllt*) i który jest znaczący dla dramatu „rozgrywającego się w świadomości człowieka zachodniego, który od czasów Galileusza i Pascala utracił swoje ontologiczne miejsce i wciąż w coraz bardziej ekscentryczny sposób pogrąża się w totalności rzeczywistości»<sup>10</sup>. Co do diagnozy mówiącej o utracie punktu ośrodkowego (*Mitte*), Mathieu zgadza się z interpretatorami, którzy są mniej postępowi. Z tym tylko, że „nic końca” – jak mówi – jest „niczym” w sensie dialektycznym<sup>11</sup>. Tabula rasa jest zarówno końcem, jak i początkiem.

Z tych zaskakująco krytycznych wypowiedzi zaangażowanego radykała należy wyciągnąć kilka tez:

- a) Malarstwo współczesne stanowi rezultat długiej historii, której spuściznę rozwijało w powtarzanych gestach odcinania się od własnej tradycji nie poprzez lekkomyślne jej odrzucanie czy urynkawianie, lecz poprzez uparte trwanie przy zasadzie oryginalności, która od wczesnych początków stanowi jej nieodłączną część. Z faktu, iż zdolność wydawania sądu – jak mówi Mathieu – abdykowała, to znaczy z faktu polegającego na utracie kryteriów – z czego bardziej niż kiedykolwiek korzystają blagierzy i dyletanci – nie należy wy-

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 69–70.

<sup>9</sup> Tamże, s. 68–69.

<sup>10</sup> Tamże, s. 71.

<sup>11</sup> Tamże, s. 69, 71.

ciągać fałszywego wniosku, że abdykowało również rzemiosło i że również ono podpisało się pod tym szwindlem. Brakowi estetycznych miar odpowiada ogólna niepewność co do norm społecznych. To jednak, co w ujęciu retrospektywnym określić można mianem upadku i rozkładu, dzięki wolności otwiera przestrzeń możliwości.

- b) Decydującym momentem, który zapoczątkował tę ciągnącą się przez wiele wieków fazę końcową, jest wiek XVII. Jest on ważniejszy od renesansu wczesnego i wysokiego, mimo że to te właśnie epoki przygotowały pod niego grunt. Dla ludzi wieku XVII, już w pełni świadomych swojej indywidualności, obowiązujący stał się nowy wymiar: wymiar świadomości. Wstrząs, jakiego doznał geocentryczny obraz świata oraz osłabienie centralnego autorytetu Rzymu, naruszyły ontologiczne usytuowanie człowieka i wymusiły nowe zakorzenienie jednostki w niej samej.
- c) Tym samym został przygotowany grunt pod zmianę tendencji: malarstwo dążące do osiągnięcia jakichś z góry założonych ideałów przeistoczyło się w malarstwo nastawione na oddziaływanie na świadomość widza. Mimo to estetyczna sztuka świadomości (*die ästhetische Kunst des Bewußtseins*) rozpoznała swoje możliwości dopiero w wieku XIX, znajdując ostatecznie swój programowy wyraz w impresjonizmie. Podobnie jak za czasów Dürera i Leonarda – wówczas odnośnie do problemów perspektywy – tak i teraz malarz zwraca się po wskazówki do nauki, tym razem do fizjologicznej optyki. Naturalistyczny prąd, przeciwny fałszywej romantyczności, doprowadził do rewizji widzenia przedmiotowego, tępiąc przy tym elementy literackie, poetyckie oraz pozostałe środki narracyjne. Możliwie najwyższa wierność temu, co widziane jako takie, czyli przedmiotowi przeżywanemu, zmusiła malarza do skupienia uwagi na zjawisku takim, jakim jawi się ono oczom widza. Dotychczas uwaga ta skupiała się na odwzorowywaniu przedmiotu, dla którego zjawisko było jedynie pośrednikiem, ponad którym należało przeskoczyć i o którym trzeba było zapomnieć, patrząc na przedmiot. Poprzez ten zwrot zapoczątkowany został proces wzrastającej abstrakcji, której fazy – następujące po sobie z logiczną koniecznością – można prześledzić w pointylizmie, ekspresjonizmie i kubizmie. Równocześnie jednak starania o wypreparowanie tego nowego zjawiska, które właśnie nie miało już być tylko przejawem przedmiotu oraz nie miało służyć jego iluzyjnemu



uobecnianiu, lecz powinno stać się wyłącznie sobą samym, czystym zjawiskiem, zainicjowało spór o środki malarskie, który doprowadził do porzucenia dogmatu perspektywy zbieżnej. Dlatego też Cézanne uważany jest za protoplastę również późniejszych kierunków, które z jego malarskim wyborem nie mają już nic wspólnego. Zwrot ku temu, co po prostu widziane jako takie – pierwszy stopień wyobcowania i abstrakcji – uczynił ze sztuki posługującej się widzeniem sztukę służącą widzeniu.

Wytwór – „tak czy owak” dopasowany do wymagań powierzchni w procesie malowania – pokrywa się z czystym przejawem, który stał się zjawiskiem. Dokonał się decydujący krok w stronę subiektywności. Estetyczna sztuka świadomości musiała zastąpić starsze malarstwo, przywiązane do wątków religijnych i pod koniec również świeckich.

Jeśli oko ma zostać zmuszone do rezygnacji z kierowania się jakimikolwiek przedmiotami, aby uświadomić sobie to, co tak naprawdę widzi, malarz musi stosować procedurę analityczną, która umożliwi mu wytworzenie wrażenia z elementów. Tak uczynił pointyizm przy wykorzystaniu optyki fizjologicznej. Wierność wobec zjawiska paradoksalnie zmusiła malarza do dokonania źródłowego aktu wyobcowania względem rzeczywistości postrzeganej. Naukowa procedura operacyjna zdobyła tym samym wpływ na kształtowanie obrazu – po raz wtóry po Leonardzie – tym razem jednak uskrzydłona i przytłoczona technicznym rozwojem wieku XX w dziedzinie fotografii i filmu. Dostrzegł to Walter Benjamin, kiedy mówił: „Podobnie jak w odniesieniu do dadaizmu, również kubizmowi i futuryzmowi film dostarcza ważkich wniosków. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z niedoskonałą próbą spenetrowania rzeczywistości przy pomocy aparatury. Szkoły te, w odróżnieniu od filmu, nie zamierzały wykorzystywać aparatury do przedstawienia artystycznej wizji rzeczywistości, lecz oferowały swego rodzaju stop przedstawionej rzeczywistości i przedstawionej aparatury, przy czym w kubizmie pierwszoplanową rolę odgrywa przecucie konstrukcji aparatury, opartej na prawach optyki, natomiast w futuryzmie – przecucie efektów, jakie wywołuje szybki przesuw taśmy filmowej w tej aparaturze”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 104.

4. Powiedzieliśmy, że rozwój rynku sztuki awangardowej już od dawna, od lat osiemdziesiątych XIX wieku, jeśli weźmie się pod uwagę impresjonizm, jeśli zaś położy się nacisk na późniejsze kierunki, to od początku naszego wieku, przebiega równocześnie z procesem odchodzenia od wiernego przedstawienia przedmiotu. Jeśli to odchodzenie miałyby mieć swoją przyczynę w zmienionej relacji wobec rzeczywistości, należałoby zapytać, jakie czynniki są za to odpowiedzialne. Nie może być za to odpowiedzialny sam mechanizm rynkowy. Może on tylko czerpać korzyści z faktu szybkiego zużywania się produktów artystycznych i z potrzeby sensacji ze strony publiczności. Może on wprawdzie dbać o to, aby produkty te zużywały się jak najszybciej, jednak gotowość do rezygnacji z normalnego spojrzenia na przedmioty musi wyjść mu naprzeciw, musi przyjść z pomocą.

Z pewnością fotografia odegrała w tym przypadku rolę odciążającą, nawet jeśli nie można jej upatrywać w tym, iż – posługując się słowami Georga Schmidta, poprzedniego dyrektora Muzeum Sztuki w Bazylei – „odebrała malarzowi satysfakcję z przedstawiania natury zgodnego z rzeczywistością, co stanowiło jego główne zadanie przez stulecia”<sup>13</sup>. Do pewnego stopnia postrzega on malarstwo jako uciekające przed fotografią, jak gdyby – poprzez przełamanie monopolu na przedstawianie – sprawiła ona, iż przedstawianie malarskie stało się niepotrzebne i artystycznie bezwartościowe. Historycznie pogląd taki nie daje się utrzymać. Fotografia nigdy nie była traktowana jako konkurencja. W początkach fotografii malarze nawet odnosili się do niej przychylnie i za jej pomocą tworzyli *avant la lettre* dzieła w duchu impresjonistycznym. Pogorszenie relacji zaczęło się od wyparcia dagerotypii przez procedury reprodukcyjne, które umożliwiły łatwiejsze powielanie zdjęć, robienie dowolnie wielu odbitek, retuszowanie i później wreszcie zdjęcia migawkowe.

Dzisiaj fotografia jest już całkowicie pewna swojej samodzielności, jest środkiem, którego zastosowanie rozciąga się od czystego przedstawienia, poprzez wszystkie stadia interpretacji, aż po subiektywne kreowanie efektów graficznych. Fotografia stara się właśnie przywrócić wyglądowi przedmiotów materialnych ową aurę, którą zniszczył zalew obrazów w ostatnich pięćdziesięciu latach. Fotografia podejmuje to zadanie również w kolorze; ale nie czyni tego malarstwo. Dlaczego nie?

---

<sup>13</sup> G. Schmidt, *Kleine Geschichte der modernen Malerei*, Basel 1955, s. 13.

Pytanie to nie powinno być jednak rozumiane w taki oto sposób, jakoby malarstwo i plastyka po-impresjonistyczna odrzuciły zupełnie przedmiotowość i jej przedstawienie. Wprawdzie dzisiaj Max Ernst, Chagall, Beckmann i Picasso nie należą już do awangardy, jednak traktowanie ich jako zwykłych poprzedników artystów informelu jest przesadą. To, że przedmiotowość jest wciąż aktualna, można na przykład dostrzec w przypadku Francisa Bacona. Przedmiot jednak musi być nośnikiem pewnego przekazu, w przeciwnym razie nie daje podstawy do artystycznego przedstawienia.

Program głoszący, iż rzeczy powinny komunikować jedynie własny wygląd, był możliwy dopiero w przypadku dalekiej od pobożności Europy późnego mieszczaństwa. Odkrycie, że wygląd można odłączyć od rzeczy, otworzyło dwie możliwości: (1) zupełne zdystansowanie się wobec przedmiotów, a tym samym w ostatecznej konsekwencji zgodę na puryzm malarstwa informel; (2) skonstruowanie przedmiotów na nowo, względnie odkrycie nowych przedmiotów. Również odnośnie do tej drugiej możliwości zasadą jest, aby oddzielenie wyglądu od rzeczy – pełniące rolę przyczyny – nie zostało przy rekonstrukcji utracone. Dzieje się to nie wprost. Jeśli efekt alienacyjny nie pojawia się w konstruktywizacji nowego typu, musi zostać osiągnięty w inny sposób. Tutaj na przykład Beckmann okazuje się szczególnie trudny, gdyż pozwala sobie jedynie na nieznaczne deformacje swoich figur, twarzy oraz krajobrazów. To, czego nie wyraża w wolnej transfiguracji (pokazują to jego wielkie tryptyki), musi wpakować w zaszyfrowany wyraz postaci, którego sens odczyta tylko znawca jego literackich odniesień. Ich wizjonerska melancholia nie zwalnia całkowicie z przymusu interpretacji, w zachowanych śladach przedmiotów zabezpiecza jednak malarską siłę wypowiedzi. Podobnie również Giorgione oraz Hieronim Bosch mówią do nas poprzez oko, nie zdradzając nam jednak swoich ukrytych tajemnic. W obu przypadkach rodzaj tajemnicy jest inny. Choć nawiązania Beckmanna mają korzenie literackie, pozostają jednak osobiste. Jeśli chodzi o przekazy o charakterze religijnym czy też filozoficznym, Giorgione, Bosch, Vermeer van Delft i wielu innych mistrzów renesansu, manieryzmu i baroku aż po jego późny okres było związanych z tajemnymi naukami ezoterycznych stowarzyszeń.

Dzięki badaniom szkoły Warburga jest nam znany wpływ spekulacji neoplatonickiej – w formie, w jakiej była uprawiana w Akademii Florenckiej – na malarstwo renesansu. Dla późniejszych nurtów kla-

sycystycznych i realistycznych wiedza ta okazała się dlatego nieważna i wkrótce też zaginęła. Tym, co uznały one za istotne osiągnięcie malarzy renesansowych, nadające im rangę kanonu, było odkrycie perspektywy zbieżnej i poprawności anatomicznej, czyli zasady pokrywania się przestrzeni obrazu z przestrzenią widzenia. Przeoczały one fakt zakotwiczenia tego malarstwa w pojęciu rzeczywistości, które samo ma swoją podporę w obrazowości idei platońskich. To, że malarstwo to mogło stać się pierwowzorem dla malowania przedmiotowego, nie wynika stąd, że jest ono – jak sądził wiek XIX – swego rodzaju wyprzedzeniem widzenia fotograficznego, lecz wynika z platońskiego przeświadczenia o prześwitywaniu pierwowzoru w zjawisku<sup>14</sup>.

Inaczej wygląda nasze współczesne pojęcie rzeczywistości. Jest ono bezkształtne i naznaczone wymogami nauk przyrodniczych. Nie przeszkadza im brak przejawiania się podstawowych procesów, nawet jeśli nie wykluczają one procesów kształtowania zachodzących na poziomie makro. W ich ramach nie ma miejsca dla form, przyczyn formalnych i sił celowościowych o charakterze platońsko-arystotelesowskim. Słyszcy się wprawdzie – również od fizyków – iż rzeczywistość opisywalna za pomocą pól sił i elementarnych kwantów zbliża się, w zmienionej formie, do pewnych pomysłów pitagorejczyków i że przyrodą rządzą relacje pomiędzy liczbami. Jednak pitagorejczycy i Platon mieli przed oczyma kosmos, zmysłowo-moralny, mierzalny porządek, który temu, co piękne, oferuje płaszczyzny odniesienia, gdyż sam jest pięknym, jest wzorcem piękna. Kosmos oznacza ozdobę, klejnot.

Porzucenie tego światopoglądu – na co wskazują przyrodniczo-filozoficzne spekulacje Giordana Bruna, Campanelli, Ficina i równoległy w czasie manieryzm w malarstwie – przypadło na drugą połowę XVI wieku. W XVII wieku zaczął się kształtować nasz obraz świata, naznaczony znaczącymi rozbieżnościami pomiędzy świadomością a światem ciał fizycznych, rozumem a zmysłowością. Widoczne stają się metodologiczne sprzeczności między rozumem a empirią. Do tego stulecia należą jeszcze Newtonowskie *principia mathematica*, które miały stać się metodologicznym narzędziem nadchodzących zmian

---

<sup>14</sup> Por. E. Panofsky, *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*, [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg*, ed. F. Saxl, *Vorträge 1924/25*, Leipzig–Berlin 1927, s. 258–330 [wyd. polskie: *Perspektywa jako ‚forma symboliczna‘*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008]. Por. również: J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957.

w obrazie świata. Jednak dla nas ważne jest tutaj to, iż pomiędzy tymi przyszłościowymi opozycjami nie dokonano jeszcze żadnego wyboru, że antagonistyczne siły irracjonalizmu i tego, co subiektywne, nie uzyskały jeszcze przewagi. Dzieło *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Krytyczne uwagi odnośnie poezji i malarstwa) Abbé Dubos z roku 1719, znajdujące się pod istotnym wpływem Locke'a, jest pierwszym dokumentem estetycznego irracjonalizmu<sup>15</sup>. „W czasie – cytuję Paula Hazarda – gdy Abbé kreślił swoją ideę, słowo *estetyka* nie zostało jeszcze wynalezione. Pojawiło się dopiero w roku 1735, w pracy doktorskiej młodego Niemca, Alexandra Amadeusa Baumgartena. Niemniej jednak *Reflexions critiques* stanowią próbę skonstruowania estetyki opartej na uczuciu”<sup>16</sup>.

Ciągłe postępy nauk przyrodniczych inspirowane duchem nauki Newtona sprawiły, iż ich kosmiczne oparcie w naturze utraciło jakości o charakterze estetycznym, zmuszając je do zakorzenienia się w podmiocie. Dlatego też powstały wtedy, jako – jeśli tak można powiedzieć – dopełnienie mechaniki klasycznej, dwie nowe nauki, psychologia i estetyka, obie zainteresowane uczuciem, namiętnością i niedającym się poddać kontroli geniuszem.

Subiektywizacja kryteriów artystycznych odnosi się oczywiście zarówno do odbioru dzieła sztuki, jak i jego wytworzenia. Dzieło powinno przemawiać do uczuć, a tym samym – nawet jeśli nie zostało zwolnione ze wszystkich reguł – jest w pewnym sensie skazane na źródłowość i niepowtarzalność. Jeśli istnieją specyficzne formy wyrażania uczuciowości, to mogą się one ostać tylko do czasu, gdy uczucie i uczuciowość – zarówno artysty, jak i publiczności – nie wzniesi przeciwko nim rebelii. Uczucia bowiem muszą być autentyczne i źródłowe, ich wyraz – nieważne jak dobitnie i po mistrzowsku ukształtowany – jest odczuwany jako unikatowy i tym samym broni się przed jakimkolwiek rodzajem powtórzeniem i naśladownictwem, które przed odkryciem subiektywności stanowiły w pełni uprawnione formy twórczości artystycznej. Estetyka uczucia chroni się za teorią irracjonalności geniuszu, która w formie, jaką nadał jej Kant, określała sposób pojmowania artysty przez cały wiek XIX.

---

<sup>15</sup> J. B. Dubos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 tomy, Paryż 1719.

<sup>16</sup> P. Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes 1680–1715*, Hamburg 1939, s. 482.

Jego rola outsidera dobrze się wpasowała w społeczeństwo mieszczańskie, które tym sposobem sprawiło sobie pewnego rodzaju rezerwat przyrody. Subiektywność tego, co irracjonalne, wychodzi naprzeciw uprzemysławiającym się gustom i odciąża postępującą racjonalizację w nauce i przemyśle, za którą postępuje stopniowe odzieranie świata z plastyczności oraz piękna, dla którego coraz trudniej znaleźć w nim zakotwiczenie. W każdym razie wraz z odkryciem estetyki dobiega końca długi proces emancypacji dzieła sztuki względem charakterystycznej dla jego początków zależności od instrumentów magicznych i sakralnych. To, że estetyka – poprzez uratowanie jakości piękna w podmiocie – jest odpowiedzią na pozbawienie rzeczywistości charakteru obrazowego (*Entbildlichung*) – czemu winne jest matematyczne przyrodoznawstwo – czyni działalność artystyczną działalnością nakierowaną na przeżywanie, dla której jedyną miarą jest oddziaływanie, jakie ma na ludzi.

To początkowo niezamierzone przez teorię estetyczną oddziaływanie na praktykę artystyczną ujawniło w sztuce nastawionej na przeżycie schyłku XIX wieku<sup>17</sup> nierozłączność, w jaką popadły względem siebie sztuka i nauka. Sztuka sama stała się estetyczna, bądź też, aby jeszcze raz posłużyć się słowami Mathieu: estetyczna sztuka świadomości zajęła miejsce estetycznej świadomości sztuki. Jako że pojmowana jest poprzez oddziaływanie jej wytworów na wyobraźnię i uczucia, to w sytuacji, kiedy malarz nie chce relacjonować wydarzeń, przedstawiać sytuacji czy komunikować myśli, jej substrat staje się dowolny, zaś celem okazuje się oddziaływanie: *l'art pour l'art*. Wszelkie opowiadanie i obwieszczanie wydaje się nam dzisiaj nieznośne i podejrzane, jeśli nie zostało – jak w przypadku wielkich meksykańskich fresków – wyuczone na malarskim doświadczeniu jakiegoś Gauguina czy Picassa. Słynął z tego wiek XIX, gdyż jego świadomość historyczna oraz polityczne i społeczne przewroty dostarczały bogatego materiału. Jednak nowe możliwości malarstwa odkryto dopiero w opozycji do tego podejścia, poprzez studium środków malarskich i uwarunkowań ich możliwości.

Zwrot ku estetycznej sztuce świadomości doprowadził do dogłębnego uwrażliwienia na wartości wrażeniowe (*Eindruckswerte*) wszelkiego rodzaju materiałów, nieważne, czy w stanie surowym, czy prze-

---

<sup>17</sup> Odnośnie do tego związku por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

tworzonym, aż po wartości, jakich dostarcza doznanie przedmiotów użytkowych. Załączki tego rozwoju kryły się już w estetycyzmie *fin de siècle*'u. Szybko jednak odszedł on od swoich symbolistycznych początków naznaczonych hermetyzmem, zmuszony do tego coraz mocniejszymi ciosami zadanymi mu w pierwszej połowie XX wieku. Rozwój ten okazuje się teraz stopniowo obejmować każdą prowokację oka wywołaną przedmiotami środowiska uprzemysłowionego. Obecnie ostatnim jego etapem jest pop art. To bowiem, czy konstruuje się genealogię odkryć – na przykład Rauschenberga – zaczynając od dada, czy też od *objets trouvés* Duchampa i konstrukcji Picassa z lat 1912–1914, nie jest decydujące. „Sposób, w jaki przetwarza on w tych pracach przedmioty – mówi Solomon – wyraża ich ukryte życie, przedmiotom nadaje się nową złożoność, daleką od ich konwencjonalnych znaczeń i zastosowań. W przeciwieństwie do innych użytkowników przedmiotów, on pozbawia ich zupełnie sentymentu i nostalgii”.

Pop art stanowi późną formę estetycyzmu rozumianego jako niczym nieograniczone operowanie wartościami wrażeniowymi wyglądu. Stanowi refleksję – na powrót wznoszącą się ponad estetycyzm i doprowadzającą go do absurdu – odnośnie do dziwaczного oblicza tego świata, który nie jest już kosmosem: świata, który nie zna tęsknoty za ojczyzną (*Heimweh*), gdyż nie jest już domem (*Zuhause*). Estetycyzm Mallarmégo i Aubreya Beardsleya, który około roku 1900 uchodził za szczyt wyrafinowania, jak się okazało, stoi w opozycji do tej sztuki jako wręcz nabożny zarówno w stosunku do świata (*weltfromm*), jak i kultury (*kulturfromm*).

Wróćmy do głównego wątku: odkrycie estetyki spod znaku wrażenia (*Empfindung*) miało nieoczekiwany wpływ na praktykę artystyczną w postaci sztuki przeżycia (*Erlebniskunst*). Oddziaływanie tej estetyki na teorię artystyczną jest widoczne w historii sztuki. Twórczość artystyczna już od dawna podlega jej wpływowi, szczególnie od czasu, kiedy sama estetyka zaczyna poddawać siebie refleksji poprzez analizę stylu oraz ikonologii. Edgar Wind, profesor historii sztuki w Oxfordzie, uczeń Cassirera i Panofsky'ego, w swoich „Reith Lectures”, które ukazały się pod tytułem *Art and Anarchy (Sztuka i anarchia)*<sup>18</sup>, zwrócił uwagę na jej znaczenie dla rozwoju wrażliwości w malarstwie. Wskażę tylko na jedno: odkrycie jakości formalnych

---

<sup>18</sup> E. Wind, *Art and Anarchy*, “The Reith Lectures 1960. Revised and enlarged edition”, London 1963.

przez Riegla, Wölfflina i Worringera, docenienie specyficznej woli sztuki (*Kunstwollen*), a tym samym pozbawienie wartości takich pojęć jak „prymitywny”, „dekadencki” itd. Nie zważając na ograniczoną doniosłość teoretyczną tego rodzaju estetyki, uwolnili oni estetyczną umiejętność przyswajania od wpojonych wyobrażeń piękna i umożliwili jej postrzeganie sztuki minionych epok i obcych kultur całkowicie świeżym okiem. Osiągnięta tym sposobem relatywizacja widzenia musiała w efekcie spowodować wzrost wrażliwości, który rozwija się równoległe do obojętności względem motywu i tematu obrazu. Wraz z kształtowaniem się naszej umiejętności wczuwania się w każdy dowolny idiom sztuki – od egipskiego posągu i cykladzkiego idola aż do magicznych postaci Afryki i Ameryki prekolumbijskiej, od pisma obrazkowego z Dalekiego Wschodu aż po niespokojną dostojność wczesnych rzeźb zdobiących katedry<sup>19</sup> – zanika pobożny lęk przed anarchizującym wpływem sztuki i przemienia się on w swoje przeciwieństwo, strach przed rozumem i wiedzą. Ta zasadnicza wrogość wobec rozumu, która stanowi niepożądany rezultat także właśnie formalizmu w teorii sztuki, oznacza obecnie coś zupełnie innego niż uczuciowość, oznacza raczej zwiększoną gotowość do refleksji, by nie powiedzieć intelektualizacji w formie *peinture conceptuelle*.

Poza tym proces wzrastania wrażliwości i intelektualizacji rzuca pewien cień: kicz. Wydaje się, iż słowo to pojawiło się pod koniec wieku XIX w kręgu monachijskich handlarzy sztuką. Jego pochodzenie jest niejasne, a użycie wieloznaczne. Czasy wcześniejsze go nie znają, nie znają również żadnego analogicznego terminu. Rzecz ta była dla nich obca, nie pokrywała się ani z tym, co prymitywne, ani z tym, co wulgarne, raczej z tym, co nieprawdziwe, ze stereotypem i sentymentalnością. W kiczu stało się widoczne tąpnięcie, którego nagle doświadczyło społeczeństwo masowe. Stąd też Karl Hoffer z żalem zauważa: „Im większa i bardziej doniosła jest sztuka, w tym mniejszym stopniu może być ona sztuką dla mas. [...] Tym, czego masy szukają w sztuce, jest kicz, jednak w kiczu głębokie i czyste uczucie mas dla szlachetności i piękna zostaje zaspokojone w sposób bezkompromisowy, nieskomplikowany i satysfakcjonujący”<sup>20</sup>. W tej formie kicz jest z pewnością fałszywy, jednak jest znaczący dla dzisiejszej samo-

<sup>19</sup> Por. W. Haftmann, *Einführung*, [w:] *Katalog der documenta III*, Kassel 1964, tom: *Malerei und Skulptur*, Köln 1964, s. XIV–XVII.

<sup>20</sup> Cyt. za: L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Heidelberg 1960, s. 82.



świadomości estetycznej, która nie toleruje bezpośredniego (*umwegloses*) zwracania się do emocji.

Jeśli uświadomić sobie, że decydujące impulsy rozwojowe malarstwa ostatnich stu lat – oraz analogiczne w muzyce od Schönberga, a w twórczości literackiej od Joyce’a – polegały na tym, że poprzez odcinanie się od przedmiotowego widzenia (słyszenia, czytania) odkrywano wciąż nowe sposoby postrzegania, to można zrozumieć obawę Winda, iż wraz z metodą systematycznego rozpadu artystyczne osiągnięcie – niegdyś domena geniuszu i inspiracji – zostaje umieszczone niebezpiecznie blisko technicznej produkcji. Posługując się słowami pewnego krytyka książki Winda: „Jeśli w produkcji maszynowej konstruktywne myślenie nie stoi już *w*, lecz *przed* aktem wytworzenia, to w sposób analogiczny Wind postrzega sztuki: czy to nie Valéry powiedział o czystej poezji za przykładem Mallarmégo, iż jest ona określona ‘par son appareil’, co znaczy przez mobilizację sugestywnego słownictwa i rytmów, ‘et non par son objet’?”<sup>21</sup>.

Do istoty malarstwa w epoce technicznej w sposób oczywisty należy to, iż nie traktuje ono pojedynczego produktu, pojedynczego obrazu jako samego w sobie, lecz raczej jako przykład pewnego procesu, jako dokument pewnego kierunku produkcji. Zrywa to z XIX-wiecznym kultem geniuszu, który powoływał się na cud pojedynczego dzieła, jego powstanie zaś otaczał tajemnicą. Kult geniuszu, pozbawiony zamkniętego rynku z charakterystyczną dla niego osobistą relacją pomiędzy zleceniodawcą i artystą, nie zdołał długo przetrwać. Wraz z pojawieniem się otwartego, anonimowego rynku, szczególnie w jego zmanipulowanej późnej formie, zaczęto postrzegać kreatywność znacznie skromniej: jako wielkość możliwą do ucywilizowania, a nie jako elementarną siłę. Genialne przymioty tytanizmu pochodzenia romantycznego wyszły z mody już przed rokiem 1914. Nie znaczy to jednak, iż malarze, muzycy i literaci z przyjemnością słuchali, gdy przyrównywano ich po prostu do dostawców „przemysłu świadomościowego” (*Bewußtseinsindustrie*).

Jednak obrót awangardą nigdy nie stał się aż do tego stopnia urynkowiony i nigdy się też takim nie stanie. Handel nowymi szatami cesarza nie podąża za potrzebami zbytu wielkich domów mody i konfekcji. Tak wielka jest pozorna samowola, zezwalająca każdemu na

---

<sup>21</sup> G. Schiff, *Kunst und Anarchie*, „Neue Züricher Zeitung” 23.11.1963, stronica 19.

wszystko. Znow tak wymagające stały się problemy tego, co widzialne, i znalazły swoje rozwiązania właśnie wskutek zezwolenia na wykorzystywanie wszelkich możliwości twórczych w kolorze i przestrzeni. Ma rację Haftmann, gdy w przedmowie do katalogu wystawy dokumenta zwraca się przeciwko teoretycznym rzecznikom ugrupowań artystów, którzy ze struktury współczesnego społeczeństwa masowego wyprowadzają błędny logicznie wniosek odnośnie do możliwości przetrwania indywidualnej twórczości artystycznej i ogłaszają nastanie epoki zbiorowego wysiłku twórczego w pracowni. Jednak w równie niewielkim stopniu, w jakim daje się zrozumieć rewolucje Werkbundu, De Stijlu, Bauhausu i całego konstruktywizmu, mając na uwadze tylko ich wpływ na architekturę i rzemiosło artystyczne – jak gdyby miały one na celu wyłącznie aspekt użytkowy i na tym aspekcie się wyczerpywały – zjawisko społeczeństwa masowego, automatyzacji i elektroniki podaje w wątpliwość zarówno dzisiejsze, jak i przyszłe szanse indywidualnych dokonań artystycznych. Mistrzowie, którzy doświadczyli świata podlegającego procesowi industrializacji, musieli oczywiście uporać się z szokiem, który dla pokolenia dorastającego już w świecie uprzemysłowionym nie mógł być zrozumiały. Jednak twórczość nie stała się w wyniku tego ani bardziej, ani mniej wolna. Tam, gdzie sztuka ze względów ideologicznych nie została zakuta w kajdany, możliwość wyrażenia własnej osobowości zawsze była równie duża, równie trudna, równie ryzykowna i równie konieczna.

*tłum. Karol Chrobak*