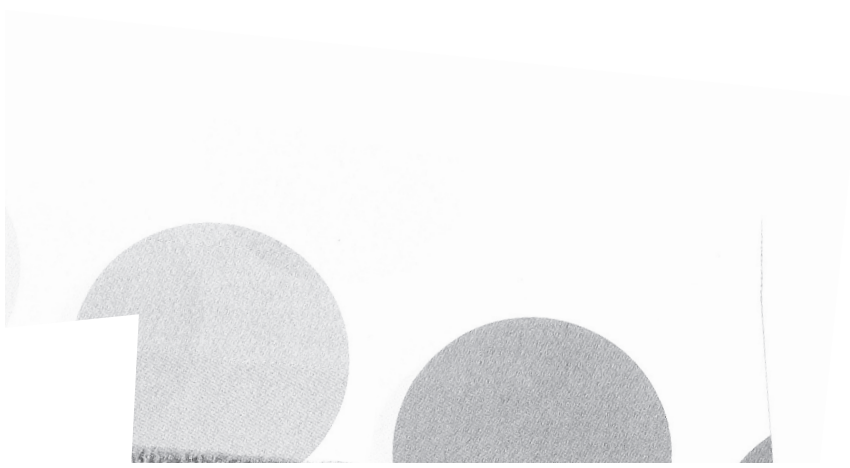


w malarstwie





WYDZIAŁ MALARSTWA ASP W GDAŃSKU

80-836 Gdańsk | Targ Węglowy 6

tel. +48 58 301 28 01 / w. 74

www.asp.gda.pl

dziekan

prof. **Krzysztof Gliszczyński** / dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

prodziekan

dr hab. **Jacek Zdybel**

2

Wszystkie teksty autorskie niniejszej publikacji zostały poddane autoryzacji.

redaktor prowadzący

prof. **Krzysztof Gliszczyński**

redakcja i korekta tekstów:

Iwona Ziętkiewicz

projekt graficzny

dr **Adam Kamiński**

druk

Drukarnia WL

Nakład 500 egz.

© Copyright ASP w Gdańsku oraz autorzy.

ISBN 978-83-62759-10-1

Wstęp

Publikacja zawiera teksty, których autorzy krążą wokół malarstwa po to, by podążając tropem Derridy, przyrzeć się na nowo filozofii, by przebadać związek między rysem fonicznym a graficznym, poddać analizie *ductus* oraz system *dukcji*, czy w końcu postawić pytanie o status pragnienia dotarcia do prawdy w malarstwie.

Nie wszyscy autorzy tekstów składających się na ten tom odwołują się do Derridy, ale pisząc o malarstwie podejmują problematykę zawartą w nim prawdy, której poszukiwanie zdaje się być fascynującą przygodą zarówno dla historyka sztuki, jak i artysty. Jest coś, co sprawia, że pewne dzieła pozostają w pamięci dłużej, przybliżając widza do artysty i czasów, w których żył.

Sesja poświęcona zagadnieniom prawdy w malarstwie słusznie odbyła się na Wydziale Malarstwa. Bo chyba jak nigdy dotąd malarstwo potrzebuje ciągłego i wielokrotnego odczytania zawartych w nim treści, by, budując własną tradycję, zmierzyć się z przeszłością. Hannah Arendt wyjątkowo mocno akcentowała refleksję nad czasem minionym, uważając że *„trzeba przedrzeć się przez czas miniony, by poza ustalonymi kanonami argumentów znaleźć własną drogę”*. Wkraczając dziś w świat obrazów można poczuć się jak w nieskończonym labiryncie odwołań i zabłądzić w galerii wyobrażeń. Spotkania z filozofami, teoretykami, historykami czy też antropologami sztuki, dają możliwość przejścia przez te meandry i spojrzenia na niektóre zaawile zagadnienia z innej perspektywy. Dyskutując na Wydziale w takim gronie próbujemy wypracować narzędzia dające możliwość rozpoznawania nowych zjawisk i sytuowania malarstwa w dyskursie z historią i współczesnością. Opracowanie i wydanie drukiem zapisu tych spotkań jest bardzo ważne, gdyż publikowany tu materiał posłuży wielu zainteresowanym i z pewnością również wielu zainteresuje. Dlatego chciałbym w tym miejscu podziękować autorom, że zechcieli poświęcić swój czas i opracowali swoje wykłady do druku.

Sesja „Prawda w malarstwie” odbyła się w dniach 19–20 października 2010 roku w audytorium Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Nie wszyscy zaproszeni mogli przybyć na sesję i wysłuchać każdego wykładu, a w niniejszej publikacji znalazły się wszystkie teksty. Kolejność wygłaszania poszczególnych wykładów była następująca: 19 października – dr Michał Haake, dr hab. Anna Markowska, dr Roman Nieczyפורowski oraz dr Marta Smolińska, 20 października odbył się wykład prof. dr. hab. Pawła Dybła, a w styczniu 2011 roku miał miejsce wykład dr. Łukasza Kiepuszewskiego.

Chciałbym jeszcze raz podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania niniejszej publikacji – autorom wykładów za udział w sesji i za pracę nad przygotowaniem tekstów do druku i wnikliwe zmagania się z uwagami redakcji i Przemkowi Łopacińskiemu za nagranie i spisanie całości dyskusji, dzięki której ten tom jest także świadectwem dokumentacyjnym.

Prawda w malarstwie – historyczna i ponadczasowa

Nie wiem, czy uzasadnione jest twierdzenie, że związek sztuki i pojęcia prawdy dostrzegano, względnie miano poczucie więzi obu tych fenomenów, „od zawsze”. Bez wątplenia kwestia relacji sztuki do prawdy pojawia się u początków filozofii europejskiej, bo u Platona, a znawców tej dziedziny trzeba by zapytać, czy obecna ona była także w myśli przedsokratejskiej. Do późniejszych, nie mniej istotnych stacji na drodze namysłu nad stosunkiem sztuki do prawdy, należy dorobek Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera.

Platon odmawiał sztukom, jak byśmy dziś powiedzieli, wizualnym, udziału w prawdzie – twórczość tego rodzaju pozostawała w podwójnym oddaleniu od światła prawdy, była cieniem cienia. Również Nietzsche przeciwstawił malarstwo prawdzie, z tym, że w odróżnieniu od Platona, pozorność sztuki była dla autora *Tako rzecze Zaratustra* wyróżnikiem pozytywnym. Heidegger przywraca sztuce więź z pojęciem prawdy, jednak tę ostatnią rozumie inaczej niż wielcy poprzednicy, natomiast tak samo, jak mniemał, jak Grecy przed Platonem, czyli jako aletheia – nieskrytość. Są to kwestie dobrze znane i nie wymagają przybliżenia.

Pojęcie historyczności, również użyte w tytule, określa w niniejszym studium relację, w której sposób powiązania malarstwa z zagadnieniem prawdy jest pochodną dominującego w danej epoce światopoglądu. Pierwszy przykład tego typu zależności odnosi się do filozofii idealistycznej, należącej do okresu przez historię sztuki określanego romantyzmem, drugi – do filozofii pozytywistycznej, której rozwój zbiega się z malarskim realizmem i naturalizmem. Autorzy, tacy jak Friedrich Schelling czy Georg Wilhelm Hegel, postrzegali istniejący świat w ścisłej relacji z rzeczywistością idei, sferą duchową, określaną jako absolut (oczywiste są neoplatońskie korzenie tych koncepcji). Rozumieli oni rzeczywistość absolutną jako nadrzędną wobec innych bytów (m.in. wobec jednostki i państwa), jako przeciwieństwo tego, co względne i relatywne, i jako synonim tego, co niepodważalnie prawdziwe. Głosili, że sztuka ma udział w tej najwyższej, jedynie rzeczywistej absolutności duchowej, i tym samym, że ma udział w prawdzie.

Jeszcze w tym samym, XIX stuleciu zaczęto tłumaczyć rzeczywistość nie w odniesieniu do jakiejś nadrzędnej duchowości, ale wedle jej jedynie przyrodzonych praw. Poznanie świata oznaczało badanie materialnych przejawów bytu i jego kontekstu społeczno-politycznego. Manifesty realizmu postulowały, by artyści koncentrowali swój twórczy wysiłek na widzialnej – w opozycji do tego, co duchowe – powłoce rzeczy i dokonywali obiektywnej rejestracji ich wyglądu. Pojęcie duchowości człowieka jest wypierane przez świadomość doczesnych uwarunkowań. Malarstwo ma być zgodne nie z duchem, lecz ze światem.

Jeżeli sztuka jest rejestracją wyglądom rzeczy budowanych światłem i barwą, to jest zapisem tego, co widzi artysta, a skoro jest pochodną percepcji jednostki, jest subiektywna. Wyznający ten światopogląd malarz i teoretyk realizmu Stanisław Witkiewicz wątpił, by można było osiągnąć

nąć prawdę absolutną, bezwzględną, a w każdym razie, by zdolna była do tego z istoty subiektywna twórczość artystyczna. Osobliwe w wywodzie Witkiewicza jest to, że uznając subiektywność sztuki, jej „zawisłości od oczu”, nie negował pojęcia prawdy. Stwierdzał istnienie prawdy sztuki, choć innej niż prawda absolutna, do której artysta dochodzi wówczas, gdy pozostaje wierny naturze, każde swoje rozstrzygnięcie malarskie „sprawdzając z naturą”. Postulując przezroczystość sztuki względem rzeczywistości, a zarazem głosząc, że na tej drodze ujawnia się nie prawda rzeczywistości, jak można by sądzić, lecz prawda sztuki, Witkiewicz być może popadał w sprzeczność. Nie rozsądzając tej kwestii przypomnijmy, że zdaniem autora *Sztuki i krytyki u nas* artysta osiągał prawdę sztuki wówczas, gdy posługiwał się środkami właściwymi danemu gatunkowi. Prawda malarstwa miała być doświadczana wówczas, gdy ograniczano się do odwzorowywania jedynie tych aspektów rzeczywistości, które mogły być utrwalone za pomocą farb, a więc kształtów, barw i światła rzeczy. Zatem Witkiewicz przywołuje pojęcie prawdy w związku z kwestią specyfiki malarstwa.

Choć mentalnie przeniknięty XIX-wiecznym relatywizmem historycznym propagator stylu zakopiańskiego wkracza zatem w obszar refleksji nad tym, co w sztuce malarskiej trwałe i niepodlegające wpływowi czasu. Jest to wszelako propozycja zawężająca, jeśli nie wręcz uniemożliwiająca pojmowanie owej specyfiki, gdyż w przypadku malarstwa, które nie obiera sobie za cel odwzorowania rzeczywistości (czyli każdego wielkiego malarstwa), witkiewiczowska definicja prawdy w sztuce przestaje obowiązywać. Czy dysponujemy bardziej uniwersalną definicją ponadczasowej prawdy malarstwa? A może poszukiwanie takiej definicji wytwarza presję, która od prawdy w sztuce nas oddala?

W *Notatkach malarskich* wybitny polski artysta Jan Cybis zanotował: „Co to jest prawda? Artysta tego nie wie. Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy!¹”. Zatem twórca nie rozpoznaje prawdy, ponieważ pracuje w nieświadomości. (Cybis w innym miejscu pisał: „Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię.”²). Ale dotyka go brak prawdy i odczuwa stan, kiedy prawda mu się wymyka. Innymi słowy, tworzący malarz uczestniczy w byciu prawdy, doświadcza tego, jak się ona dzieje, ale nie jest w stanie powiedzieć „to jest prawda”, czyli zdefiniować bytu. Wie, kiedy ona jest, ale nie czym jest. Strzegąc tego bycia prawdy, staje się, jak być może powiedziałby Heidegger – pasterzem bycia³.

Niniejszy tekst jest propozycją myślenia o prawdzie w malarstwie jako o sposobie bycia, wydarzania się tego fenomenu, od strony jednak nie artysty, lecz odbiorcy. Za punkt wyjścia obieramy wielokrotnie już w teorii sztuki proponowane pojęcie medium. Mimo popularności nawoływań do transgresji w sztuce solidaryzujemy się z poglądem, że o malarstwie możemy mówić dopóty, dopóki pozostaje ono kreacją na płaszczyźnie, tym samym, że jest ona niezbywalnym medium tego rodzaju wypowiedzi. (Podejmowane od dawna próby przekraczania od-

1. J. Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954–56*, Warszawa 1980, s. 79.

2. Tamże, s. 174.

3. Na temat twórczości artystycznej w ujęciu Heideggera por.: W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

niesienia, jakim dla obrazu malarskiego jest płaszczyzna, przez naruszanie tradycyjnego kształtu pola – prostokąt, koło, czy inna figura symetryczna – czy przez rozbudowywanie obrazu w przestrzeń, jedynie potwierdza prymarny status płaszczyzny, gdyż działanie takie prezentuje się jako „naruszenie”, „przełamanie”, „rozbicie” itp., bądź przekształca dzieło w rzeźbę). Przykładami służącymi wykazaniu owocności pojęcia płaszczyzny dla dociekania prawdy w malarstwie będą obrazy nie tylko z odległych względem siebie epok, ale także prezentujące ponoć zasadniczo różne koncepcje przedstawiania: figuratywny i narracyjny fresk Giotta z lat 1303–1305 oraz abstrakcyjny obraz Otto Pienego *Brąz i złoto III* z 1959 roku.

Malarstwo Giotta sytuowane jest na przełomie średniowiecza i nowożytności, na przejściu między okresem, w którym obraz był przedmiotem kultu (jak wyobrażenia bóstwa w starożytnej sztuce greckiej i w prawosławnej ikonie), a epoką, w której sztuka zaczyna być rozpatrywana ze względu na swe estetyczne własności. Z twórczością autora dekoracji w padewskiej fundacji Scrovegnich wiązać ma się także wejście sztuki europejskiego zachodu na drogę realizmu, na której doskonaliła przez wieki umiejętność wiernego przedstawiania rzeczy i wyrażania emocji postaci, zwieńczoną wynalezieniem fotografii, przerwana nastaniem malarstwa abstrakcyjnego. Oba przykłady posłużą także wykazaniu, jak błędny jest ów podział z perspektywy rozważania tego, co specyficzne dla sztuki malarskiej.

Z szeregu kwater składających się na wystrój kaplicy Arena wybieramy przedstawienia *Oplakiwania* oraz *Wskrzeszenia Łazarza*, leżące w dwóch różnych rzędach, po to, by wskazać na skos, jaki jest tworzony wspólnie przez pasma wzgórz w obu scenach. Nie ma ani archiwaliów wskazujących na to, że Giotto o owym skosie wspominał, ani świadczących o tym, by w jego epoce rozważano podobne aspekty obrazu jako nośniki wartości artystycznej. Mam jednak nadzieję, że zgodzimy się z tym, iż ów skos widzimy, a tym samym, że on tam jest, a nie tylko, że się nam wydaje, że jest. Wraz z oglądem tworzonej przez wzgórze diagonali rozpoznajemy relację, jaka zachodzi między przedstawieniem a płaszczyzną. Skos ten jest bowiem czymś więcej niż owe wzgórze – jest tym samym skosem w obu kwaterach, podczas gdy w każdej z nich jest inne wzgórze⁴.

Jest optycznie indukowany także w przestrzeni między kwaterami (w obszarze ornamentальной bordiury), co świadczy o tym, że – nie należąc w pełni do przedstawienia (struktury imitującej głębię) – jest częścią płaszczyzny. Z istnienia tego skosu wynikają istotne konsekwencje semantyczne obu dzieł. W kwaterze *Oplakiwania*, by do tego przedstawienia ograniczyć komentarz, skos wzgórze jest czynnikiem, który prowadzi spojrzenie widza zarówno ku zmarłemu Chrystusowi, jak ku, z jednej strony, drzewu na szczycie, z drugiej, dwóm figurom apostołów po stronie prawej. Dzięki niemu obraz boleści i rozpacz (postacie po stronie lewej) jest w dynamicznym procesie percepcji uzupełniany o wartość optyczną, pozwalającą tę związaną z ukazanym wydarzeniem „jednostronność” przekroczyć. Dzieje się tak, ponieważ wartość ta implikuje

4. Wzgórze z kwatery *Oplakiwania* jest także czynnikiem określającym jej relację do znajdującej się na tym samym poziomie po prawej sąsiedniej kwatery *Noli me tangere*, ponieważ ma optyczną kontynuację we wzgórzu w niej przedstawionym.

ruch ku górze (przeciwny ruchowi w dół, związanemu semantycznie z aktem pochówku), aktualizuje dla oglądu temat odradzania się (drzewo), włącza w strukturę przedstawienia unaczyniony w pozach apostołów spokój wyrażający zrozumienie sensu tego, co się dokonuje, jak również odnosi do sytuacji będącej zapowiedzią Zmartwychwstania (*Wskrzeszenie Łazarza*). Przekroczenie to polega także na tym, że skos wzgórza w relacji do skosu wzgórza w kwaterze Wskrzeszenia Łazarza konstytuuje jakość przekraczającą wymiar przedstawieniowy, gdyż zakorzenioną w niezmiennej – czasowej – instancji płaszczyzny⁵.

Jak jednak kwestia ta ma się do zagadnienia prawdy? Przedstawione przez Giotta sceny biblijne znajdziemy zarówno w malarstwie wcześniejszym (np. *Wskrzeszenie Łazarza*, lata 1179-1182, katedra w Monreale na Sycylii), w czasach mu współczesnych (np. Duccio, *Wskrzeszenie Łazarza*, 1308-1311, Muzeum Katedralne w Sienie), jak w nowoczesności (np. *Wskrzeszenie Łazarza* Karla Isaksona z 1920 roku czy Philippe'a Lejeune, po 1951). Różni je liczba figur, oświetlenie i typ kompozycji, ale przedstawiają to samo wydarzenie. Także w obrębie podobnej stylistyki czy jednego nurtu znajdziemy liczne przedstawienia tych wydarzeń, co tym bardziej skłania do ich łącznego, a nie indywidualnego postrzegania (np. przedstawienia *Wskrzeszenie Łazarza* autorstwa Caravaggia oraz Guercina nie tylko ukazują ten sam temat, ale także stosują głęboki, ostry światłocień, prezentując poetykę typową dla baroku). Ale drugiego *Wskrzeszenia Łazarza*, które byłoby zarówno w obrębie pola obrazowego, jak też w relacji do sąsiednich malowideł zbudowane w oparciu o skos, nie ma. Obserwacja ta skłania do uogólnienia: te same przedmioty, postaci czy sceny mogą być przedmiotem wyobrażenia nieskończenie wiele razy, ale relacja, w jakiej elementy te pozostają w stosunku do płaszczyzny obrazu, jest zawsze jednorazowa (poza przypadkiem kopii). To ze względu na tę relację dany obraz jest niepowtarzalny, prezentuje się jako jedyny, a także jako nieredukowalny do cech stylu, kierunku, czy do jakiegokolwiek tła semantycznego (filozoficznego, ideowego, społecznego itp.). Na fresku Giotta zachodząca wraz z konstytucją skosu relacja między przedstawieniem a płaszczyzną nie jest podporządkowana jakiejś nadrzędnej, wyjaśniającej ją całości semantycznej i zewnętrznemu, pozaobrazowemu uwarunkowaniu, lecz jest czymś prymarnym. Nie można wykroczyć poza tę relację ku czemuś jeszcze bardziej podstawowemu, i w tym sensie jest to zależność źródłowa, niedająca się w próbie jej zrozumienia pominąć na rzecz kontekstu, a więc prawdziwa.

Te same konstatacje wiążące są także dla sztuki abstrakcyjnej, co zilustrujemy na przykładzie wspomnianego obrazu niemieckiego artysty, posiłkując się interpretacją jednego z najwybitniejszych współczesnych znawców problematyki obrazu, Michaela Brötjega⁶. Dzieło Otto Pienego *Brąz i złoto III* wydaje się na pozór prezentować jako harmonijnie zrównoważona forma, eksponująca urok powierzchni wynikający z użytego materiału o ciepłej złotawej barwie, jako dzieło stworzone po to, aby sycić oczy, uwrażliwić zmysł dotyku, aby

5. Na temat wizualności fresków Giotta w kaplicy Arena por.: R. Arnheim, *Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts. The New Version*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2009, s. 110; M. Imdahl, *GiOTTO. Zur Frage der Ikonischen Sinnstruktur*, München 1979 (fragm. w tł. pol.: *GiOTTO. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones”, t. IV, 1990, s. 103-122; M. Brötje, *GiOTTO. Die Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua. Architektur und Bildwelt in ihrem existenzialen Weisungszusammenhang*, [w:] idem, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer Existential-Hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart: Urachhaus 1990, s. 57-105; G. Pochat, *GiOTTO-Arenakapelle* [w:] Idem, *Bild-Zeit, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur Neuzeit*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 1996, s. 239-260.

6. M. Brötje, *Otto Piene. Brąz i złoto III*, 1959, tł. M. Bryl, „Sacrum et Decorum”, R.II, 2009, s. 89-94.

oddziaływać przede wszystkim estetycznie. Ponadto, jak sądzę, powstaje pokusa, by je opisywać przede wszystkim jako przykład jednego z nurtów abstrakcji geometrycznej. Jednak przy takim estetycznym nastawieniu irytujące muszą się wydawać „puste” wertykalne pasma z lewej i prawej strony. W stosunku do centralnej partii – owej estetycznej ziarnistej powierzchni – pasma te wydają się zbyt czyste. Ale dzieło je także obejmuje, prowokując przez to do pytania, czy rzeczywiście jest ową estetyczną, harmonijną strukturą, czy też jednak czymś zupełnie innym.

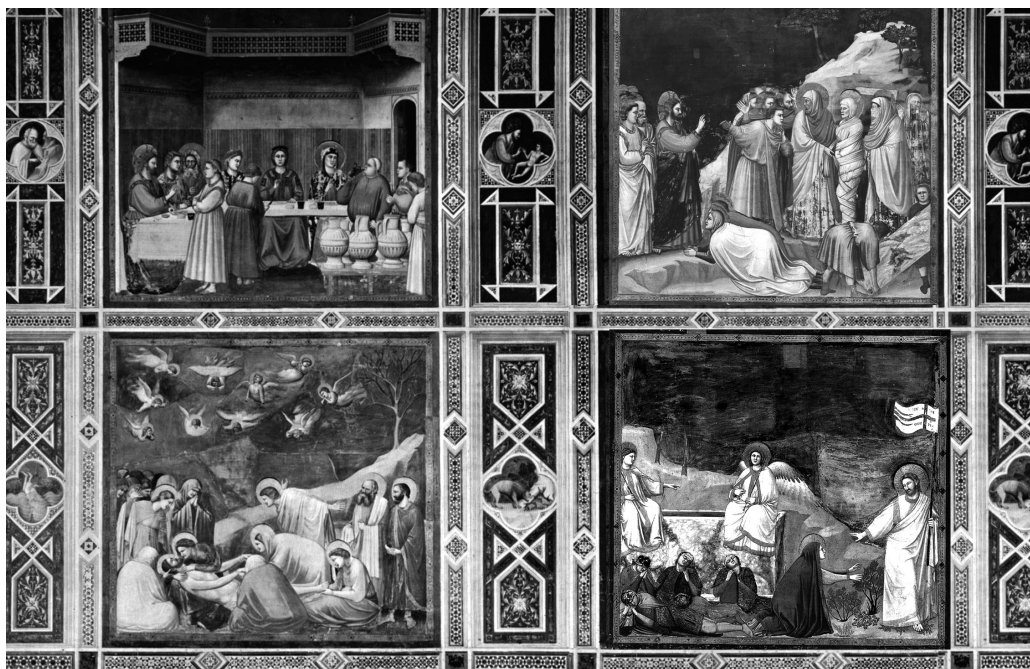
Wertykalne pasma artykułują wysokość płaszczyzny obrazu, natomiast pasma horyzontalne (puncowane), usytuowane na górze i na dole – jej szerokość. Wertykalne i horyzontalne pasma nie dają się jednak ująć w jakiś porządek, zespolić ze sobą, ale realizują się wyłącznie alternatywnie: pasma horyzontalne przeprowadzają ku wewnętrznemu prostokątnemu polu o spotęgowanej strukturze ziarnistej; pasma wertykalne zaś umożliwiają porzucenie wszelkich stref ziarnistych. Zarówno pasma wertykalne, jak i horyzontalne, oraz pole środkowe są danymi wewnątrz obrazowymi – należą do porządku przedstawienia. Nakreślony pokrótce ich alternatywny względem siebie status pokazuje, że zawierająca je w sobie prostokątna płaszczyzna obrazu nigdy nie jest osiągalna jako jedność poprzez swoje dane wewnątrz obrazowe, uchwytna jednocześnie w swej wysokości i szerokości. Chociaż płaszczyzna jest odzwierciedlona we wszystkich tych danych, to utrzymuje się wobec nich jako niedostępna totalność, uchyla się „zarekwirowaniu” przez porządek wewnętrzny. W procesie oglądu płaszczyzna przewyższa wszelkie dane wewnątrz obrazowe – wykracza poza nie, jest czymś dla nich nieosiągalnym, obejmującym, nieprzekraczalnym i w tym sensie absolutnym.

Strukturalna zależność między przedstawieniem a skosem w kwaternionach Giotta ma swoje konsekwencje dla treści obrazu. Podobnie dzieje się w obrazie Pienego, jednak ze względu na złożoność kwestii wypada zachęcić do zapoznania się z całością interpretacji. Dla potrzeb niniejszego wywodu wystarczy jedynie pokazać zależność, w której przedstawienie (puncy i drobiny) wymyka się jego określeniu jako jedynie elementu estetycznego, powołanego dla uciechy oka, lecz jest immanentnie odnoszone do porządku wobec niego nadrzędnego, totalnego.

Między przedstawieniem a płaszczyzną powstaje niedające się znieść napięcie, które sprawia, że dzieło wykracza poza estetyczną banalność, a także, że jego kwalifikacja jako *exemplum* któregoś z malarskich nurtów musi być uznana za niewspółmierną wobec zawartości wizualnej obrazu. Ocenie czytelnika pozostawiam odpowiedź, czy napięcie takie jest właściwe również pracom polskiego artysty Józefa Hałasa, operującego analogicznym typem przedstawienia (puncy) i pokrewną poetyką.

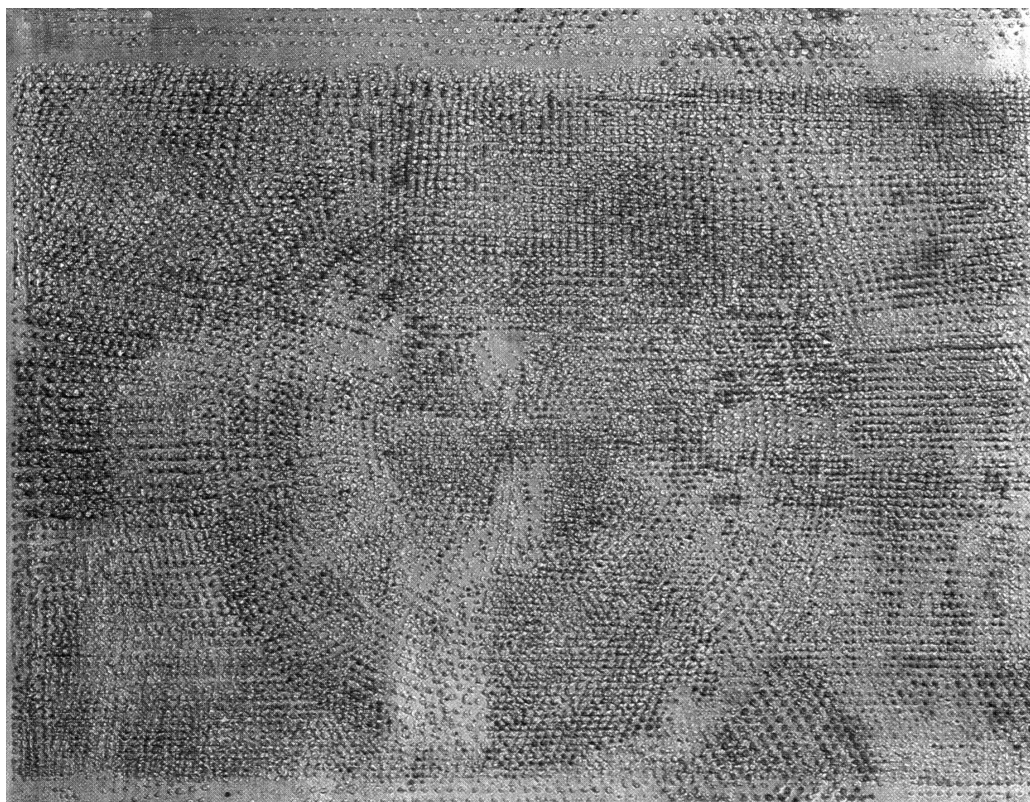
Dzieje malarstwa obejmują dwa rodzaje dzieł: takie, które robią użytek z relacji między tym, co przedstawiają (obojętnie czy będzie to scena figuralna, czy też abstrakcyjna) a płaszczyzną, oraz takie, które tego nie czynią – obrazy mocne i słabe. Te pierwsze wypowiadają pewną nie-

redukowalną prawdę, te drugie prezentują jedynie treść (ukazują rzeczy, przedmioty, postaci, jakieś historie) albo służą podobaniu się, wzbudzają odczucia estetyczne. Te pierwsze zdarzają się raz, te drugie są niejako wymienne: wiele jest obrazów pokazujących kwiaty w dzbanach albo Ostatnią Wieczerzę, wiele obrazów budzi odczucie przyjemności, niejeden obraz abstrakcyjny pasuje do danego wnętrza. Z tego względu, że te pierwsze są w swej prawdzie niezastępowalne, są dziełami sztuki, te drugie, śmiem twierdzić, przyczyniają się do banalizowania pojęcia sztuki.



1.
Giotto <http://commons.wikimedia.org/> (data dostępu 13.06.2011)

2.
za **Otto Piene**, „Brąz i złoto III”, 1959, złożony brąz i farba olejna na płótnie, Ruhr-Universität Bochum, Sammlung Albert Schulze Vellinghausen, fot. za: „Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schuelern”, Duesseldorf 1990.



Tamten czyli ja albo nas dwóch. A może was trzech.
O reprezentacji w sztuce pop-artu.

10 W opowiadaniu Jorge Luisa Borgesa *Tamten* (w hiszpańskim oryginalnym brzmieniu *El otro*) narrator, który jest porte parole autora, spotyka się z samym sobą, młodszym o kilkadziesiąt lat¹. Wydarzenie to określa jako coś potwornego, co spowodowało na dodatek wiele bezsennych nocy i straszne poczucie utraty rozumu. „Tamten” usiadł na drugim skraju ławki i zaczął pogwizdywać w sposób, który narratorowi przypominał dawne czasy. Jednak gdy stało się jasne, że tamten to on sam, pojawiła się kwestia snu – snu każdego z nich osobno, a może tylko jednego z nich. Niemniej, takie spotkanie stało się okazją, by starszy opowiedział młodszemu, co go spotka, a młodszy przypomniał starszemu wyblakłe z wiekiem pasje literackie. Co niemniej ważne – w ramach poszukiwania pewności – wyraził życzenie, by ten drugi, młodszy zapewnił niezbite dowody, że rozmowa odbywa się naprawdę. Dowody takie pojawiły się dwa: jedno, to zdumiewające zdanie Victora Hugo, które swym frenetyzmem poruszało ich dwóch – a właściwie ich jednego, a żaden z nich nie byłby w stanie czegoś tak niepojętego napisać. Drugi dowód dotyczył wymiany przedmiotów realnych – starszy podzielił się banknotem, na którym była data późniejsza od czasu, w którym tkwił młodszy z nich dwóch. A ten dał po prostu monetę, której materialna dotykalność potwierdzała bycie w niesennej rzeczywistości. W sumie jednak poszukiwanie pewności stało się impasem. Pojawia się niekonkluzywność, bo dowody rzeczywistości tu i teraz okazały się niewystarczające.

W twórczości Borgesa wielokrotnie pojawia się motyw własnego zwielokrotnienia i spotkania swego sobowtóra.

Cytat z Victora Hugo, zdanie *L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres* wypowiedziane przez młodego bohatera, staremu przypominało dawne fascynacje i marzenia o sztuce genialnej. Wers, pochodzący z tomu poezji *Les Contemplations* (1856), objawia tę nadwyżkę talentu i geniuszu, wobec którego ludzie z dwóch różnych punktów czasowych stają się jednością: łączy ich marzenie o niedościgłej wspaniałej literaturze. Może jednak faktycznie rozczepionego podwójnego narratora łączy paradoks: to, co dla obu z nich najwspanialsze, jest jednocześnie ich największą porażką. W *Les Contemplations*, zbiorze 158 wierszy podzielonych na dwa tomy, *Autrefois* (niegdyś) i *Aujourd'hui* (dzisiaj), każdy po trzy części, francuski pisarz zmagają się z problemem autobiografii, co jest w zasadzie także przedmiotem namysłu pisarza z Argentyny. Cytat *L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres* pochodzi z części szóstej *Les Contemplations*, gdzie pojawiają się elementy nadprzyrodzone i fantastyczne. To jednocześnie część zmagająca się z tym, co jest pewne; dlatego, nota bene, Hugo był takim objawieniem dla surrealistów (podobnie jak Borges). Jednym z motywów dzieła francuskiego romantyka jest melancholia i żaloba po śmierci córki Leopoldyny, która utopiła się w Sekwanie po nieszczęśliwym wywró-

¹ Opowiadanie *Tamten* pochodzi z tomu *Księga piasku*, wydanej przez Borgesa po hiszpańsku jako *El libro de arena* w 1975 roku. Wydanie polskie, w przekładzie Zofii Chądzyńskiej opublikowało Wydawnictwo Literackie w Krakowie w 1980 roku.

cenii się łodzi. „Hugo nas zjednoczył”² napisał Borges, co oznacza oczywiście pokonywanie przez sztukę i jej niepojęte obrazy niemożliwych granic czasowych. Śmierć Leopoldy i śmierć jednego, starszego narratora, nieunikniona by narodził się drugi, zostaje poddana w wątpliwość: Leopoldyna żyje dzięki sztuce i dzięki niej nieodwołalnie uświadamiamy sobie jej śmierć. Hugo zjednoczył narratorów tylko na chwilę, bo potem okazywało się coraz bardziej, iż „każdy z nas był karykaturalną kopią drugiego”, choć nieuniknionym przeznaczeniem młodszego było stać się tym, czym stał się starszy³. W przeznaczeniu i losie jest wszak miejsce na fantazmat – tego trzeciego, na marzenie które Victorowi Hugo kazało w młodości napisać, iż chce być Chateaubriandem lub nikim, i Borgesowi, że chce być Hugo.

Z opowiadania *Tamten* być może wynika, że największe zdumienie budzi w nas nasza własna osoba. Nie jesteśmy bowiem w stanie uwierzyć, że pamięć aż tak bardzo wypaczyła nasz obraz. Nawet przecież zamiana prawej i lewej części naszej twarzy uzmysławia nam, że jej wizerunek w lustrze nie jest tym samym „ja”, które oglądają nasi znajomi. My dla siebie w lustrze, różnimy się od „ja” dla innych, bez lustrzanego zapośredniczenia. Nawet zresztą para ja i inny, czy znaczony-znaczące nie jest związkiem arbitralnym, lecz niekończącą się grą. Para interlokutorów u Borgesa nie została zbudowana na zasadzie binarnej opozycji, nikt z rozmówców nie jest ani lepszy, ani bardziej realny – o żadnym nie możemy powiedzieć jako o obecnym czy nieobecnym, a ich spotkanie w linearnym i nieodwracalnie biegnącym czasie jest po prostu niemożliwe. Centrum, w jakim się spotykają, jest także podwójne i przez to niemożliwe – jest nim transgresyjny zachwyt sztuką i zimny racjonalizm faktów; „ja” jest niekoherentne, niestabilne i niezjednoczone, bez kotwiczącej w rzeczywistości kotwicy centrum.

Siedzieć obok siebie na ławce – to może wywołać dreszcz przerażenia. El otro – *Tamten* to przecież inny, którego nie znamy; inny, bo ma „zaledwie” inne doświadczenia, czyli inny kontekst, w jakim aktualnie postrzega siebie; to wystarczy, by ani jeden ani drugi nie był bardziej prawdziwy. Nie ma zatem oryginalnego narratora naszego opowiadania, gdyż jego rozproszenie to zaprzeczenie oryginalności (w tym zanegowanie możliwości atrybuowania) i jednocześnie istnienie, którego celem jest poddawanie się krytyce i zapytaniom. Narrator staje się raczej opcją, niezdeteminowaną ideą, w której jego wyjątkowość i jedyność poddana jest w wątpliwość. To, co łączy „tego” z „tamnym”, to wszak cytat: nawet to, co wspólne – co mogłoby zaświadczyć o jedyności narratora – nie jest wyjątkowe i oryginalne, a rytuał poszukiwania pewności – poza umownością języka – skazany jest na niepowodzenie⁴. Dzieło zamiast autografem staje się alografem, podważając istnienie jakiegoś mistrzowskiego kodu. Jeden „ja” zamazuje drugiego „ja”, rzekomą replikę, uniemożliwiając autoreprezentację. Gra pomiędzy mną i innym jest też grą pomiędzy teraz i nie teraz. Narrator nie jest obecny, ani nie da się przedstawić⁵. Borges aktywuje retoryczną figurę prozopopei – dramatyzuje „maskę” narratora, nieobecnego już i nie mogącego mówić: „właściwie zmarłego”, chyba/prawie nieżywego siebie sprzed lat. Jeśli za

² J. L. Borges, *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1980, s. 10.

³ Tamże, s. 10.

⁴ Opieram się na: G. L. Ulmer, *Borges and Conceptual Art*, „Boundary 2”, Spring, 1977, Vol. 5, No. 3.

⁵ Por. I. Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, „Critical Inquiry”, Spring, 1986, Vol. 12, No. 3.

Martinem Jayem rozumiemy okularcentryzm jako epistemologiczne uprzywilejowanie widzenia⁶, to w rezultacie możliwość bezpośredniości widzenia z kolei uprzywilejowuje teraz. W opisanym przypadku nie można jednak mówić o spójnej własnej tożsamości w terażniejszości – narrator słyszy samego siebie, słysząc głos innego.

W analizowanym poniżej obrazie przedstawiającym podwojonego Roberta Rauschenberga zachodzi proces, gdy – posługując się ponownie słowami Martina Jaya – „odzwierciedleniowa gra pozornie identycznych obrazów oparta jest na nieuniknionym rozbiciu jedności definiującej pierwszy obraz”⁷. Ten sam proces zaistniał w narratorze *Tamtego Borgesa*. Jak się okazuje bowiem, i o czym pisze Jay, to, co jest odzwierciedlone, jest samo w sobie rozdzielone – odbicie to rozłam sam w sobie; nie tylko jako uzupełnienie siebie we własnym obrazie. „Odbicie, obraz, podwójność, dokonuje rozbicia tego, co podwaja. Źródło spekulacji staje się różnicą. To, co może patrzeć na siebie jest jednym; a prawo do uzupełnienia źródła o własną reprezentację, rzeczy do jego obrazu, powoduje że jeden plus jeden daje co najmniej trzy. Chociaż dwa obrazy mogą wydawać się pozornie identyczne, zawsze jest naddatek, niewidzialna inność, która nieodzownie zakłóca ich zwierciadlaną jedność. Mimikra, wizualna czy lingwistyczna, nigdy nie jest doskonała, ponieważ nie ma samodzielnego, całkowicie zunifikowanego źródłowego odnośnika przed procesem spekulatywnym, który może być zreprodukowany bez szwu”⁸. A zatem nie ma mowy o gładkiej operacji, zawsze pojawią się pęknięcia, *wysyłka* (Derridiańska *envoi*) nie dotrze do celu bez zniekształceń i nie zjednoczy się z obiektem czy z ideą, którą przedstawia. Reprezentacja nie jest zastępowalna przez „czystą” obecność.

Przypatrzmy się zatem podwójnemu Rauschenbergowi. W obrazie Alexa Katza *Robert Rauschenberg* (1959, kolekcja Paula Jacquesa Schupfa, Nowy Jork) siedząca postać amerykańskiego artysty została przedstawiona w oparciu o symetrię osiową, poprzez rotację o 180 stopni lub o odwrócenie negatywu. Mogłoby to być uznane za odbicie lustrzane, jednak Katz nie daje wskazówek, iż istotnie Rauschenberg przegląda się w lustrze. Przeciwnie: Katz zdaje się sugerować bezpośredniość przedstawienia obu sylwetek, a każdy z Bobów równie intensywnie się w nas wpatruje. Dwóch Bobów Rauschenbergów pewnie rozpartych na dwóch krzesłach spogląda na nas dość bezczelnie, przesywając nas wzrokiem, odsyłając nieuchronnie do naszego drugiego ja. Choć oba modele nie pochodzą z tak bardzo różnych wymiarów czasowych, jak u Borgesa, to szybko zauważamy, że ten prawy Bob wydaje się bardziej pogodny i ma bardziej zmierzwioną fryzurę, ten lewy zdaje się bardziej mroczny i pogrążony w cieniu, choć siedzą na tle takiego samego, a właściwie podobnego okna. Co wszakże najciekawsze, żaden z Bobów nie wie nic o drugim – to w procesie naszej percepcji dochodzi do tego potwornego spojrzenia obejmującego niemożliwość, z którego ratunkiem jest wyszukiwanie zbawiennych różnic. To nasze drugie ja nieodwracalnie daje nam znać, że nie jesteśmy jednością. Zauważony po chwili pasiasty podkoszulek, wystający spod rozpiętej koszuli lewego Boba, zdaje się zamiast szaleństwa jednej chwili wpro-

⁶ G. Warneke, *Ocularcentrism and Social Criticism*, [w:] *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. D. M. Levin, University of California Press, 1993, s. 287.

⁷ M. Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1993, s. 505; dziękuję pani Ewelinie Jarosz za wskazanie lektury Jaya oraz inspirującą dyskusję o moim tekście.

⁸ Tamże, s. 505.

wadzać jakąś budzącą otuchę linearną narrację – zdarzeń w odstępie czasu. To, co było tak straszne u Borgesa – podróż w niemożliwym czasie, tutaj okazuje się pozornie narracją; jednak linearyzmu i sekwencyjności poszczególnych przedstawień sprzeciwia się zarówno niewyróżnianie żadnego z nich, jak i tak samo przesywający nas wzrok ich obu jednocześnie. Tak jak u Borgesa, pojawia się zatem niekonkluzywność. W książce Irvinga Sandlera na tej samej stronie (chciałoby się fantazyjnie dodać – oczywiście numer 22 – gdyby nie fakt, że tak jest w istocie) spotykają się dwa dubeltowe obrazy z 1959 roku – oprócz *Roberta Rauschenberga* jest jeszcze zdwojony portret żony Ady – tym razem postaci stoją jedna za drugą – zatytułowany dowcipnie *Ada Ada* (New York University Art Collection, Grey Art and Study Center)⁹. Oprócz obrazu na płótnie artysta wykonał jeszcze we własnej technice – na płaskim kawałku drewna przyciętego w kształt figury swej żony i muzy, pomalowanym olejno – dwustronny portret zdublowanej Ady (*Ada Ada*, Whitney Museum of American Art).

W momencie, gdy Katz portretował Rauschenberga, ten ostatni pozostawał w związku (od około 1954 czy 1955 do 1961 roku) z Jasperem Johnsem: artyści razem pracowali i nawet wspólnie malowali obrazy, a zatem nierozróżnialność Rauschenberga i Johnsa była problemem być może nie tyle ich osobistej aparycji, ale na pewno ich twórczości. Obaj bowiem zawłaszczali przedmioty, obiekty codzienności, cytowali to, co przez nich zrobione i chowali się za tym co nie ich. Johns niedługo potem odlał puszki piwa *Painted Bronze* (1960) – dokładnie *dwie puszki* – i udowodnił, że odlew nie tylko nie jest tym samym co oryginał, ale że status odlewu – teoretycznie reprezentacji i powielenia „źródła” – staje się subwersyjnie uprzywilejowany. „Źródło” wszak nie jest pojedyncze; tym bardziej nie może być pojedynczy z natury swej powielany odlew. *Painted Bronze* jest w wielu muzeach na statusie oryginału, co więcej – nieco później Johns wykonał litografie *Ale Cans* (1964) przedstawiające *Painted Bronze*. „Ja” i „inny” w kolekcji Boba i Jaspersa odnosi się do sposobu opowiadania – skoro między „ja” i „ty” nie przechodzi wyraźna granica, to zdublowanie „ty” jest grą pomiędzy dwiema osobami, ciągle innymi, choć o „takiej samej” płci. Niemniej, ponieważ sugestie gejowskiego związku w tamtym czasie były zawoalowane, także i taką interpretację obrazu Katza przyjąć musimy jako prawdopodobną. Rauschenberg, zanim poznał Johnsa, był już autorem negujących abstrakcyjny ekspresjonizm monochromów *White Paintings* oraz *Black Paintings*. Na obrazie Katza to biel jest tłem dla wyłaniającej się podwójnej sylwetki Rauschenberga, a czern z odcieniami szarością formują samą postać. Jeśli przyjmiemy, że Rauschenberg zanegował wybujałe ego abstrakcyjnych ekspresjonistów, woląc mówić jako „tamten” niż jako „ja”, preferując „ty”, to właśnie „tego” i „tamtego” Rauschenberga mamy na obrazie Katza. Skoro obraz nie jest wyrazem osobistej ekspresji i nie jest identyczny z autorem, to autor staje się figurą nieoczywistą i nieostrą; zdaje się zanikać pod naporem świata zewnętrznego.

⁹ I. Sandler, *Alex Katz. A Retrospective*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1998, s. 22.

14

To w czasie związku z Johnsem sam Rauschenberg zmagał się w swojej sztuce z podwójnością, która nie dopełnia się w opozycji. Jego zadziwiający dyptyk *Factum I* i *Factum II*, jaki powstał w 1957 roku, a pokazany został u Leo Castellego w marcu roku 1958, składa się z dwóch niemal identycznych obrazów, które przy bliższym spojrzeniu ujawniają różnice. Ambiwalentna kpina z abstrakcyjnego ekspresjonizmu i unikalności gestów malarskich staje się zaskakującą afirmacją niepowtarzalności i różnicy jednocześnie. Artysta posłużył się tu wynalezioną przez siebie techniką *combine painting* i używając różnorodnych środków (olej, tusz, ołówki, kredka, papier, tkanina, drukowana reprodukcja, malowany papier) tworzył dwa obrazy jednocześnie, mimo iż kolejność nazwania ich numerem pierwszym i drugim wskazuje na fakt, że jeden może być pojmowany jako oryginał, a drugi jako jego replika. Ta podwójność (czy jak chce Branden W. Joseph rozszczepienie – *diffraction* – indywidualnego dzieła¹⁰) rzucała niewątpliwie cień na tajemniczą niepowtarzalność abstrakcyjnego ekspresjonizmu¹¹. Zarówno użyte zdjęcia (płonącego budynku) z „Daily News”, przyklejone do płótna, jak gesty pędzla i ich *dripping*, jak i drukowany kalendarz, a nawet ogromna czerwona litera T w dolnym prawym rogu (za każdym razem lekko w innym miejscu), stworzona za pomocą szablonu, różnią się od siebie mimo pozornego podobieństwa. Różny jest też rozmiar kropkowanej tkaniny i różnią się od siebie drzewa na kawałku tkaniny. Nawet wizerunki Eisenhowera w prawym górnym rogu, które wydają się identyczne, po jakimś czasie, gdy się w nie wpatrujemy, wydają się różnić. Ale też – jak podkreślał Rauschenberg – obrazy te nie pozostają w stosunku wzajemnej imitacji. Artysta był zainteresowany rolą przypadku i tym, jak bardzo różnić się mogą od siebie obrazy, które wyglądają niemal tak samo. John Cage skomentował *Factum I* i *Factum II* gromkim „Aleluja! Ślepy może znowu widzieć. Ślepy na to co widział, bo widzenie jest teraz jakby było po raz pierwszy”. Skoro bowiem widzimy coś pozornie takiego samego, celem naszego widzenia staje się różnica. Cage porównał *Factum I* i *Factum II* do białych obrazów Rauschenberga z 1951 roku, zauważając, iż skoro intencje w tych obrazach się nie zmieniały, to staje się jasne, iż różnice są niezamierzone i mimowolne, podobnie jak w *White Paintings*, gdzie nic nie zrobiono¹². Jak zauważył Branden W. Joseph porównanie z *White Paintings*, w których różnica składa się z kontekstu – światła, kurzu, czy padającego nań cienia – skłania do przypuszczenia, że w obu przypadkach chodziło Rauschenbergowi o niezapośredniczoną prezentację różnicy jako pozytywnej siły, zakorzenionej w koncepcji natury jako niekończącego się różnicowania się w czasie. Różnice w obu dziełach pochodzą z poziomu przed-koncepcyjnego, który opiera się dyktatowi pamięci. Ontologiczny status obrazu jest zatem chaosem, nie ma też mowy o stałej, utrwalonej reprezentacji. Patrząc na te dzieła tracimy umiejętność rozpoznawania i wydaje się także, że nasza pamięć dochodzi do punktu, gdy brakuje jej możliwości wykorzystania wiedzy pochodzącej z jednego obiektu w odniesieniu do drugiego. Minął więc już ten moment, gdy obraz wygląda tak, jak się spodziewasz – powiedział później Rauschenberg. Co więcej, nawet gdy nie poruszamy się pomiędzy dwoma obrazami,

¹⁰ B. W. Joseph, *A Duplication Containing Duplications: Robert Rauschenberg's Split Screens*, October, Vol. 95, (Winter, 2001).

¹¹ C. Lanchner, *Robert Rauschenberg*, The Museum of Modern Art, New York 2009, s. 30.

¹² J. Cage, *On Robert Rauschenberg, Artist and his Work*, [w:] *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press 1961, s. 102.

a skupimy się tylko na jednym, to i tak ten drugi straszy i nawiedza ten pierwszy, mimo niedających się zapamiętać różnic – jak zauważył Joseph. A przez to nawiedzanie żaden z obrazów nie wydaje się kompletny i żaden nie jest w pełni obecny. W ten sposób ani jeden, ani drugi z obrazów nie może się cieszyć ani mianem oryginału, ani kopii. Tak oto *simulacrum* zanim pojawił się jako problem filozoficzny u Gillesa Deleuze’a w *Różnicy i powtórzeniu*, zaistniał jako dzieło sztuki o niejasnym statusie. Joseph podkreśla, że artyście chodziło o kontestację uogólniających pojęć, w których nie ma miejsca na różnicę. Artysta przeciwstawił percepcję konceptualizacji, a także oprotestował swym dubletem stabilizowanie znaczenia. Znaczenie było bowiem dla niego pochodną sztuki komercyjnej, marketingowej strategii oraz ekonomicznego sposobu odczuwania. „Niemożliwość wystarczającej pamięci wzrokowej” – określenie wywierającego nieustanny wpływ na Rauschenberga Johna Cage’a – staje się bardzo przydatne, zdaniem kompozytora, w codziennym życiu, pełnym repetycji, standaryzacji i stereotypów. Dobrze bowiem byłoby wreszcie, gdybyśmy zobaczyli, iż to, co uważaliśmy za takie same, wcale takie same nie jest. Wprowadzenie tego, czym żyje sztuka do życia, tak Cage, jak i Deleuze uważali za niezwykle ważne.

Niewątpliwie wszystkie te dyskusje o repetycji, dublowaniu, różnicy i pamięci miały wpływ na portret Rauschenberga namalowany przez Katza – niewielkie różnice w przedstawieniu kolegi-artysty świadczą o wprowadzeniu elementu temporalności; jednak czasu tego nie da się zmierzyć wskazując na początkowy punkt A i końcowy punkt B. O ile zatem różnice pomiędzy *Factum I* i *Factum II* mają charakter fizyczny i materialny, to, co się zdarzyło, ma charakter wypadku i przypadku, o tyle w obrazie Katza różnice nie są akcydentalne, lecz najprawdopodobniej wynikają z posługiwania się różnymi zdjęciami. Nieobecność Rauschenberga na jego podwójnym portrecie wynika więc z posługiwania się reprodukcjami jego wizerunku. W ten sposób tradycyjne medium zaświadcza o swoim drugorzędnym statusie; w sam proces tworzenia wkradło się rozdzielenie tego, co fizyczne i tego, co niematerialne – nie ma tu oczywistej relacji. Malarstwo stało się fizycznym doświadczeniem zaświadczającym o nieobecności – oryginał obrazu nie odwołuje się do „oryginału” portretowanego człowieka. Proces rozszczepienia i niewspółmierność staje się zatem tematem obrazu – nie chodzi w nim już o uobecnianie. Doświadczenie zmysłowe jest doświadczeniem malującego artysty; jeśli elementem znaczącym jest bowiem zawsze coś zmysłowego, to jest nim tutaj bynajmniej nie Robert Rauschenberg jak żywy, ale płótno, farby i blejtram. W tym czasie Rauschenberg zaczął posługiwać się na dużą skalę sitodrukiem, a mechaniczna reprodukcja powoduje, że w pracach *Retroactive I* i *Retroactive II* widzimy tego samego Johna F. Kennedy’ego i tego samego astronautę na spadochronie. I co najdziwniejsze, są oni dzięki duplikacji nie tylko w dwóch różnych miejscach, a nawet – o zgrozo – mogą być jednocześnie widziani, w żadnym z tych miejsc nie będąc całkowicie. W tym przypadku mamy właściwie efekt telewizyjnego ekranu i transmisji „simulacrów”. Obrazy stają się ekwiwalentne.

Tak jest i u Katza – różnice nie mają znaczenia. A przecież, choć prezydent Kennedy i spadochroniarz się nie różnią, powiedzieć można że różnica wynika tym razem z innego ich ułożenia – w jednym przypadku spadochroniarz zdaje się być niewidoczny dla prezydenta, w drugim – zdaje się z nim komunikować. To relacje, a nie same obrazy budują tu sensy. Nie ma treści, jest tylko forma – jakby powiedział Nicolas Bourriaud. Podwójnie namalowany Rauschenberg jest jak najdalszy od *homo duplex* – człowieka podwójnego, figury filozoficznej znanej od Sokratesa, którą określało się wewnątrzpodmiotowy dialog z samym sobą¹³.

Podwójność Ady na obrazie Katza jest innego rodzaju. Poza wskazuje na to, że nie spotyka się sama ze sobą, jak to było u Roberta, ale że jej kolejne wcielenia ustawiły się w jakiejś dziwnej kolejce. Ada z Adą nie tworzą zamkniętego świata, Bob i jego *alter ego* tworzą samozwrotne klaustrofobiczne uniwersum. Ada uczestniczy w jakimś pochodzie czy korowodzie, w ponadczasowej (stąd wycięcie postaci) prezentacji. Przypomina nieco w układzie postaci świętych z wczesnobizantyjskich kościołów, pozostaje však – wedle często cytowanych słów Irvinga Sandlera – kobietą, żoną, matką, muzą, modelką, hostessą, mitem, ikoną i nowojorską boginią. Katz spotkał ją w roku 1957 i odtąd grała główną rolę w jego obrazach. Na obrazie *The Black Dress* (1960) mamy aż sześć Ad i tylko pół mężczyzny, uciętego „po japońsku” przez lewy skraj blejtramu wiszącego w pokoju portretu poety Jamesa Schuylera, namalowanego przez Katza. Wokół siedzącej wygodnie na krześle Ady zgromadziły się stojące Ady, wszystkie w takiej samej tytułowej małej czarnej. Jak zauważył Lesli Camhi z okazji wystawy *Alex Katz Paints Ada* w Jewish Museum, artysta stworzył jej wizerunek jako amerykańskiego sflinksa, osoby zdystansowanej: „Garbo mówiła; Ada, nigdy”¹⁴.

Zarówno portret Ady, jak i Boba, powstał w technice malarskiej, którą Walter Benjamin podejrzewał o brak autentyczności. Oba dzieła o silnych walorach dekoracyjnych, nie notują przygodnego tu i teraz, lecz zatapiają się w marzeniu. W tekście *Twórca jako wytwórca* Benjamin, niechętny eskapizmowi, podkreślał rewolucyjną rolę dadaizmu, gdyż w jego ramach martwa natura powstawała z niedopałków papierosów, szpilek, nici czy ze starych biletów, oprawianych następnie w staromodne ramy, by uzyskać efekt rozsadzania ram płócien przez czas. Tak bowiem, jak „najdrobniejszy autentyczny fragment codziennego życia mówi więcej niż malarstwo”, tak również „krwawy odcisk palców mordercy na stronie jakiejś książki mówi więcej niż tekst”, a wiele rewolucyjnych treści uratowało się ucieczką od malarstwa do fotomontażu¹⁵. Benjamin postulował w zasadzie to samo, co Borges w opowiadaniu *Tamten* – wymianę przedmiotów realnych, by przekonać się, że otacza nas jawa, a nie sen. Jednak u Borgesa i Rauschenberga dostarczenie dowodu autentyczności bardziej się komplikuje. Dowód w postaci silnego, niezapomnianego oddziaływania sztuki, uderzającego prosto w serce, ma u Borgesa tyleż moc krwawego odcisku palców mordercy, co snu; nie pojawia się bowiem – jak pamiętamy – konkluzywność. Inaczej u Benjamin. W dalszej części wywodu Benjamin chwali przerywanie akcji w teatrze Brechta

¹³ Pisał o tym ostatnio Tomek Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Kraków 2001, s. 15

¹⁴ L. Camhi, *Painted Lady*, „The New York Times”, 2006, August 26.

¹⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 56.

oraz technikę fotomontażu – gdyż pierwsza, przerywając akcję, a druga, wyrzucając kontekst, przeciwdziałają powstawaniu iluzji u publiczności, nieprzydatnej wówczas, gdy chce się traktować rzeczywistość jak eksperyment. Dokonuje się wtedy, zamiast zwykłego oddania stosunków, ich odkrywanie – ze zdumieniem, a nie w poczuciu pełnym wyższości, zmuszając widza i aktora do zajęcia stanowiska. Benjamin nie chce transgresji ani iluzji, bo nie chce dwóch centrów, w których zbiegałby się świat. Tradycyjna technika malarska jest dla niego powrotem do przeszłości, kontemplowaniem tego co było, zamykaniem się w iluzji. Woli fotomontaż od malarstwa.

U współczesnego Alexowi Katzowi Roya Lichtensteina (1923–1997) mamy inne wyjście z ram tradycyjnego obrazu, który koi nie dostarczając dowodów autentyczności. Lichtenstein pokazuje, z czego składa się obraz, rozkłada go na poszczególne pociągnięcia pędzla czy na raster, jakby po benjaminowsku przerywając akcję, w której gesty pędzla mogły brać udział w iluzji. Powie ktoś, iż *Brushstrokes* odnoszą się do nienarracyjnych obrazów abstrakcyjnych ekspresjonistów, więc wyjęcie ich z ram płótna, by uczynić z nich rzeźbę (tak jak na dziedzińcu Reina Sofia w Madrycie) nie przerywa iluzji wykreowanego świata, gdyż świat abstrakcyjnych ekspresjonistów daleki jest od budowania iluzji. A jednak, obrazy abstrakcyjnych ekspresjonistów wymagają zatopienia się w nich, a więc zawierzenia malarstwu – i przeciw takiej wierze, demaskując z materialistycznym, pragmatycznym zacięciem brak dystansu, zdaje się występować pop-artysta. O ile obraz w abstrakcyjnym ekspresjonizmie znaczył w tym sensie, że łączył plan treści i plan wyrażania w porządku konieczności i pozostawał na etapie świadomości mitologicznej, podkreślając wagę rytuału, Lichtenstein ukazuje to jako uzurpację i traktuje obraz jako zbiór niekoherentnych porządków, w którym nie da się dokonać translacji jednego w drugi. Dokonuje uwydatnienia charakterystycznych cech obrazu, powielając ich najbardziej typowy składnik, przechodząc z powagi do śmiechu, w duchu postmodernistycznej parodii. Można powiedzieć, iż Lichtenstein, zamiast kartezjańskiego myślącego „ja”, wprowadził bezosobowe „to”. Pierwszy *Brushstroke* powstał w 1965 roku z inspiracji komiksem przedstawiającym człowieka malującego płot. Artystę, który oczywiście miał na myśli wielki gest abstrakcyjnych ekspresjonistów, zafrapował kontrast pomiędzy tym, co przedstawia i jak przedstawia. *Brushstroke* był bowiem jedynie przedstawieniem, reprezentacją. W dyptyku *Imperfect Painting (Gold)* z 1987 roku mamy z kolei zestawione ze sobą dwa abstrakcyjne obrazy o geometrycznych kształtach. Na pierwszym z nich obraz jest „doskonały” (*perfect*), czyli zawiera się dokładnie w prostokątnym płótnie. Na drugim, „niedoskonałym” (*imperfect*), obraz wychodzi nieco z ram prostokąta, dosłownie przekracza ramę obrazu, jakbyśmy powiedzieli uprzytomniając sobie, że był to slogan, jakim obdarzano niektóre obrazy awangardowe. Ale w parodii bohaterskiej awangardy i w dialogu z *shaped canvases*, („kształtowanymi płótnami”) Franka Stelli bynajmniej nie wyczerpuje się interpretacja dyptyku. Sam Lichtenstein wypowiadając się na temat *Imperfect*

Andy Warhol, Tate Modern, Londyn.
Fot. Krzysztof Gliszczyński



Painting, podkreślał, iż interesowała go forma prowadzenia linii, która może się zaczynać gdziekolwiek i kończyć, gdy wraca się do miejsca początkowego. Taka forma wydawała mu się najbardziej pozbawiona znaczenia ze wszystkich rodzajów abstrakcji. A zatem w polu zainteresowania artysty była zarówno desemantyzacja, jak i spłaszczanie. Taki był też sens *Brushstrokes*, które w swoim uogólnionym, powtarzalnym i odpersonalizowanym wyglądzie przeczyły paroksyzmom indywidualnej ekstazy i modelowym przykładom tzw. stylu sygnaturowego (*signature style*). Jak napisał Yves Alain Blois, Lichtenstein wynalazł sposób produkcji bezosobowych przedstawień symbolu subiektywności. Musiał też znaleźć coś, by w najbardziej idiotyczny sposób uprawiać malarstwo abstrakcyjne¹⁶. Tych ambicji trzymał się też przy innym dyptyku: *Like New* (1962), w którym sama technika sitodruku – używana przez artystę – stała się przedmiotem namysłu, czyli parodii. Artysta odwołuje się bowiem do serwisów naprawczych i do wyglądu przedmiotu „przed” i „po” naprawie. Na lewym panelu dyptyku widzimy oka sita uszkodzone – w samym środku pojawia się wielka dziura. Po prawej stronie sito jest „jak nowe”, a wszystkie jego oczka są doskonałej wielkości. W pracy tej dostrzegamy wyraźnie efekt działania czasu i jego następstwa. To, co po lewej stronie, jest wcześniejsze od tego, co po stronie prawej. Nic dziwnego, że dyptyki Lichtensteina próbowano interpretować poprzez podkreślenie wpływu montażu, i to koncepcji montażu samego Eisensteina. Tłumaczono bowiem, jak podobna była metoda radzieckiego filmowca, gdy wzorował się na dwóch rycinach Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778) – zestawienie dwóch akwafort oglądanych jedna za drugą spowodowało u niego wrażenie, iż druga z rycin eksploduje. Ten dynamiczny efekt wykorzystał niewątpliwie Lichtenstein – *Imperfect Painting* oglądane jako zmontowana sekwencja filmowa ukazują od lewej do prawej eksplozję, a od prawej do lewej – implozję. Co więc oglądamy? Trudno o konkluzję.

Stosując w malarstwie technikę filmowego fotomontażu Lichtenstein nie spełnia jednak postulatów Benjamina, podobnie jak Katz i Borges. Stylistyczna łobuzerka Lichtensteina pojawia się w obrazie, w którym artysta dubluje treść i formę komiksu, powielając człowieka, który pyta „Co wiesz o powielaniu mojego wizerunku?” Lichtenstein na innym „piętrze”, jako artysta malarz, powielił stworzony przez kogoś komiks, zawłaszcza go bezprawnie i każe nam uczestniczyć w ironicznej grze, w której czyjeś rysunki stają się obrazami, które pytają o siebie i swój status. Otwarcie przyznaje się do fortelu i sztuczki, nie ma nic do ukrycia – jego pomysły są otwarcie mechaniczne i opierają się ekspozycji warsztatu. To tak, jakby Borges tłumaczył nam, jak napisał opowiadanie. To nie jest już rozszczepienie świata, to totalne wyczerpanie, w którym wszystkie opowieści zostały już opowiedziane, a wszystkie obrazy zobaczone. A przecież przejście za kulisy, na drugą stronę, odwrócenie monety na rewers, ma w sobie nieodparcie metafizyczny aspekt. Skoro zostały nam tylko sztuczki zamiast sztuki, to przecież i ze sztuczek da się utworzyć mityczne narracje i głęboko wierzyć w jedynego boga. To przypadek

¹⁶ Y.-A. Bois, *Slide Lecture*, [w:] *Roy Lichtenstein*, ed. by Graham Bader, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2009, s. 142.

Warhola, których było... dwóch. Istnienie dwóch Andy Warholów przeczuł i zwerbalizował Stach Szablowski jeszcze jako student. W artykule *Popizm i papizm. Dwóch Warholów*, zamieszczonym w nieregularniku „Raster” wydawanym przez Koło Naukowe studentów historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego¹⁷, napisał wprost: „Postać Warhola dzieli się schizofrenicznie na dwie osoby, obie głęboko religijne. Pierwsza to nieśmiały synek słowackiej mamusi prawie nie znającej angielskiego, chodzący do kościoła, bogobojny, skutecznie strzegący swojej prywatności. Rzecz to paradoksalna, bowiem drugie wcielenie Warhola – artysta gwiazdor, maniak życia towarzyskiego i mistrz autoreklamy – robiło wszystko, by możliwie gromko nagłośnić swoje publiczne *alter ego*. O ile pierwszy Andy był gorliwym chrześcijaninem i papistą, o tyle jego plastikowe, artystyczne wcielenie angażowało się z równym fanatyzmem w nihilistyczną religię popizmu.”¹⁸ Szablowski wyjaśniał dalej, iż granica między dwoma Warholami przebiega tam, gdzie oddzielamy przestrzeń publiczną od prywatnej. Artystyczny sobowtór stworzony przez Warhola został przez niego wysłany „w szeregi wyznawców konsumerskiego popizmu”, gdzie „odnajduje się wobec nietzscheańskiej »śmierci Boga« i upadku, niemożliwej intelektualnie dla współczesnego człowieka »niewiarygodnej« wiary.” Rezultatem była zaskakująco dychotomiczna sytuacja – o ile prywatny Warhol pozostawał wierny religijnym dogmatom, o tyle publiczny zmierzył się z kulturą „bez Boga” i jej nihilizmem. Ten drugi przeszedł, wedle Szablowskiego, proces odczłowieczenia, zmieniający go w plastikową i prawie niemą lalkę, która marzyła o stanie bycia maszyną. Ponieważ w tym sztucznym tworze człowieka prawie nie było – jak pisał Szablowski – dlatego ten drugi Warhol pozwolił sobie mógł na bezbożne życie wedle nowej religii na wspak, jaką został popizm: chciwość, rozpustę, skandale i używki. W tej religii *a rebours* świętym zostaje się co prawda dzięki sławie i bogactwu, jednak motyw śmierci i męczeństwa jest równie ważny, jak w chrześcijaństwie. Najstraszliwsza wizja Sądu Ostatecznego przedstawiona została wedle Szablowskiego w *Krześle elektrycznym* – jest nim pusta przestrzeń obrazu z napisem „Cisza”. Czyż bowiem mroczna nicość nie jest gorsza od najgorszych cierpień? Przeniknięte śmiercią, czy, jak pisał malowniczo autor, „podszyte kostuchą”, jest wiele prac artysty, których podstawą jest przerabiana czarno-biała fotografia, powiększona i powielana metodą sitodruku, następnie „uszmkowana jasnymi kolorami”, co kojarzy się wedle autora z makijażem zwłok. Ale odnosząc się do słynnego zdjęcia z audiencji u papieża Jana Pawła II, Szablowski uważa, iż unita „sprytnie wybrnęła z pułapki, jaką zastawia na wiernych Bóg Konsumeryzmu”, gdyż wydzielając z siebie sobowtóra sam nie ponosi odpowiedzialności za oddawanie czci fałszywemu bogu. Dlatego papież najprawdopodobniej pochwaliłby Warhola – złośliwie domniemywa Szablowski.

Pozostawmy to bez podsumowania. Nasza podwójność bowiem – jak już wiemy dzięki artystom pop-artu – wcale nie domaga się konkluzywności.

¹⁷ S. Szablowski, *Popizm i papizm. Dwóch Warholów*, „Raster”, 1997, nr 5 (listopad).

¹⁸ Tamże.

Pamięć zdarzeń niebytych. Problem prawdy w sztuce współczesnej na przykładzie twórczości Josepha Beuysa i Anselma Kiefera

Problem prawdy, który zawsze intrygował twórców, w drugiej połowie XX wieku stał się szczególnie istotny. Wydarzenia II wojny światowej związały go nierozdzielnie z problemem pamięci. Pośród znanych z historii wydarzeń, które radykalnie zmieniły postrzeganie świata, symbolizowany przez dymiące kominy Auschwitz Holocaust zdaje się być momentem „granicznym” w dziejach cywilizacji Zachodu.¹ Jak zauważa Richard Rubenstein: „Auschwitz rozszerzyło nasze wyobrażenie o możliwościach używania przemocy przez państwo. Poprzez owo doświadczenie została pokonana bariera tego, co przez wieki było uznawane za dopuszczalne w ramach działań politycznych. Czasy nazizmu służą jako ostrzeżenie przed tym, czym z łatwością możemy się stać, stając w obliczu przytłaczającego nas w swoich rozmiarach politycznego lub gospodarczego kryzysu.”²

Pierwsze lata powojenne, kiedy cały Zachód pochylał się nad zjawiskiem Zagłady, w Niemczech były czasem zbiorowej niepamięci³, w której lata 1933–1945 zostały całkowicie wymazane.⁴ Trudno znaleźć wówczas choć ślad jakiegokolwiek refleksji poświęconej podstawowym kwestiom społecznym, związanym z udziałem w hitlerowskim systemie zbrodni i jego powszechnej akceptacji. Wydaje się, iż stan taki był wynikiem „zagłuszania” poczucia winy oraz wypierana ze świadomości i pamięci nieodległej przeszłości, przeszłości, która stała się narodowym tabu.⁵ Sytuacja ulega zmianie dopiero w latach sześćdziesiątych, kiedy powoli do głosu zaczyna do-

¹ i drugorzędny jest to, jakiej nazwy w odniesieniu do tego wydarzenia użyjemy. Alan Milchman i Alan Rosenberg używają nazwy „wydarzenie przekształcające”, zob.: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003, s. 11nn. Dan Diner nazywa to zjawisko „rozdarciem cywilizacji”, zob.: D. Diner, *Vorwort des Herausgebers*, [w:] D. Diner (Herausgabe), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, s. 7. Jednak najbardziej radykalny jest tu Philipp Lacoue-Labarthe, który Holocaust traktuje jako cezurę historyczną w znaczeniu hölderliniańskim, zob.: P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Oxford 1990, s. 45. Do tekstów Dana Diner i Philippe’a Lacoue-Labarthe dotarłem dzięki książce Milchmana i Rosenberga.

² R. L. Rubenstein, *The Cunning of History. The Holocaust and the American Future*, New York 1987, s. 2, cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg, dz. cyt., s.14.

³ Na marginesie niejako zauważyć należy, iż z podobną sytuacją mamy również do czynienia w pierwszych latach istnienia nowoczesnego państwa Izrael, tyle tylko, że przyczyna tej specyficznej „niepamięci” jest inna. Droga „powrotu do pamięci” zaczyna się na początku lat sześćdziesiątych i otwiera ją proces Eichmana. Jak to ujmuje Edith Zestal: „Założyciele nowego Izraela również chcieli rozpocząć historię od zera. Wierzyli, że wymazują pamięć o znieważeniu swych matek i ojców, o hańbie Żydów z Diaspory. Wierzyli, że rozpoczynają nową erę, nowy kalendarz wpisany w nowy czas mitologiczny. W nowym świecie chcieli stworzyć na nowo samych siebie. To pragnienie wymazania zamieniło się jednak również w chęć utrwalenia i wykorzystania hańby jako stałej przestrogi i zarzutu, dzięki czemu społeczeństwo zachowałoby czujność i gotowość do walki. Projekt zaciemniania historii przekształcił się ostatecznie w czystkę.”, zob.: I. Zertal, *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*, tł. J. M. Kłoczowski, Kraków 2010, s. 106; por. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tł. A. Szostkiewicz, Kraków 2010; P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, tł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007.

⁴ Jest to widoczne zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej – okres ten „jakby nie istniał” w wypowiedziach niemieckich polityków, nie ma go w programach szkolnych, nie istnieje w prasie. Jak zauważa Dieter Schenk, nawet „wymiar sprawiedliwości w Niemczech zachodnich długo traktował czasy III Rzeszy jako zamkniętą epokę, do której lepiej nie wracać. Powiadano, że przecież główni winowajcy zostali skazani w Norymberdze, że odbyły się już inne procesy i to wystarczy. Taka mentalność, że przeszłość należy odkreślić „grubą kreską” dominowała nie tylko w wymiarze sprawiedliwości, ale generalnie w sferze publicznej, także w polityce, we wszystkich partiach oraz w mediach”, zob.: Zbrodnia zaniechania, wywiad Wojciecha Pięciaka z Dieterem Schenkiem, „Tygodnik Powszechny”, nr 3236 (17 VII 2011), Dodatek: *Śmierć profesorów: Lwów pamięta, Wrocław pamięta*, s. VI.

⁵ Zob.: A. Mitscherlich, M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verheltens*, München 1968.

⁶ M. Bergman, *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, Frankfurt am Main 1995; A. Eckstädt, *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation“*. *Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*, Frankfurt am Main 1989; D. von Westernhagen, *Die Kinder der Täter. Das dritte Reich und die Generation danach*, München 1997; G. Rosenthal, *Der Holocaust im Leben von drei Generationen Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi- Täter*, Gießen 1997.

⁷ Tzw. *Proces oświęcimski*, który rozpoczął się 20 grudnia 1963. Później miały jeszcze miejsce trzy inne pomniejszych procesy, z których ostatni zakończył się w roku 1976. Chodzi tu oczywiście o procesy niemieckie – w Polsce członkowie załogi KL Auschwitz sądzeni byli w procesach oświęcimskich w latach 1946–1953.

chodzić pokolenie *Nachgeborenen* – pokolenie ludzi urodzonych podczas lub tuż po drugiej wojnie światowej.⁶ Pokolenie to, niezwykle silnie odczuwające brzemień historii, sprowokowało po latach powojennego milczenia dyskusję poświęconą problemowi pamięci i odpowiedzialności zbiorowej za „grzechy” przeszłości. Przełomowy był tu rok 1965, w którym miały miejsce dwa symboliczne zdarzenia: 10 sierpnia przed sądem we Frankfurcie nad Menem zakończył się proces oprawców z Auschwitz⁷, zaś 14 października tegoż roku Kościół Ewangelicki w Niemczech opublikował *Memorandum Wschodnie*⁸.

Dla problemu przeszłości i pamięci szczególnie ważne było właśnie *Memorandum*, które złamało jedno z najważniejszych ówczesnych tabu – wyraźnie mówiło o niemieckiej winie i jej konsekwencjach.⁹ Rozpoczynając na wskroś, jak się wydaje, postmodernistyczną debatę poświęconą przeszłości, *Memorandum* zapoczątkowało proces zasadniczych przemian świadomościowych w Niemczech. Interesujące jest, iż wywołany w latach sześćdziesiątych problem pamięci i odpowiedzialności stał się przedmiotem niezwykle burzliwej dyskusji dopiero w latach osiemdziesiątych.¹⁰

W roku 1986 sprowokowany tekstem Ernsta Nolte¹¹ Jürgen Habermas zarzucił takim niemieckim historykom jak właśnie Nolte oraz Klaus Hildebrandt¹², Andreas Hillgruber¹³ i Michael Stürmer¹⁴ rewizjonizm.¹⁵ Zarzuty Habermasa koncentrowały się na problemie relatywizowania zbrodni Holocaustu¹⁶, co zdaniem filozofa prowadzi w konsekwencji do odwrócenia relacji oprawca – ofiara¹⁷.

Sytuacja ta znalazła odzwierciedlenie w działaniach niemieckich artystów, w twór-

⁸ *Memoriał o sytuacji wypędzonych i stosunku narodu niemieckiego do jego wschodnich sąsiadów* Niemieckiego Kościoła Ewangelickiego (Evangelische Kirche in Deutschland), zob.: *Die Lage der Vertriebenen und das Verhältnis des deutschen Volkes zu seinen östlichen Nachbarn. Eine evangelische Denkschrift*, Hanover 1965; por.: W. Huber, *Kirche und Öffentlichkeit* (die zweite Ausgabe), München 1990; por.: W. Huber, H.-R. Reuter, *Friedensthik*, Stuttgart 1990. Na marginesie zauważyć należy, iż ten niezwykle odważny, łamiący dotychczasowe tabu dokument, wywołał w Niemczech szok o wiele większy niż burza, jaką w PRL-u spowodował ogłoszony w parę tygodni później list biskupów polskich do biskupów niemieckich.

⁹ W dokumencie znalazła się między innymi akceptacja powojennych przesiedleń ludności niemieckiej i uznanie polsko-niemieckiej granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej.

¹⁰ Do historii przeszła ona pod nazwą *Historikerstreit* – sporu (kłótni) historyków

¹¹ E. Nolte, *Zwischen Geschichtslegende und Revisionismus? Das Dritte Reich im Blickwinkel des Jahres 1980*, [w:] E. Piper (Herausgabe), „*Historikerstreit*”. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München 1987 (pierwodruk w „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, Juni 6, 1986; por. nieznacznie zmienioną, angielską wersję: tenże, *Between myth and revisionism*, [w:] H. W. Koch (ed.), *Aspects of the Third Reich*. London 1985; tenże, *Vergangenheit, die nicht vergehen will*, [w:] E. Piper (Herausgabe), dz. cyt.; tenże, *Das Vergehen der Vergangenheit: Antwort an meine Kritiker im sogenannten Historikerstreit*, Berlin 1987. Koncepcja Ernsta Nolte opiera się na pozbawieniu Holocaustu znamion wyjątkowości. Mimo podobnych przykładów: radzieckich gulagów, wojny w Wietnamie, ludobójstwa w Kambodży, porwań w Argentynie, etc., Primo Levi reprezentuje stanowisko przeciwne do Ernsta Nolte – uważa Holocaust za unicum, zob.: P. Levi, dz. cyt., s. 19nn.

¹² K. Hildebrandt, *Vom Reich zum Weltreich: Hitler, NSDAP und koloniale Frage 1919–1945*, Munich 1969; tenże, *Hitlers Ort in der Geschichte des Preussische-Deutschen Nationalstaates*, „Historische Zeitschrift”, Band 217 (1973), s. 584nn; tenże, *Das Deutsche Reich und die Sowjetunion im internationalen System 1918–1932. Legitimität oder Revolution?*, „Frankfurter historische Vorträge”, Nummer 4, Wiesbaden 1977; tenże, *Das vergangene Reich: Deutsche Aussenpolitik von Bismarck bis Hitler, 1871–1945*, München 2008 (pierwsze wydanie: Anstalt 1995).

¹³ A. Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reichs und das Ende des europäischen Judentums*, Berlin 1986.

¹⁴ M. Stürmer, *Land ohne geschichte*, Berlin 1986.

¹⁵ J. Habermas, *Eine Art Schadenabwicklung: Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung*, „Die Zeit”, 18 Juli 1986, przedrukowany w: E. Piper (Herausgabe), dz. cyt.; por.: tenże, *A Kind of Settlement of Damages on Apologetic Tendencies in German History Writing*, [w:] E. Piper (ed.), *Forever in the Shadow of Hitler? Original Documents of the Historikerstreit. The Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, tr. J. Knowlton, New Jersey 1993, szczególnie s. 42nn.

¹⁶ W tym miejscu zauważyć należy, iż Habermas nie był w swoich opiniach osamotniony, podobne poglądy prezentował m.in. brytyjski historyk Timothy Wright Mason, zob.: T. Mason, *Intention and Explanation. A Current Controversy about the Interpretation of National Socialism*, [w:] M. Marrus (ed.) *The Nazi Holocaust, Part 3, The „Final Solution”: The Implementation of Mass Murder*, Vol. 1, Westpoint (CT) 1989, s. 3nn.

¹⁷ Szczególnie warto zwrócić tu uwagę na trywializujące wyjątkowość Holocaustu wypowiedzi Ernsta Nolte, zwłaszcza zob.: tenże, *Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte*, [w:] E. Piper (ed.), dz. cyt., s. 45nn.

czości Josepha Beuysa i Anselma Kiefera¹⁸. Podobnie jak wielu innych niemieckich twórców, odczuwali oni potrzebę „rozliczenia się” z brudną kartą narodowej przeszłości. Wywodzący się z różnych środowisk, działający w innych czasach, każdy z nich na swój sposób zmagał się z problemem prawdy.

Urodzony w 1921 roku Beuys wziął czynny udział w działaniach II wojny światowej, w swojej późniejszej działalności artystycznej musiał uporać się z „kłopotliwym” problemem przeszłości swojej ojczyzny. O tym, na ile udało się to artyście, świadczy powszechna w Niemczech opinia, iż sztuka Beuysa „przeprowadziła” jego rodaków przez pierwszy powojenny okres.

Jak zauważa Edith Wyschogrod, jednym z trwałych następstw Holocaustu jest „wtargnięcie” do dotychczasowej struktury społecznej cywilizacji śmierci.¹⁹ Najlepiej jest to u Adorno, któremu przypisuje się fundamentalne dla powojennej estetyki pytanie: „Czy jest możliwa sztuka po Oświęcimiu?”²⁰. Przedefiniowując pojęcie piękna, a zarazem rozszerzając pojęcie sztuki, Beuys odpowiada na to pytanie estetyką swoją twórczością.

Całą swoją powojenną działalnością artystyczną, społeczną i polityczną Joseph Beuys starał się odpokutować haniebne czyny popełnione w przeszłości. Ciągłym przywoływaniem opowieści o swoim udziale w działaniach zbrojnych²¹ akcentował problem zbiorowej pamięci i odpowiedzialności pokolenia za zbrodnie II wojny światowej, nie pozwalał zapomnieć. Jego sztuka, w myśl zasady, że artysta nie może przejść obok zła obojętnie, podejmowała i komentowała podstawowe problemy współczesnego świata. Nie mogło w niej zabraknąć odniesień do czasu Zagłady. Temat ten pojawia się w twórczości Beuysa szczególnie wyraźnie już w końcu lat pięćdziesiątych, kiedy to artysta wziął udział w międzynarodowym konkursie na pomnik oświęcimski.²² Echa tego wyraźnie widać w wielu jego późniejszych pracach, w szczególności zaś w *Pomniku dla Auschwitz*²³, *Polowaniu na jelenia*, *Krześle z tłuszczem*²⁴ oraz w powstałej w 1968 roku *Auschwitz Demonstration*.²⁵

Jak zauważa sam artysta, *Krześło z tłuszczem* wywołuje różne reakcje odbiorców: śmiech, złość, agresję.²⁶ Podstawowym pytaniem, jakie nasuwa się w trakcie oglądania tej pracy, jest to o powód zastosowania tak nietypowej dla przestrzeni sztuki materii jaką jest tłuszcz. W swoim komentarzu artysta udziela następującej podpowiedzi: „Moją pierwotną intencją, kiedy użyłem tłuszczu, było stymulowanie dyskusji. Elastyczność tego materiału pociągała mnie

¹⁸ O ile w przypadku Beuysa nie narzekamy na brak polskojęzycznej literatury przedmiotu, o tyle dziwi dotychczasowe nikle zainteresowanie w Polsce twórczością Anselma Kiefera. Sytuacja ta ma szansę się zmienić, między innymi za sprawą zorganizowanej w 2010 r. (5 lutego – 13 kwietnia) w poznańskim Browarze wystawy *Anselm Kiefer, „Das Haar”*.

¹⁹ E. Wyschogrod, *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath*, New Haven 1985, s. 15nn.

²⁰ Uważna lektura jego twórczości skłania jednak do stwierdzenia, że funkcjonujący od wielu lat w obiegu cytat ten, nigdy w takim brzmieniu przez Adorno nie był sformułowany. W rzeczywistości uczony w swojej wypowiedzi odnosi się do literatury („nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei“) twierdząc, iż pisanie o Holocaustie jest nie tylko niemożliwe, ale wręcz niemoralne, zob.: T. W. Adorno, *Engagement*, [w:] tenże, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; tenże, *Erziehung nach Auschwitz*, [w:] *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; por.: A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 27nn.

²¹ o tym, jak będąc radiooperatorem i pilotem bombowca został w 1943 r. zestrzelony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy nad Krymem zob.: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wybór, opracowanie i wstęp J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 27; por.: G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981, s. 19nn; por.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979, s. 7nn; por.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story*, [w:] G. Ray (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, s. 6; por.: G. Ray, *The Use and Abuse of the Sublime. Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, Coral Gable (FL) 1997. Na marginesie zaznaczyć należy, iż swoją opowieścią o czynnym udziale w działaniach zbrojnych (i drugorzędne wydaje się tu pytanie, czy opisywane przez niego zdarzenia miały miejsce czy też nie) Beuys akcentował problem zbiorowej pamięci i odpowiedzialności pokolenia za zbrodnie II wojny światowej.

szczególnie w sensie jego reakcji na zmiany temperatury. Elastyczność ta jest w sferze psychologicznej skuteczna – ludzie instynktownie odczuwają, że odnosi się do procesów wewnętrznych i do uczuć. Dyskusja, której pragnąłem, dotyczyła możliwości rzeźby i kultury, tego, co one znaczą, czego dotyczy język, czy sama ludzka twórczość i wytwórczość. Wobec tego zająłem skrajne stanowisko w rzeźbie i wybrałem materiał, który jest samym fundamentem życia i nie jest kojarzony ze sztuką.”²⁷

Spotkać możemy się z opinią wedle, której praca ta wywołuje efekt humorystyczny.²⁸ Wydaje się, że jeżeli tak się zdarza, to jest to raczej wynik niezrozumienia istoty tej niezwykle awangardowej pracy.²⁹ Stare, noszące znamiona zniszczenia krzesło z umieszczonym na jego siedzisku tłuszczem i przewiązaniem przez oparcie kawałkiem drutu przywodzi na myśl całkiem inne skojarzenia – Auschwitz. Dzięki temu dzieło to staje się drażniącym symbolem Zagłady.³⁰

O ile *Krzesło z tłuszczem* daje wiele możliwości interpretacyjnych, o tyle *Polowanie na jelenia* i *Auschwitz Demonstration* nie pozostawiają już żadnych wątpliwości. W *Polowaniu na jelenia*, w drewnianej szafce, pośród wielu noszących znamiona zniszczenia przedmiotów szczególną uwagę przykuwają drewniana taca z naniesionym na nią konturem jadącego wojskowym samochodem zająca, szalka wagi pokojowej³¹, szkło laboratoryjne, kawałek deski oznaczonej numerem 125921, brudna szklanka oraz mała fiolka z rażąco białym proszkiem. Symbolika tych przedmiotów jest łatwo czytelna: fragment wagi odnosi się do skrupulatności załogi obozowej, która ważąc jak towar każdego przybyłego więźnia³², pozbawiała go resztek godności, szkło laboratoryjne wskazuje na prowadzone w obozie „eksperymenty medyczne”, fiolka z białym proszkiem symbolizuje truciznę, kawałek deski swoim kształtem powtarza beuysowski projekt pomnika oświęcimskiego, zaś umieszczona na nim liczba, kojarząca się nam z numerem obozowym, jest datą urodzenia artysty 12.(o)5.(1)921. W *Auschwitz Demonstration* artysta kontynuuje i rozwija wątek zagłady. Wykorzystując charakterystyczną dla siebie formę witryny³³ pośród innych przedmiotów eksponuje w niej zdjęcia obozu, przybrudzony talerz z umieszczoną na nim formą przypominającą ciało ukrzyżowanego Chrystusa i starą, zniszczoną kuchenkę elektryczną na której płytach grzewczych umieszczone są dwie przypominające szare mydło kostki tłuszczu. Dla mnie, mimo mocno eksponowanego wyobrażenia mydła, które przywodzi na myśl opisane przez Zofię Nałkowską³⁴ niemieckie próby jego produkcji z ludzkiego tłuszczu³⁵, to przesłanie

²² Warto w tym miejscu zauważyć, iż w 1957 r. artysta przygotował *Projekt pomnika oświęcimskiego*, który to fakt większość z badaczy jego twórczości pomija, zob.: C. Tisdall, dz. cyt., s. 21; por.: M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, London 2004, s. 156.

²³ Nad dziełem tym pracował w 1958 r., por.: G. Ray, *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime*, [w:] tenże, (ed.), dz. cyt., s. 59.

²⁴ *Fettstuhl*, Kolekcja Karla Ströhera, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

²⁵ Na instalację tę składają się obiekty z lat 1956–1964, które w 1968 r. artysta „na nowo ułożył” w witrynie, zob.: M. Kramer, *Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956–1964*, [w:] E. Gillen (Herausgabe), *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997, s. 293nn.

²⁶ J. Beuys, *Krzesło z tłuszczem*, [w:], tenże, dz. cyt., s. 44nn.

²⁷ Tamże, s. 44.

²⁸ W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja*, [w:] tenże (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 131.

²⁹ Dotyczy to zarówno formy pracy, zastosowanego materiału – tłuszczu, jak i odnoszących się do problemu Zagłady konotacji.

³⁰ Za każdym razem, kiedy oglądam tę pracę pojawia się wspomnienie lektury *Medalionów* Zofii Nałkowskiej.

³¹ przypominającą zbitą pokojowy termometr.

³² którą to czynność traktować trzeba jako istotny element procesu dehumanizacji.

³³ Mają one kształt leżącego, szklanego sześcianu, zamontowanego na metalowych podpórkach. Przedmioty te były dość powszechną formą reklamy zakładów rzemieślniczych w miastach niemieckich jeszcze w latach sześćdziesiątych.

³⁴ Po dziś dzień w pewnych środowiskach mydło ma bardzo konkretne konotacje, czego przykładem jest chociażby *Mydlany korytarz*, praca z 1995 r. Mirosława Bałki, co po części jest zasługą książki Zofii Nałkowskiej.

³⁵ stąd zapewne materiał z jakiego te kostki zostały wykonane.

zawiera się w „podanym na talerzu ukrzyżowanym Chrystusie”. Symbol Tego który miał być „drogą i życiem”, „chlebem i winem” podany zostaje na brudnym talerzu ustawionym gdzieś pomiędzy zniszczonymi, niepotrzebnymi przedmiotami, stając się dramatycznym symbolem upadku wartości cywilizacji Zachodu, symbolem porzuconej na współczesnym wysypisku śmieci idei człowieka.

Użycie przez Beuysa filcu i tłuszczu – materiałów tak kompletnie nie kojarzonych ze sztuką – nie jest przypadkowe. Choć często użycie tych szczególnych substancji interpretuje się, mimo zaprzeczeń samego artysty, poprzez pryzmat jego biografii,³⁶ to moim zdaniem ich zastosowania nie da się odczytywać bez przywołań problemu pamięci/zapomnienia Holocaustu. W odróżnieniu od Caroline Tisdall³⁷, Gene Ray uważa, iż w przypadku Beuysa nie można mówić o jakiegokolwiek wieloznaczności³⁸. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje wypowiedź polskiego historyka Holocaustu Andrzeja Strzeleckiego, który „mówi nam więcej niż chcielibyśmy wiedzieć o tłuszczu i oświęcimskich krematoriach”, co ilustruje niezwykle wymownym cytatem: „Tłuszcz, który kapał z palonych w dołach czy na stosach ciał, był zbierany w specjalnie na ten cel przygotowanych dołach, a następnie był wykorzystywany jako paliwo do palenia kolejnych ciał, co praktykowane było szczególnie w czasie deszczowych dni”³⁹. Podobnie rzecz ma się z filcem. Jak podaje Strzelecki, w chwili wyzwolenia obozu w Oświęcimiu, w 1945 roku, w jego magazynach znajdowało się siedem ton ludzkich włosów spakowanych i przygotowanych do wysyłki do fabryk, w których przerabiane były na filc⁴⁰. Zważywszy na udział artysty w konkursie na projekt pomnika oświęcimskiego, jego „wizytę” w Auschwitz-Birkenau oraz niektóre wypowiedzi⁴¹, nie można pominąć wpływu Holocaustu na twórczość Beuysa.⁴²

Na przekór faktom mówiącym, iż Hitler uzyskał poparcie prawie całego niemieckiego społeczeństwa, przez wiele powojennych lat panowało w Niemczech przekonanie, że większa część Niemców została przez Hitlera uwiedziona, a przecież wśród jego aktywnych zwolenników, poza ukaranymi zbrodniarzami, możemy znaleźć lekarzy, prawników, filozofów⁴³. Pochodną tego było powszechne utożsamianie się z losem zwykłego obywatela. W swojej poświęconej polityce przeszłości książce Norbert Frei porusza problem reintegracji oprawców w społeczeństwie niemieckim⁴⁴. Zauważa, że zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie Niemiec proces ten wyglą-

³⁶ Chodzi wydarzenia z 1943 r., kiedy to samolot Beuysa został zestrzelony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy.

³⁷ C. Tisdall, dz. cyt., s. 21.

³⁸ G. Ray, *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime...*, s. 63, przyp. 28.

³⁹ A. Strzelecki, *The Plunder of Victims and Their Corpses*, [w:] Y. Gutman, M. Berenbaum (ed.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Washington 1994, s. 261nn, cyt. za: G. Ray, *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime...*, s. 63, przyp. 28.

⁴⁰ A. Strzelecki, dz. cyt., 259nn.

⁴¹ J. Schellmann (ed.), *Joseph Beuys. Multiples 1965–1985*, Munich-New York 1997.

⁴² G. Ray, *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime...*, s. 64.

⁴³ Czego najbardziej spektakularnym, ale i tragicznym zarazem przykładem jest postawa Martina Heideggera, zob.: V. Fariás, *Heidegger i narodowy socjalizm*, tł. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1997; por. A. Milchman, A. Rosenberg, dz. cyt., s. 195nn.

⁴⁴ N. Frei, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München 2005.

⁴⁵ O problemie tym świadczyć może chociażby fakt dość częstego zatrudniania byłych funkcjonariuszy NSDAP i SS w kluczowych dla bezpieczeństwa państwa w urzędach zachodnioniemieckich, np. w Federalnym Urzędzie Śledczym (BKA), organach wywiadu (BND), czy w Urzędzie Ochrony Konstytucji (kontrwywiad), zob.: *Zbrodnia zaniechania...*

⁴⁶ *Pamięć Niemców. Z Klausem Ziemerem rozmawia Artur Celiński*, „Res Publica Nowa”, nr 213 (7, Jesień 2009). Z drugiej strony pamiętać należy o wywołującym kontrowersje przemówieniu przewodniczącego Bundestagu, Philippa Jenningera, które wygłosił on w pięćdziesiątą rocznicę *Nocy Kryształowej*, kiedy starał się „pomóc młodym Niemcom zrozumieć poparcie, jakie ich rodzice udzielili Hitlerowi”.

⁴⁷ zob.: W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki...*, s. 131.

⁴⁸ Pozwalam tu sobie na drobną parafrazę z Herberta, zob.: Z. Herbert, *Jaskinia filozofów*, [w:] tenże, *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 18nn.

⁴⁹ T. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main 1964, s. 121.

dał podobnie.⁴⁵ Zdaniem Freia paradoks, mimo wielu dylematów, polegał na tym, iż byli oprawcy musieli zostać włączeni do reszty społeczeństwa. O przemianie myślenia, jaka dokonała się w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, świadczyć może to, iż „w 1955 roku dla Adenauera dzień 8 maja był najczarniejszym dniem w historii Niemiec, podczas gdy trzydzieści lat później dla Weizsäckera ta sama data była dniem wyzwolenia”⁴⁶. Wielki udział w tej „przemianie” przypadł sztuce Josepha Beuysa. Nowa estetyka, którą prezentowały jego prace, musiała dziwić, oburzać, zmuszać do myślenia. To swoistego rodzaju epatowanie brudem i zniszczeniem w obrębie dzieła sztuki może wywoływać u odbiorcy konsternację, w której wspomniany wyżej śmiech⁴⁷ staje się objawem bezradności. Odpowiadając Theodorowi Adorno Beuys w swojej twórczości radykalnie zrywa z klasycznym, antycznym pojęciem piękna – idealnej formie białego marmuru greckich rzeźb⁴⁸ przeciwstawia bezkształtną materię tłuszczu, która w czasach naznaczonych pamięcią Holocaustu, staje się symbolem sponiewieranego człowieka w zdehumanizowanym świecie. Zdaniem Adorno fałszowanie pamięci Holocaustu to swojego rodzaju „wyparcie” historii na poziomie indywidualnego podmiotu, które może we współczesnych, powojennych Niemczech zrodzić zagrożenie ponownym zdeptaniem zasad demokracji i doprowadzić do „makabrycznej powtórki z przeszłości”⁴⁹. W tym kontekście twórczość Josepha Beuysa wpisuje się w ten sam nurt myślowy, co teksty Jeana Améry’ego⁵⁰, Primo Leviego⁵¹ czy Elegio Wiesela⁵² – staje się świadectwem, ale i przestrożą na przyszłość głoszącą, że Holocaust nie jest kategorią zamkniętą, Holocaust zdarza się wszędzie i ciągle.⁵³

Anselm Kiefer przez całą dekadę lat osiemdziesiątych XX wieku w wielu swoich pracach wyraźnie podnosił kłopotliwy dla Niemców problem pamięci – problem nieodłącznie związany z Holocaustem⁵⁴. Miał w tym wspaniałego poprzednika, swojego „nauczyciela” Josepha Beuysa. W przeciwieństwie jednak do Beuysa, który ciągle przypominał swoją wojenną hańbę, należący do niemieckiego pokolenia „o” Kiefer⁵⁵ jest zbyt młody, by osobiście doświadczyć II wojny światowej i nie ma żadnego bezpośredniego związku z przypadkami masowych mordów. Stąd też, jak piszą Matthew Biro⁵⁶ i Lisa Saltzman⁵⁷, sztuka Kiefiera dotyka zarazem przeszłości, jak i terażniejszości Niemiec. Kłopot z Kieferem wynika z pozornej wieloznaczności jego sztuki⁵⁸, z innego podejścia do problemu pamięci. Co więcej, swój odnoszący się do zbrodni niemieckich

⁴⁵ J. Améry, *Poza winę i karę. Próba przełamania podjęta przez załamanego*, tł. R. Turczyn, Kraków 2007.

⁴⁶ P. Levi, dz. cyt.; F. Camon, *Rozmowa z Primo Levim*, tł. E. Kabac, Oświęcim 1997.

⁴⁷ E. Wiesel, *One Generation After*, New York 1970.

⁴⁸ By wspomnieć wydarzenia w Chile, Etiopii, Ugandzie, Kambodży, Afganistanie, Ruandzie czy na terenach dawnej Jugosławii, por.: J. Améry, *At the Mind's Limit. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*, New York 1986, s. VII; por.: P. Levi, dz. cyt. s. 19nn.; por.: E. Wiesel, dz. cyt., s. 15.

⁴⁹ Z czymś, co Primo Levi nazywa „nigdy niezabliżającą się pamięcią zbrodni”.

⁵⁰ Urodzony 8 marca 1945 r., pierwsze lata życia spędził w Rastatt na Renem, na pograniczu niemiecko-francuskim. Po maturze w r. 1965 zdecydował się na studiowanie prawa i filologii francuskiej na Uniwersytecie Fryburskim. W 1966 r., po trzech semestrach studiów, postanowił je porzucić. Stało się to po tym, jak zobaczył zaprojektowany przez Le Corbusiera klasztor La Tourette i zachwyił się sposobem, w jaki architekt za pomocą konkretnego materiału oddał abstrakcyjne idee religii. Wydarzenie to było impulsem, który skierował zainteresowania Kiefiera w kierunku sztuki, a w konsekwencji doprowadził do tego, że zapisał się on do pracowni Petera Drehera we fryburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1969 r. uzyskał dyplom, przedstawiając pracę *Okupacje* (odnosząca się do horroru ery nazizmu seria fotografii ukazujących artystę w geście hitlerowskiego pozdrowienia „Sieg heil!” bardzo często odbierana jest opacznie jako demonstracja neonazizmu). Następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, w pracowni Horsta Antesa, by przenieść się w końcu do düsseldorfskiej „klasy” Josepha Beuysa, którego uważa za swojego mistrza. Od 1992 r. mieszka i tworzy w Barjac, w Prowansji, por.: A. Kiefer, *Selbstbiographie*, [w:] *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher*, Bern 1978; por.: M. Rosenthal, *Anselm Kiefer, Chicago – Philadelphia 1987*, s. 12nn.; *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, ed. K. McShine, New York 1984.

⁵⁶ M. Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, New York 1998.

⁵⁷ L. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, New York 1999.

cykl artysta rozpoczął w czasie, w którym przez Niemcy Zachodnie przetaczała się wspomniana debata poświęcona pamięci i zbiorowej odpowiedzialności. Zaraz po tym nadszedł rok 1968, który przemodelował myślenie całego społeczeństwa. Nic więc dziwnego, że siłą rzeczy twórczość artysty znalazła się w samym centrum zainteresowania toczącej się dyskusji poświęconej problemowi pamięci⁵⁹. Przewijającym się wówczas najczęściej pytaniem było to, w jaki sposób sztuka i kultura powojennych Niemiec wpływały na indywidualny stosunek do przeszłości, zmieniając (manipulując) obraz zdarzeń ludzkiego życia.

Podjmując w swojej twórczości problematykę Holokaustu Anselm Kiefer, podobnie jak wcześniej Joseph Beuys, zdawał się odpowiadać na pytanie postawione przez Adorno, dla którego pamięć, pamięć Holokaustu w szczególności, jest problemem niezwykle istotnym. Działania Kiefera wpisują się w politykę pamięci; jego, bardzo często szokujące dla Niemców, działania, mają na celu „rozbicie iluzji, że nazistowskie demony dadzą się po prostu odrzucić i pochować pod betonem i stałą powojennego *wirtschaftswunder*”⁶⁰.

„Czy jest możliwa sztuka po Oświęcimiu?”⁶¹ Wydaje się, iż w tym przypadku Adorno miał na myśli przede wszystkim poezję, być może nawet, jak pisze Alvin H. Rosenfeld, tylko jeden wiersz – *Fugę śmierci* Paula Celana, „który uderzył go jako niestosownie liryczny”⁶². To właśnie ten utwór stał się inspiracją dla Anselma Kiefera, który od początku lat osiemdziesiątych XX wieku, co rusz odwołując się w swoich działaniach artystycznych do twórczości poety, składał mu swoistego rodzaju hołd. Dlaczego to on, a nie Beuys, dawny mistrz Kiefera, stał się dla artysty przewodnikiem? Wydaje się, że rozwiązanie tej zagadki kryje się w tym, iż Celanowskie spojrzenie na historię było zupełnie inne niż Beuysa. Celan, w przeciwieństwie do Beuysa, nie potrzebował zaprzeczać datom historii czy utrzymywać ich w tajemnicy⁶³. Ustawy norymberskie z roku 1935, wprowadzające kategorie „przyjaciela” i „wroga”, przyniosły podział praw obywatelskich III Rzeszy. Kiefer poszedł tą samą ścieżką, co poeta. Może jemu było łatwiej niż Beuysowi – urodził się w „niemieckim roku „o”. Mimo wszystko, niepodważalnie zarówno twórczość Beuysa, jak i poezja Celana odcisnęły swoje piętno na estetyce artysty.

Jak zauważa Kenneth Murphy, „momentem określającym współczesną historię jest tragedia definiująca rodzaj ludzki: wymordowanie sześciu milionów europejskich Żydów”⁶⁴. Nic więc dziwnego, iż niektórzy twórcy, w szczególności zaś niemieccy, problematyki tej muszą dotyczyć.

⁵⁸ W szczególności pierwszego okresu.

⁵⁹ Wówczas to pojawiły się między innymi głosy negujące prawo artysty do „interpretowania” narodowej historii, por.: B. H. D. Buchloh, *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977*, „October, Spring”, 1989, s. 89nn; por.: R. J. Evans, *In Hitler's Shadow. West German Historians and the Attempt to Escape from the Nazi Past*, New York 1989; J. Habermas, *The New Conservatism. Cultural Criticism and the Historian's Debate*, tr. S. Weber Nicholsen, Cambridge (MA) 1990; Ch.–S. Maier, *The Unmasterable Past. History, Holocaust, and German National Identity*, Cambridge (MA) 1988.

⁶⁰ K. Murphy, *Rodin wśród kanibali*, tł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa”, nr 127 (Grudzień 1997), s. 76.

⁶¹ Chodzi tu oczywiście o Adornowskie „nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei”.

⁶² A. H. Rosenfeld, dz. cyt., s. 27.

⁶³ M. Reithman, *In the Rubblefield of German History. Questions to Joseph Beuys*, [w:] *Joseph Beuys. Mapping...*, dz. cyt., s. 151.

⁶⁴ K. Murphy, dz. cyt., s. 74.

⁶⁵ Widać to chociażby w budzącej tyle kontrowersji, powstałej w 1969 r. serii *Okupacje*.

⁶⁶ Fotografia ta przedstawia maszerującą z podniesionymi do góry rękoma grupę żydowskich kobiet i dzieci, w których wycelowane są karabiny niemieckich żołnierzy.

Choć już w pierwszych swoich pracach⁶⁵ Anselm Kiefer podejmuje tak istotny, jego zdaniem, problem pamięci, to jednak problematyka Holocaustu na dobre zadomowiła się w twórczości artysty kilkanaście lat później. Mimo, iż trudno pominąć w tym wypadku wpływ, jaki wywarło na malarzu powszechnie znane i „eksploatowane” w Niemczech zdjęcie z 1943 roku, przedstawiające scenę z warszawskiego getta⁶⁶, główną inspiracją była dla niego poezja Paula Celana⁶⁷, w szczególności zaś wspomniana już Fuga śmierci⁶⁸. Zaplątany w sieci metafor, osadzony w świecie obrazów i wrażliwości wiersz Celana operuje niezwykle zestawem metaforycznych transformacji (mleko, dym, ciała i włosy), w którym połączenie wartości śmierci i słów kochanka z nieobecnością ukochanej i okrucieństwem wojny staje się kwintesencją czasu Zagłady. Estetyka obrazowej tragiczności, szarość dymu i spopielałych ciał, i ‘Czarne mleko’ – słynny Celanowski oksymoron – nie mogły nie wyrzeć wrażenia na artyście.

Pierwsze, bezpośrednio odnoszące się do Celanowskiej *Fugi śmierci*⁶⁹, kompozycje Kiefiera powstały na przełomie lat 1981 i 1982. Jak zauważa większość badaczy, namalowane wówczas obie wersje *Die Meistersinger*⁷⁰, oraz *Margarete*⁷¹ z 1981 roku nawiązują do *Blue Poles* z roku 1952 Jacksona Pollocka⁷². W pracach tych, podobnie jak w przypadku obrazów Pollocka, widz skupia swoją uwagę na materii artystycznej i poprzez nią dochodzi do pytania o sens działania artysty.

Szczególne miejsce w tym okresie zajmują kompozycje, odnoszące się do Celanowskich Sulamitki i Małgorzaty. U Celana Sulamitka jest intertekstualnym nawiązaniem do *Pieśni nad pieśniami*, Małgorzata (Margarete) zaś – do symbolizującej czystą miłość Gretchen (Małgorzaty) z *Fausta Goethego*⁷³. Swoją sztuką Anselm Kiefer dodaje jeszcze jedno nawiązanie: do Lilith, postaci mitologicznej, pojawiającej się na kartach Starego Testamentu⁷⁴.

W *Małgorzacie* skojarzenia odwołujące się do osobistych, egzystencjalnych doświadczeń artysty sprawiają, że zamiast bezpośrednio, otwarcie przedstawiać ofiary, jak to zrobił w *Twoich spopielałych włosach*, *Sulamit*, Kiefer ilustruje temat Niemca jako oprawcy. W *Fudze śmierci* „twoje złote włosy Małgorzato” jest frazą, która wydaje się wypowiedziana z niemieckiej perspektywy. Poprzez odniesienie do tego fragmentu wiersza Kiefer symbolicznie łączy żydowskie przedstawienie niemieckiego oprawcy z własną osobą⁷⁵.

Siła obrazów Kiefiera leży w jego pomysłowych zestawieniach malowanych form z materiałami, takimi jak piasek, słoma, ołów, glina, popiół. Źródłem tego rodzaju estetyki jest świadomość,

⁶⁵ W odniesieniu do Celana narosło w Polsce wiele nieporozumień. Omawiając jeden z obrazów Kiefiera, *Małgorzata*, Wojciech Włodarczyk pisze: „Tytuł nawiązuje do fragmentu rekwiem wybitnego poety niemieckiego Paula Celana *Fuga śmierci*, napisanego w obozie koncentracyjnym w 1945 roku i poświęconego ofiarom krematorium”, zob.: W. Włodarczyk, *Postmodernistyczna przemiana. Obrazy i instalacje*, [w:] *Sztuka świata*, dz. cyt., s. 193; Wiersz powstał zapewne w 1944 r., por.: H. Böttiger, *Paul Celan. Miasta i miejsca*, tł. J. Ekiel, Olsztyn 2002, s. 21nn.

⁶⁶ *Todesfuge*.

⁶⁹ Jak istotne miejsce w kulturze Niemiec zajmuje ten wiersz świadczy fakt, iż został on odczytany w Bundestagu w roku 1988, w pięćdziesiątą rocznicę Nocy Kryształowej.

⁷⁰ Obraz z 1981 r., translacja tytułu nastęrcza pewną trudność, ale wydaje się, że najwłaściwsza byłaby (ze względu na odniesienia do twórczości Richarda Wagnera): *Śpiewacy norymberscy*. Jedna wersja znajduje się w Saatchi Collection, w Londynie, druga w Collection of Linda and Harry Macklowe, w Nowym Jorku.

⁷¹ *Małgorzata*, 1981, Saatchi Collection, Londyn.

⁷² P. Schjeldahl, *Anselm Kiefer*, [w:] *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, V. 3, London 1984, s. 15; N. Grimes, *Anselm Kiefer*, „Artnews”, No 84 (1985), s. 131nn; M. Rosenthal, dz. cyt., s. 104, 155; por.: J. Perl, *A Dissent on Kiefer*, „The New Criterion”, December 1988, s. 14nn; por.: C. Robbins, „Your Golden Hair, Margarete”. *About Anselm Kiefer's Germanness*, „Arts Magazine”, nr. 63 (5 January 1989), s. 73nn; por.: M. Biro, dz. cyt., s. 129.

⁷³ M. Rosenthal, dz. cyt., s. 95nn; por.: A. Lauterwein, *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, s. 88.

⁷⁴ Iz 34,14; por.: G. Scholem, *Kabbalah*, New York 1987, s. 356–361; tenże, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York 1996.

⁷⁵ Por.: M. Biro, „Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and Memory of the Holocaust”, „The Yale Journal of Criticism”, v. 16, nr 1 (2003), s. 130.

iż pamięci Holocaustu nie można już oddawać przez zbiór metaforycznych przekształceń formalnych, podobnych tym stworzonym przez wiersz Celana. Stąd też zabiegi, które wskazują na odniesienia do twórczości Beuysa, do jego *Auschwitz Demonstration*⁷⁶.

Poprzez centralne umieszczenie słomy praca Kiefera wzbudza narastające uczucie transformacji, podobne do tego, jakie znajdujemy w *Fudze śmierci*⁷⁷. Pamiętając o wieloznacznym charakterze włosów w wierszu Celana, domyśliły się, że zastosowana przez artystę w *Małgorzacie* słoma może symbolizować zarówno coś, co jest martwe, jak i coś, co ma służyć do budowania życia⁷⁸. Suchą słomę możemy również odczytywać jako znak nieobecności twarzy i absencji ciała, co w wymiarze metaforycznym odnosi się do nocy zapomnienia i śmierci. Stanowić to może analogię do Celanowskiego *Maku i pamięci*. W ten sposób namalowany czarną kreską, powtarzającą kształt wiązki słomy łuk staje się symboliczną aureolą śmierci.

Jak zauważa Mark Rosenthal, nie możemy wykluczyć, iż *Małgorzata* poprzez symbolikę słomy odwołuje się do staroniemieckiej miłości do ziemi. Mielibyśmy więc w tym wypadku do czynienia z symbolicznym zderzeniem spirytualistycznej filozofii Wschodu z materialistycznym spojrzeniem Zachodu⁷⁹.

Początkowo artysta zaledwie delikatnie szkicował rysunek słomą, lecz bardzo szybko włączył ją do swojego zestawu środków malarskich. Dziś używa również ołowiu, piasku, ziemi, etc., przy czym każdy z tych elementów posiada specyficzne, symboliczne właściwości, które objawiają się pod wpływem działania Kieferowskiego świętego ognia. Słoma staje się popiołem, ołów zostaje oczyszczony, a niepoddający się płomieniom piasek trwa wiecznie⁸⁰. Niezwykła wrażliwość artysty na fizyczną delikatność materii współgra z jego odczuwaniem historii i losu/fatum Niemiec⁸¹.

W *Małgorzacie* Kiefer unika bezpośredniego przedstawienia problemu, podejmując próbę poznania prawdy o sobie od ofiar generacji swoich rodziców. Łącząc różne horyzonty kulturowe, artysta podtrzymuje pamięć Holocaustu przez wywoływanie porównań pomiędzy czynami niemieckiego oprawcy w obozach zagłady i własnym, współczesnym aktem artystycznym. *Małgorzata* sugeruje jednak również to, że historyczna trauma nie może być przedstawiana jednoznacznie, czy nawet statycznie, że powinna i musi zmieniać się w czasie tak, by dzięki gęstej sieci kulturowych przedstawień, łączących teraźniejszość z przeszłością ciągle trwała, by nadal dla kolejnych pokoleń była memento, przyczyniała się do budowania dialogu i poznania prawdy, by nigdy już nie dopuścić do podobnych wydarzeń⁸².

⁷⁶ Tamże, s. 128–129.

⁷⁷ Tamże, s. 130.

⁷⁸ Słoma, którą Kiefer tak często stosuje, po raz pierwszy z wyraźnym znaczeniem użyta została właśnie w jego płótnach malowanych w 1981 i 1982 r.

⁷⁹ M. Rosenthal, dz. cyt., s. 96.

⁸⁰ Tamże, s. 95.

⁸¹ Tamże.

⁸² M. Biro, *Representation and Event...*, dz. cyt. s. 130.

⁸³ Nawet, jeśli w *Pieśni nad pieśniami* kolor jej włosów jest kolorem purpury, por.: A. Lauterwein, dz. cyt., s. 88.

⁸⁴ Jak zauważa Joanna Roszak, Andrzej Leśniak „pomija jednak zasadnicze dla nich obu ogniwo – Celana”, zob.: taż, *Południk Spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*, Poznań 2009, s. 73.

⁸⁵ J. Derrida, *Feu la cendre des femmes*, Paris 1987, s. 15, cyt. za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 101.

⁸⁶ Kompozycja powstała w 1986 r.

⁸⁷ M. Biro, *Representation and Event...*, s. 132nn.

Większość krytyków zauważa, że o ile Celanowska Małgorzata przez długi czas odczytywana była jako stereotyp aryjki, to Sulamitka była kliszą żydowskiej dziewczyny z czarnymi włosami⁸³. Fakt, że „popioły Sulamitki” były bardzo często pomijane, niezauważane, wydaje się następstwem generalnego zaprzeczania zagłady Żydów. Może dlatego Sulamitka epatuje popiołem, materią, która odnosi się do „czasu przeszłego”, do świata bezpowrotnie utraconego. Ale szarość popiołu to także kolor wyblakłej przeszłości, wspomnień pozbawionych koloru życia. Na marginesie zauważyć warto, iż Jacques Derrida i Anselm Kiefer podobnie odbierają symbolikę popiołu⁸⁴. Według Derridy „popiół to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu. Kto jeszcze odważyłby się napisać poemat o popiele? Moglibyśmy śnić o słowie popiołu, które samo by się nim stawało, oddalone w przeszłości, jak utracona pamięć tego, czego już nie ma”⁸⁵.

Podobnie jak *Sulamitka*, Kieferowska *Żelazna droga*⁸⁶ kieruje się w stronę zmagania się z problemem przedstawienia Holocaustu⁸⁷. Odczytywana w kontekście II wojny światowej przedstawia Holocaust jako anonimową podróż do śmierci – podobnie jak to miało miejsce w latach pięćdziesiątych w Niemczech, kiedy emitowany w niemieckim słuchowisku dźwięk jadącego pociągu przywoził na myśl transporty więźniów do obozów koncentracyjnych⁸⁸.

Obraz ten odnosi się również do emitowanego w 1985 roku filmu Claude’a Lanzmanna *Shoah*⁸⁹, w którym jednym z głównych, powtarzających się motywów jest widok pustych torów kolejowych prowadzących do obozów zagłady⁹⁰. Stojąc przed tym dziełem, widz „wciągany jest” do jego wnętrza – staje się świadkiem. Główny akcent jest tu położony na obraz torów kolejowych, tak jakby artysta chciał wskazać mimowolnego oprawcę – człowieka, który zbudował tę żelazną drogę – rodzaj oskarżenia człowieka i rozwoju cywilizacji. W ten sposób prace Kiefiera sugerują, że technologia nie jest obojętna, czy nic nie warta i że szybki rozwój w XIX i XX wieku mógł zmienić ludzkie zachowanie na gorsze; w ten sposób artysta nawiązuje do twórczości Martina Heideggera⁹¹. „Patrzmy na prowadzące dokądś tory kolejowe i myślimy o Auschwitz”. „Wciągając” widza w swoje dzieło, Kiefer zdaje się zmuszać go do zadania sobie istotnego pytania: „Czy potrafię zająć to samo miejsce co ci, którzy bezpośrednio uczestniczyli w horrorze zagłady Żydów?”⁹². Takie odczytywanie *Żelaznej drogi*, obrazu torów kolejowych wzbudzających w odbiorcy poczucie smutku i żałości, uświadamiające, iż ta forma dokumentuje stratę, wywołujące niepokój, czy wręcz przerażenie, może się stać przestrogą.

⁸³ G. Eich, *Träume*, 15 Hörspiele, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, s. 53–88, cyt. za: tamże, s. 133.

⁸⁴ Nakręcony w 1985 r. *Shoah* pokazany został na festiwalu filmowym w Berlinie w lutym 1986 r. Następnie, wiosną tegoż roku, wyemitowany został w ówczesnych Niemczech Zachodnich przez kanał 3 telewizji (ADR), por.: <http://www.txt.de/trotzdem/titel/shoah.htm> (dostęp: 10.10.2009). Kilka lat później ukazała się niemiecka wersja książki C. Lanzmanna, zob.: tenże, *Shoah*, Grafenau 2000.

⁸⁵ Kiefer namalował ten obraz na podstawie wykonanego na przełomie lutego i marca 1945 r. przez Stanisława Muchę zdjęcia, przedstawiającego gąszcz torów kolejowych, prowadzących do bramy KL Birkenau. Jednak w przeciwieństwie do fotografii pokazuje widok z wnętrza obozu na zewnątrz, czym rozszerza przestrzeń interpretacji, zob.: U. Wrocklage, *Auschwitz-Birkenau. Die Rampe*, [w:] *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler. 1945–1995*, D. Hoffmann (Herausgabe), Frankfurt am Main 1998, s. 302.

⁸⁶ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, tł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 7nn (w szczególności s. 29nn); por.: tenże, *Technika i zwrot*, tł. J. Mizera, Kraków 2002; por.: M. Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy...*, s. 193nn.

⁸⁷ Ch. Kämmerling, P. Pursche, „Nachts Fahre Ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild”. *Interview mit Anselm Kiefer*, „Süddeutsche Zeitung Magazin”, nr 46 (16 November 1990), s. 28nn; por.: przedruk: *The Golden Fleece. A cycle of paintings for the Süddeutsche Zeitung Magazin. Interview by Anselm Kiefer with Christian Kämmerling, Peter Pursche*, tł. L. Sanguedolce, [w:] Anselm Kiefer, *Gugenheim Museum Bilbao. March 28 – September 3, 2007*, ed. G. Celant, Milano 2007, s. 182–184.

Jak zauważa Mark Rosenthal, używając ołowiu, żelaza i złota, Kiefer wprowadza w swoją pracę pewnego rodzaju kod alchemiczny: ołowiane skały, żelazne buty i złotą chmurę dymu. Przypomina to projekt alchemika polegający na przekształcaniu substancji zasadniczych — takich jak ołów i ziemia — poprzez żelazo, następnie srebro, by w końcu otrzymać złoto — przemiana, która była odczytywana jako zapowiedź najwyższego duchowego odkupienia ludzkości, powrót do mitycznego wieku złotego⁹³. Artysta-alchemik staje się Faustem z tragedii Goethego.

Według Marka Rosenthala *Droga żelazna* może być również interpretowana jako obraz wyższego poziomu egzystencji⁹⁴. Kiefer początkowo nazwał ten obraz *Niebiańską Jerozolimą*, ale jego nowy tytuł lepiej odpowiada przesłaniu tej pracy, przesłaniu, które kładzie akcent na drogę, a nie na cel (zbawienie). Żelazo staje się tu kluczem wywołującym konkretne wyobrażenie „drogi”. Artysta-alchemik, pokazując złoto i Nowy Świat, zdaje się dawać nam nadzieję, że mogą one być osiągnięte⁹⁵. Jak trafnie zauważa Kenneth Murphy „Holocaust był tym wydarzeniem, które, jak się wydaje, ostatecznie obnażyło fakt, że literatura, malarstwo, muzyka i rzeźba nie są już w stanie pomagać w kataraktycznym odreagowaniu horrorów współczesności”⁹⁶. Co więcej, przyznać należy rację Nicoli Chiaromonte, który twierdzi, że „po Auschwitz”, po tym, co naziści czynili na szeroką, „przemysłową skalę” z ludzkim ciałem, ekspresjonistyczne zniekształcenie tego ciała w sztuce może być odbierane jako impertynencja. Auschwitz przeddefiniowuje pojęcie sztuki. Tę przemianę widać wyraźnie w twórczości Anselma Kiefiera. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat powoli zmieniała się estetyka jego prac: od epatujących pełnią kolorów obrazów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych po monumentalny monochromatyzm, jaki dominuje ostatnio w jego twórczości. Odnieść można wrażenie, że coraz lepiej poznając historię Zagłady, artysta odkrywa niestosowność użycia barw⁹⁷. Tym samym odpowiada na zadane przez Adorno pytanie. Pokazuje, że „po Auschwitz” sztuka jest możliwa, że jest nawet konieczna, tyle że zmieniły się kategorie estetyczne i to, co kiedyś zdawało się szpetne, dziś nas wzrusza, stając się emanacją piękna.

⁹³ Według Kiefiera, „alchemia jest przyspieszaczem czasu, podobnie jak w cyklu przemiany ołowiu w srebro, a następnie w złoto, który potrzebuje jedynie czasu w porządku przemiany ołowiu w złoto. Początkowo alchemik przyspieszał ten proces czarami, co zwano magią. Jako artysta nie robię niczego innego. Po prostu przyspieszam przemianę, która jest już nieodłączną/inherentną właściwością rzeczy”, zob.: Ch. Kämmerling, P. Pursche, dz. cyt., s. 30.

⁹⁴ M. Rosenthal, dz. cyt., s. 143.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ K. Murphy, dz. cyt., s. 75–76.

⁹⁷ To „odchodzenie od koloru”, zastępowanie go szarością popiołu może być w przypadku twórczości Kiefiera odczytywane również jako swoisty rodzaj demonstracji, zważywszy na to, że to IG-Farben w czasie II wojny światowej produkował cyklon B.

Rama i passe-partout jako (par)ergon*

Malarstwo wydaje się być zmuszone do tematykacji i mobilizacji swoich najbardziej zewnętrznych aspektów i ostatnich konstytutywnych elementów – czyli ram – między którymi stworzyło ono swoją białą pustkę i milczenie.

Wolfgang Drechsler, Peter Weibel¹

Obraz chce stać się ramą.

Markus Brüderlin²

To, co piszę, piszę na samym passe-partout, tak dobrze znanym rzemieślnikom zajmującym się oprawianiem w ramy. Piszę, aby je naruszyć, naciąć na samej powierzchni, o której mówi się, że jest dziewiczo czysta, najczęściej wycięta w kwadracie kartonu i otwarta „w środku” tak, aby dzieło mogło się tam zaprezentować.

Jacques Derrida³

Rama i passe-partout w centrum uwagi

Jedną z konsekwencji przemian, jakie dokonały się w kondycji obrazu nieprzedstawiającego w 2 połowie XX wieku, jest postawienie w centrum zainteresowania rama i *passe-partout*. Dochodzi więc do gruntownej rewizji tradycji związanej ze statusem obramowania, a parergon zaczyna zbliżać się do rangi ergonu, właściwego dzieła i – mimo iż statusu ergonu nie osiąga, dokonują się znaczące przewartościowania, w efekcie których można mówić o (par)ergonie. Rama zostaje dostrzeżona jako jeden z konstytutywnych czynników, warunkujących dotychczasowe oblicze obrazu i pieczętujących jego iluzjonizm – staje się polem eksperymentów oraz rodzajem wyzwania dla malarstwa⁴, które zмага się z Albertiańską i modernistyczną spuścizną, zdecydowanie usiłując ją przekroczyć.

Rama i *passe-partout* przez wieki pełniły jedynie funkcję służebną i marginalną, całkowicie podporządkowaną obrazowi, który obejmowały i eksponowały. Ich forma była tak zaplanowana, by kierować uwagę na dzieło, a sama znikać w jego cieniu, być niejako niewidoczna i – jak wszystkie kształty otwarte w środku – jawić się jako nieledwie nieuchwytna w trakcie bezpośredniego patrzenia.⁵ Jak konstatuje Hilde Zaloscer, wczesne teorie dotyczące rama, autorstwa Georga Simmla i Gottfrieda Sempera, wskazują przede wszystkim na jej funkcję chroniącą oraz

* Niniejszy tekst jest fragmentem VII rozdziału rozprawy habilitacyjnej zatytułowanej *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku* (w druku).

¹ W. Drechsler, P. Weibel, *Malerei zwischen Präsenz und Absenz*, [w:] tenże, *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991, s. 223.

² Cytat za: Ch. Traber, *In Perfect Harmony? Entgrenzungen in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts*, [w:] *In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850-1920*, hrsg. von E. Mendgen, Zwolle 1995, s. 221.

³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, Gdańsk 2003, s. 19.

⁴ Leander Kaiser stwierdza nawet, iż rama w taki sposób usamodzielnia się w stosunku do obrazu, iż sama staje się rodzajem *Pathosformel*, zob.: L. Kaiser, *Rahmenbilder*, [w:] *Herbert Szusich, Rahmenbilder* 1985, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck 1985, s. nlb; por. także: Ch. Traber, dz. cyt., s. 221.

⁵ P. Schjeldahl, *Through the Frame (The Frame is Through)*, [w:] *Ralph Humphrey, Frame Paintings: 1964 to 1965*, Mary Boone Gallery, New York 1990, s. nlb.

oddzielającą świat realny od świata wewnątrzobrazowego.⁶ Rama nierozzerwalnie wiąże się więc z zachodnioeuropejską koncepcją granicy, ze swej natury powołując dychotomię i dialektyczną zasadę, objawiającą się w napięciu pomiędzy ramowanym a ramującym, między wnętrzem a zewnątrz.⁷ Sztuka dalekowschodnia oraz prehistoryczne malarstwo jaskiniowe nie stosują ram, co wynika z braku tradycji myślenia dualistycznego, wypracowanego przez kulturę Zachodu: „(...) zasada ramowania jest *conditio sine qua non* ducha zachodnioeuropejskiego”⁸.

Jak zauważa Georg Simmel, rama podkreśla centrum obrazu ze wszystkich czterech stron i akcentuje fakt, iż funkcjonuje on sam dla siebie: rzeka ramy czyni z obrazu wyspę, przyczyniając się do powstawania efektu jednolitej całości.⁹ Im silniejszą iluzję rzeczywistości obraz oferuje, tym mocniej domaga się on ramy, która decydującym kontrastem barwnym i plastycznym odcina się od malarskiej powierzchni, gwarantując mu scalenie i autonomię wobec kontekstu.¹⁰ Ernst Gombrich dobitnie stwierdza, iż bez form „ramowania” niemożliwe jest świadome postrzeganie, a człowiek potrzebuje tego rodzaju uporządkowania, bo otwiera mu ono drogę do zrozumienia świata.¹¹

Obraz dzięki ramie definitywnie separuje się więc od otoczenia, wyraziście zaznaczając swoje granice. W perspektywie fenomenologicznej poprzez obecność ramy obrazu deklarują widzowi swoją intencję pokazania czegoś, czym same nie są: „Rama ogłasza: fenomeny wewnątrz ograniczonego terytorium są przedstawionym stanem rzeczy i nie tylko tym, czym rzeczywiście są – kolorami i formami. Tylko w wydzielonej przez ramy enklawie przestrzeni istnieje przełom między bytem a przedstawieniem; to, co leży poza tą enklawą, jest bezwzględnie tylko sobą i niczym więcej.”¹² Fakt, iż ramy mogą spełniać swoje funkcje jest możliwy tylko na gruncie ustalonej kulturowej konwencji, znamiennej dla tradycji zachodnioeuropejskiej i kultywowanej przez wieki na gruncie malarstwa sztalugowego. Konwencja ta – zgodnie ze stereotypami upraszczającymi wizerunek obrazu sztalugowego¹³ – zdecydowanie eliminuje widza, zakładając wobec niego izolację i antytezę, zbudowaną na wewnętrznej jedności obramowanego obrazu: „Rama wyklucza całe otoczenie, a więc także i widza, pomagając przy tym w ustanowieniu dystansu, w którym dzieło samo jest estetycznie doznawane.”¹⁴

Status ramy, ze względu na jej usytuowanie na rubieży światów zewnętrznego i wewnątrzobrazowego, generuje frapujące napięcie pomiędzy jej rolą jako elementu zarówno rozdzielającego, jak i pośredniczącego pomiędzy obrazem a otoczeniem, co celnie zauważył już Ortega y Gasset: „By odizolować od siebie dwa przedmioty potrzeba trzeciego, neutralnego obiektu,

⁶ Zob.: H. Zaloscer, *Das Problem des Rahmens (Versuch zu einer Phänomenologie)*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien”, 24, September 1971, Nummer 1/2, s. 18.

⁷ *Taż*, *Versuch einer Phänomenologie des Rahmens*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft”, Band 19/1, 1974, s. 223.

⁸ *Tamże*, s. 224.

⁹ G. Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, [w:] idem, *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt 1998, s. 112–113, 117.

¹⁰ Jest to spostrzeżenie Maxa Friendländera, za: *Der Rahmen ist vorgegeben. FrameWorks*, Harather/Lechner, Wien 1995, s. nlb. E.

¹¹ E. Gombrich, za: Ch. Burchard, *Bilderrahmen im Barock. Beispiele aus der Sammlung Pfeifferle*, München, Salzburg 1999.

¹² R. Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München und Wien 1999, s. 208.

¹³ Jak mylnie i uproszczone jest postrzeganie tego rodzaju, pokazują badania historii sztuki, które dobitnie wskazują niejednorodność i nieschematyczność zarówno malarstwa nowożytnego, jak modernistycznego. Analizy, prowadzone przez Victora I. Stoichitę, wykazują wyjątkową samoświadomość obrazu, uchwytną już w XVII wieku, zaś Thomas Puttfarken bada dogłębnie różnice w rozumieniu kompozycji na w Europie Północnej i Południowej. Wolfgang Kemp, bazując na estetyce recepcji, udowadnia natomiast, że widz jest implikowany w strukturze każdego dzieła, zaś Michael Fried stawia tezę, iż wykluczenie widza z obrazu jest fikcją – i to fikcją, paradoksalnie, najsilniej włączającą widza w obraz. Zob.: V. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998; T. Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven and London 2000; *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von W. Kemp, Berlin 1992; W. Kemp,

który nie jest ani pierwszym ani drugim. Rama nie jest jeszcze ścianą (...), ale nie jest także zaczarowaną płaszczyzną obrazu.”¹⁵ Jako materialna część, przynależąca do świata zewnętrznego, markuje przejście do strefy wirtualnej, lecz sama się nią nie staje, funkcjonując jako izolator, bufor czy granica, której istota streszcza się w usytuowaniu *pomiędzy*.¹⁶

Ów nieokreślony jednoznacznie cenzus ramy oraz jej ścisły związek z obrazem iluzjonistycznym z czasem musiały podlegać rewizji, przebiegającej równolegle z indagowaniem kondycji malarstwa i powrotem do rudymenarnych elementów, fundujących jego istotę: „Żadna ‘teoria’, żadna ‘praktyka’, żadna ‘praktyko-teoria’ nie może efektywnie interweniować w tym polu, jeśli nie rozważy obramowania (nie położy nań nacisku) – rozstrzygającej struktury tego, co jest stawką na niewidocznej granicy z wewnętrznością sensu, pomiędzy tą wewnętrznością (...) i wszystkimi empiryzmami tego, co zewnętrzne (...)”.¹⁷ Malarstwo, zorientowane na poszukiwanie własnej źródłowości, zwróciło się ku obramowaniu jako jednemu z czynników, który należy poddać gruntownej analizie, by otworzyć obraz na otoczenie i widza, a tym samym przekroczyć tradycję obrazu sztalugowego. Od początku XX wieku do tradycyjnej funkcji ramy artyści podchodzą w sposób satyryczny i karykaturalny, a stałe eksperymenty z ramą stają się znakiem afiliacji do awangardy.¹⁸ W obliczu nowych dla malarstwa problemów oraz unikania iluzji, konwencjonalna definicja ramy stopniowo traci swój sens. „Obraz prze ku rzeczywistości”¹⁹ i silnie przeciwstawia się tendencji do wyizolowania z przestrzennego kontekstu, w którym się znajduje. Bernhard Kerber zwraca uwagę, iż transformacji tej towarzyszy samolikwidacja fundamentalnej cechy, dotychczas określającej obraz jako zamknięty w ramach, ustanawiających nieprzekraczalną estetyczną granicę.²⁰ Eksplorowanie rudymenów obrazu nieuchronnie dotykało także kwestii kondycji jego granic, by w końcu tę granicę z niego „wypreparować” i tematyzować jako element główny. Jako najbardziej radykalne realizacje na tym polu powstają ramy *czy passepertout* bez obrazów, ramujące pustkę – miejsce po obrazie. Utrata płaszczyzny przyczynia się do podkreślania marginesów i ram, które stają w centrum uwagi.²¹ Znika ergon, a dotychczasowy parergon przesuwa się w kierunku pozycji ergonu.

Jak konstatuje Kerber „pusta rama staje się *instrumentem postrzegania*”.²² W obliczu ramy bez obrazu, odbiorca znajduje się w stanie szczególnej mobilizacji, wynikającej z braku gotowego dzieła: „Puste ramy prowokują wyobraźnię patrzącego, który próbuje *ożywić* pustą ścianę jako podłoże.”²³ W procesie percepcji widz jest więc zobligowany do wypełnienia pustki po obrazie, a stan jego aktywizacji osiąga apogeum, stanowiąc zwieńczenie transformacji, zapoczątkowa-

Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983; M. Fried, *Malerei und Betrachter. Jacques Louis Davids „Blinder Belisarius”*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, dz. cyt., s. 208-236.

¹⁴ G. Simmel, op. cit., s. 114.

¹⁵ J. Ortega y Gasset, *Meditationen über den Rahmen*, [w:] Idem, *Über die Liebe*, München 1986, s. 69.

¹⁶ Por.: G. Stratmann, *Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928*, Marburg 2000, s. 11.

¹⁷ J. Derrida, dz. cyt., s. 73.

¹⁸ Ch. Traber, dz. cyt., s. 221. Fascynujące eksperymenty z ramami prowadzili także Seurat i Mondrian.

¹⁹ G. Stratmann, dz. cyt., s. 13.

²⁰ Zob.: B. Kerber, *Bild und Raum – Zur Auflösung der Gattung*, „Städel-Jahrbuch”, Neue Folge, Band 8, hrsg. von Klaus Gallwitz und Herbert Beck, 1981, s. 324-245.

²¹ W. Drechsler, P. Weibel, dz. cyt., s. 223.

²² B. Kerber, *Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage*, [w:] *Kunst und Ästhetik. Erkundungen in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Werner Scheel und Kunibert Bering, Berlin 1997, s. 118, 132.

²³ *Tamże*, s. 133.

nych przez zanegowanie kompozycji z uprzywilejowanym centrum i skupienie uwagi na marginesach. Władza optycznego centrum obrazu zostaje wyciszona, a centrum przesuwana się zarówno na widza, jak i na ramę, która oscyluje pomiędzy statusem parergonu i ergonu. W konsekwencji obraz przenosi się w sferę wirtualną, wyobraźniową, otwierając się na otoczenie i przebywającego w nim widza, a – co za tym idzie – cechami go fundującymi są niestałość, zmienność i nieuchwytność. Rama w swoim obrysie zamyka przestrzeń lub eksponuje pustą ścianę, a wydźwięk realizacji poszczególnych artystów ściśle koreluje z ich koncepcjami rozumienia przestrzeni – od pojmowania jej w kategoriach czysto fizycznych po ontologiczne. Obramowany obszar staje się „ekranem”, na którym mogą wyświetlać się (nie)zaprogramowane przez twórcę jakości: „Nieobecne z góry zakłada obecne. Estetyka braku opisuje coś obecnego, co uwidacznia się (...) dzięki nieobecnemu, zniszczonemu lub niewidocznemu obrazowi. Estetyka braku tematyzuje to, co nieobecne treściowo i formalnie (...).”²⁴ Dochodzi do przesunięcia granic percepcji i skrajnego zanegowania oczekiwań widza, który jest nastawiony na zobaczenie obrazu, a tymczasem zostaje skonfrontowany z sytuacją wymagającą od niego totalnej kreatywności i aktywności, wiodącą w efekcie ku współtworzeniu powstającego w jego umyśle dzieła.

Potencjał transformacji tego rodzaju dostrzegło wielu artystów, którzy po Picabii i z uwzględnieniem przemian, jakie obraz nieprzedstawiający przeszedł w 2 połowie XX wieku, postawili te marginalne elementy w centrum uwagi. Poddając namysłowi ich potencjał usunęli płaszczyznę obrazu i pozwolili dojść do głosu aspektom dotychczas z obrazu wykluczonym: jego granicom, przestrzeni otoczenia, widzowi i samej ścianie.

Równoległe do artystycznych wyborów rozwijała się myśl Jacques’a Derridy, który zajął się ramą i *passe-partout* jako czynnikami ściśle związanymi z zakorzenionym w tradycji zachodnioeuropejskiego myślenia systemem opozycyjnych pojęć, egzemplifikowanych w tym wypadku przez rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz.²⁵ Ów system wydaje się nieuniknionym logicznym warunkiem osvajania świata, lecz autor *Prawdy w malarstwie* skwapliwie podaje go w wątpliwość, kwestionując jego oczywistość i podważając zasadność operowania biegunowymi pojęciami, spośród których jedno jest zawsze uprzywilejowane.²⁶ W wypadku obrazu za uprzywilejowane uchodziło jego wewnątrz, a rama i *passe-partout* pełniły rolę służebną, polegającą na oddzielaniu i chronieniu interioru dzieła od tego, co wobec niego zewnętrzne. „Rama – parergon taki, jak inne”²⁷, podczas gdy widz patrzy na obraz, jest automatycznie postrzegana jako część ściany, zaś w przypadku spoglądania na ścianę, wydaje się ona elementem obrazu.²⁸ Derrida, problematyzując kontrast i przeciwieństwo między tym, co dla obrazu wewnętrzne i zewnętrzne, tym samym zwrócił uwagę na jego granice oraz na status obramowania zarówno w jego relacji do wnętrza, jak i otoczenia zewnętrznego. Dodatkowo francuski filozof poddał dekonstrukcji także przekonanie, iż obraz jest w pełni skończoną, samowystarczalną całością.²⁹ Dotknął on

²⁴ U. Lehmann, *Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Vergebens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, [w:] *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. von taz, P. Weibel, München und Berlin 1994, s. 58.

²⁵ Zdaniem Derridy parergon dezorganizuje wszelkie opozycje; zob.: J. Derrida, op. cit., s. 16.

²⁶ Zob.: R. Marriner, *Derrida and the Parergon*, [w:] *A Companion to Art Theory*, ed. by P. Smith and C. Wilde, Oxford 2002, s. 353.

²⁷ J. Derrida, dz. cyt., s. 73.

²⁸ *Tamże*; por. także: R. Marriner, dz. cyt., s. 351.

²⁹ Przekonanie, iż obraz jest całością samą w sobie, jest znamienne między innymi dla Karla Philippa Moritza: „Obraz przedstawia coś skończonego w sobie; rama ponownie ogranicza to, co samo w sobie jest skończone.”; zob.: K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 210. Teoria chroniącej funkcji ramy, głoszona przez Simmla i Ortegę y Gasseta, w kontekście dogmatycznej teorii autonomii dzieła i jego samowystarczalności wobec tego, co zewnętrzne, wskazuje, iż rama służy

bowiem kwestii *braku* w samym ergonie, który – ze względu na pewien rodzaj „wewnętrznego” niedookreślenia³⁰ – zawsze potrzebuje parergonu: to, co ustanawia parergony, „nie sprowadza się po prostu do ich zewnętrzności jako tego, co przydatne dziełu, ale stanowi strukturalny związek wewnętrzny, który przywiązuje je do braku usytuowanego wewnątrz ergonu. I właśnie ów brak byłby konstytutywny dla jedności tegoż ergonu. Bez tego braku nie potrzebowałby on parergonu.”³¹ Rama jest więc konieczna, gdyż nie tylko chroni ona obraz, lecz także go dopełnia, jednocześnie ujawniając tkwiący w nim niedostatek. Ponadto jej kondycja ustala się w relacji do czegoś, czym ona sama nie jest, do czegoś, co od niej inne³², a więc wszelkie elementy w dziele potrzebują siebie nawzajem i obopólnie się warunkują, kwestionując imputowaną zwyczajowo opozycyjność.

Natomiast *passe-partout*, w klasycznym ujęciu, sytuuje się pomiędzy konkretami: dziełem a ramą, jest buforem, pasem ziemi niczyjej, który wzmacnia wrażenie oddzielenia iluzyjnego świata wewnątrzobrazowego od realnego świata zewnętrznego. Status *passe-partout* jest w tym konglomeracie trzech składników, zamykających się w całość, wyizolowujących się w obrębie otaczającej je przestrzeni, najbardziej nieuchwytny, niedookreślony, ponieważ jego zadanie można sprowadzić do czynienia rozdziewu, rozpadliny pomiędzy dziełem a ramą. Rozpadlina ta zawiera w sobie przyrodzoną dwuznaczność, gdyż jej zadanie polega równocześnie na dzieleniu i spajaniu, odgraniczaniu i niwelowaniu „skoku” między mikrokosmosem przetłumaczonej na płaszczyznę przestrzeni obrazu w centrum a rzeźbiarskim, namacalnym profilowaniem ramy. Jak zauważa Derrida jest ono „strukturą o mobilnej podstawie”, gdyż w każdej chwili można wymienić prezentowane w jego obrębie dzieło na inne, „które niczym ‘przykład’ wślizguje się w ten sposób w dane *passe-partout*”³³. Jego struktura nie jest więc zindywidualizowana, lecz standardowa oraz zawsze gotowa i otwarta – w sensie dosłownym i w przenośni – na indywidualność każdego potencjalnego obrazu, który może się w nim znaleźć. Jego często skośnie wycięte brzegi wewnętrzne przyczyniają się do potęgowania iluzji prezentowanego dzieła, pracując na spotęgowanie iluzjonistycznej konwencji. „Chcąc coś zaprezentować, *passe-partout* nie tworzy jednak kadru *sensu stricto*, ale raczej kadr w kadrze. Nie trzeba też dodawać, że – nie przestając się rozprzestrzeniać – rozgrywa ono swą kartę lub karton pośrodku obramowania. Ścisłe rzecz biorąc pomiędzy jego wewnętrzną krawędzią a zewnętrzną krawędzią tego, co pozwala za sprawą swojej pustej obwódki zobaczyć albo czyni widzialnym, czyli: wizerunku, obrazu, figury, formy, układu linii i kolorów.”³⁴ *Passe-partout* jest więc nierozzerwalnie powiązane zarówno z dziełem, jak i z ramą; sytuuje się *pomiędzy* nimi, czyniąc te dwie jakości, a przede wszystkim obraz, widzialnymi, samo zaś wycofuje się z widzenia i nie aspiruje do absorbowania spojrzenia odbiorcy. Mimo iż – jak konstatuje filozof – nieustannie się rozprzestrzenia, to jednocześnie także uchyla się, znika, „zapada się w siebie”³⁵, służy wyekspozowaniu tego, co zawiera jego wną-

unifikacji sfery wewnętrznej – chronienie nie sugeruje bowiem braku. Jak zauważa Wolfgang Kemp, przekonanie o tym, iż dzieło jest pełną i samowystarczającą całością, pierwszy naruszył Caspar David Friedrich, samodzielnie projektując specjalną ramę dla Ołtarza Deczyńskiego (1807–1808); por.: W. Kemp, *A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th-Century Frames*, [w:] *In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850–1920*, dz. cyt., s. 13, 15.

³⁰ J. Derrida, dz. cyt., s. 85.

³¹ *Tamże*, s. 71.

³² R. Marriner, dz. cyt., s. 353.

³³ J. Derrida, dz. cyt., s. 20.

³⁴ *Tamże*.

³⁵ *Tamże*, s. 87.

trze, a neutralna struktura i kolorystyka są wprzęgnięte w strategię hierarchicznego podporządkowania wobec centralnie umieszczonego obrazu. Wedle terminologii Derridy jest modelowym parergonem, a „parergon jest taką formą, która zgodnie z tradycyjnym określeniem nie oddziela się, lecz znika, pograża się, zaciera i roztapia w tej samej chwili, gdy budzi się w nim największa energia”³⁶. W taki sposób margines pracuje na centrum, sam pozostając w jego cieniu. Jednak to obecność marginesu stwarza warunki do zaistnienia centrum – uzmysłowienie sobie tej wzajemnej zależności podaje w wątpliwość powszechnie akceptowaną hierarchię, kwestionuje jej oczywistość, skłaniając do postawienia pytania o kondycję *passe-partout* zupełnie od początku.

Status bycia *pośród*, jaki wydaje się dla niego konstytutywny, wyjątkowo dobitnie uwypukla wewnętrzne i zewnętrzne granice obrazu. Jego struktura i korelacja z ramą tworzą bowiem kadr w kadrze, a więc krawędzie zostają zdublowane, a co za tym idzie ich zwielokrotnienie musi przykuć uwagę, nakłuć świadomość i skłonić do stawiania pytań o ich status w kontekście kondycji obrazu. „Niezrozumiałość brzegu, przy-brzeżenia nie pojawia się tylko na granicy wnętrza – tej, która przechodzi pomiędzy ramą a obrazem (...) – ale również na granicy zewnątrz. Parergony mają pewną szerokość, powierzchnię oddzielającą je nie tylko od ciała właściwego ergonu (...) ale także od zewnątrz, od ściany, na której zawieszony jest obraz (...)”³⁷

36 Te newralgiczne cechy ramy i *passe-partout* oczywiście nie uchodzą uwadze twórców, którzy eksplorują kondycję obrazu. Sytuacja nabiera szczególnego wydźwięku, gdy w sztuce XX wieku, a zwłaszcza jego 2 połowy, elementy te zyskują autonomię i z rangi parergonu zaczynają przemieszczać się w kierunku pozycji ergonu. Ów wskazany przez Derridę *brak* we właściwym dziele, które domaga się ramowania, zostaje niejako udosłowniony poprzez usunięcie płaszczyzny obrazu oraz otaczanie ramą czy *passe-partout* swego rodzaju pustki, dysponującej potencjałem generowania rozmaitych sensów. Przeciwność wnętrza i zewnątrz zostaje tym dobitniej zniesiona – w obramowaniu nie ma już jednak danego i gotowego obrazu, a jego miejsce zajmuje widok zmienny i niestały, zależny od kontekstu zewnętrznego i pozycji widza. W przypadku **obiektywizacji** dzieła i pojmowania przestrzeni w kategoriach fizycznych fenomeny wewnątrz ograniczonego terytorium są przede wszystkim „przedstawionym” stanem rzeczy. Paradoksalnie nie znaczy to jednak, iż we wszystkich przypadkach rama przestaje pokazywać coś, czym sama nie jest, bowiem to, co leży w jej enklawie, nadal często pozostaje czymś więcej niż tylko sobą – jedyny warunek, który musi być wówczas spełniony, to postrzeganie przestrzeni w perspektywie przekraczającej jej dosłowną obecność.

Rama jako par(ergon): *pośród* statusem parergonu i ergonu

W 1983 roku Robert Mangold zapoczątkowuje serię *Frame Paintings*, w której dochodzi do całkowitej inkorporacji ściany jako jednej ze składowych obrazu. Mangold, wychodząc z założenia,

³⁶ Tamże, s. 73–75.

³⁷ Tamże, s. 73.

³⁸ Tamże, s. 6.

³⁹ Z. de Weck Ardan, *Between Physicality and Image*, [w:] Robert Mangold, *X, Plus and Frame Paintings*, w: Robert Mangold, *X, Plus and Frame Paintings*, London 2009, s. 61.

⁴⁰ Por.: D. Waldman, *Robert Mangold*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1974, s. nlb. Od formatu prostokąta najgwałtowniej odżegnuje się *Three Color Frame Painting*, złożony z trzech prostokątów, przy czym jedno z ramion ramy jest wówczas ustawione skośnie, a wewnątrz powstaje obszar trójkątny. Model tej pracy powstał w roku 1984, a na duży format został przetransponowany dopiero dwa lata później. Ta radykalna koncepcja pozostała jednak tylko w jednej wersji.

iż „tylko sztuka płaska, dwuwymiarowa może być widziana totalnie, intensywnie”³⁸, a także dążąc do restytucji pierwotnej kondycji malarstwa, sięga po formę pustej w środku ramy, skonstruowanej z czterech prostokątów o różnych wymiarach i odmiennej kolorystyce. Poszczególne prace są budowane przez cztery prostokąty o odmiennej szerokości, lecz identycznej długości, których proporcje wynikają z precyzyjnych matematycznych przeliczeń, a ich szerokość narasta wraz z kierunkiem ruchu wskazówek zegara.³⁹ Mimo matematycznego punktu wyjścia realizacji sprawiają wrażenie spontanicznych, do czego przyczynia się z pewnością dobór barw i kontrasty pomiędzy czterema częściami *Frame Paintings*. Wewnątrz czterech zestawionych ze sobą elementów zawsze powstaje regularny prostokąt, zaś jego zewnętrzny obrys w większości wariantów podlega odkształceniu poprzez wysunięcie wybranych form poza regularny narys figury i prowadzi ku niejednoznaczności⁴⁰, narzucającej się tym silniej, iż w pamięci widza tkwi stereotyp ramy jako prostokąta. Efekt ujednolicenia wprowadza natomiast narysowana ołówkiem elipsa, która w każdej z wersji optycznie „spina” czteroczęściową konstrukcję w całość oraz pomaga w utrzymaniu obrazu w płaszczyźnie poprzez podkreślenie jego zewnętrznych krawędzi.⁴¹ Jak sugerował artysta, krawędź staje się centrum obrazu⁴², a do uwypuklenia tego paradoksalnego faktu przyczyniają się akcentowanie płaszczyzny oraz redefiniowanie granic obrazu, uzmysławianych przez ramę i jej zewnętrzne, jak i wewnętrzne brzegi. Nie trzeba więc malować bocznych krawędzi obrazu, by je wyeksponować jako najistotniejsze jego elementy, lecz wystarczy skupić się na dwuwymiarowości malarstwa i odwrócić typowe relacje, a mianowicie zamiast krawędzi separującej obraz od przestrzeni zewnętrznej, wyzyskać przyrodzony potencjał ramy i w centrum uwagi postawić krawędź opisującą przestrzeń wewnętrzną.⁴³ W efekcie takiego postawienia sprawy automatycznie w centrum obrazu znajdzie się ściana, której wydzielony obszar szczególnie silnie dojdzie do głosu jako równouprawniony czynnik struktury dzieła: „Kiedy rama została zawieszona na ścianie, ściana sama w sobie stała się centralnym obrazem – obramowany obszar ściany został całkowicie wintegrowany w dzieło.”⁴⁴ Jak konkluduje Christel Sauer nie chodzi jednak o to, by powstał otwór obejmujący pustkę, lecz owo wewnętrzne otwarcie ma służyć powstaniu czynnego obszaru⁴⁵, wchodzącego w dynamiczną interakcję z krawędziami *Frame Paintings* i powierzchnią ściany, rozciągającą się poza narysem ramy. Rozciągłość ściany, odgrywającej rolę tła, działa także – obok narysowanej elipsy – jako czynnik integrujący cztery elementy oraz ramowane przez nie prostokątne pole w jedną, zwartą konfigurację wizualną, której osobliwość polega na tym, iż „obraz staje się ramą, a ściana ‘obrazem’”⁴⁶. Mangold nazywał te prace kompletnie wariackimi⁴⁷, dostrzegając w nich radykalną redefinicję dotychczasowego statusu obrazu wraz z podaniem w wątpliwość tradycyjnych funkcji jego rudymenarnych elementów. Rama w takim zastosowaniu nie tworzy wszak ani obrazu jako okna, ani nie oddziela świata realnego od symbolicznego⁴⁸, lecz działa jako materialna forma w realnym otoczeniu i nierozzerwalnie integruje się z (każdym) podłożem, na jakim zostanie umieszczona.

⁴¹ Z. de Weck Ardalan, dz. cyt., s. 61.

⁴² Za: D. Schwarz, X, *Plus and Frame Paintings by Robert Mangold*, [w:] Robert Mangold, X, *Plus and Frame Paintings*, dz. cyt., s. 67.

⁴³ Tamże, s. 70, 79.

⁴⁴ J. Gruen, Robert Mangold. „A Maker of Images – Nothing More and Nothing Less”, „Artnews” Summer 1987, s. 137.

⁴⁵ Ch. Sauer, *Robert Mangold oder die Zukunft der Malerei*, [w:] taż, U. Raussmüller, Robert Mangold, Schaffhausen-Paris 1993, s. Zob. także: taż, *Visual Events. The Paintings by Robert Mangold*, [w:] Robert Mangold, ed. by taż, Santiago de Compostella 1999, s. 58.

⁴⁶ U. Lehmann, *Robert Mangold – Linie Form Farbe. Werkentwicklung von 1964 bis 1994*, Nürnberg 1995, s. 104.

⁴⁷ Za: D. Schwarz, dz. cyt., s. 79.

⁴⁸ Tamże, s. 79–80.

Istota *Frame Paintings* powstaje w napięciu pomiędzy wrażeniem całościowości i spójności a autonomią i odmiennością każdej z czterech części, zaznaczonej przez jej kształt, kolor, stosunek do zewnętrznego konturu całości dzieła oraz relację z narysowaną elipsą. Elipsa ta jest prowadzona w taki sposób, by stykać się z czterema lub tylko trzema zewnętrznymi granicami całej konfiguracji, spajając ją optycznie i kontrastując swoim wyoblonym przebiegiem z ostrymi kątami. Zderzenie tych tak różnych form wprowadza dynamikę, ale dzięki zdecydowanie pociągniętej, ciemnej trajektorii, biegnącej przez zróżnicowane kolorystycznie cztery prostokąty, dochodzi także do stabilizacji układu i jego uprawomocnienia jako całości. Obecność elipsy oraz jej gra zarówno z obrzeżami każdego z prostokątów, jak i zewnętrznymi granicami *Frame Painting*, dobitnie zwracają uwagę na krawędzie, które zdają się w tej serii prac Mangolda wyjątkowo silnie manifestować swoją specyfikę i różnorodny status: są bowiem krawędzie zewnętrzne obrazu jako całości, wchodzące w interakcję z otoczeniem zewnętrznym i często wymykające się schematowi prostokąta, krawędzie poszczególnych prostokątów, czy wreszcie krawędzie markujące prostokąt wewnętrzny i obramowujące ścianę. Ich zmultiplikowana liczba oraz aranżowanie ich styków wedle rozmaitych kryteriów sytuują je w centrum obrazu. W wypadku *Frame Paintings* Mangolda proces ten poszedł jeszcze dalej na rzecz uwypuklenia kondycji krawędzi i jej dialogu ze ścianą, odgrywającą podwójną rolę: tła i obrazu. Płaskość elementów budujących „ramę” wzmacnia efekt integracji z podłożem, lecz świetliste, nakładane wieloma transparentnymi warstwami barwy odcinają się od powierzchni ściany i zdają się wychodzić w przestrzeń. Duże rozmiary prac współdziałają z ich płaskością i podkreślają inkorporację ściany do wnętrza obrazu, gdyż widz zostaje bezpośrednio skonfrontowany z jej rozległą rozciągłością, anektującą centrum, wyznaczone przez ramy i elipsę: „Ściana staje się elementem obrazu. Obraz zostaje przez nią zastąpiony. Ściana, która wcześniej miała drugorzędne znaczenie, była środkiem pomocniczym (...), stała się płótnem i weszła na jego miejsce.”⁴⁹

Mangold, próbując na nowo wynaleźć malarstwo adekwatne do ówczesnych czasów, nie pozwala sobie na oddalenie się od dwuwymiarowości jako fundamentalnej cechy tego medium, a tym samym także tematyzowanie ramy musi odbywać się w ścisłym związku z płaskością i ścianą jako pierwotnym miejscem malarstwa. Artysta dochodzi do koncepcji *obrazu jako ściany*. Jest to możliwe dzięki zbliżeniu ramy do pozycji ergonu i przewartościowaniu dotychczasowych hierarchii, związanych z obrazem i rodzajem jego związku z otaczającym kontekstem przestrzennym. W sensie dosłownym i w przenośni obraz dochodzi więc do ściany, stapia się z nią i utożsamia w najbardziej dobitny sposób. Poszczególne cztery elementy, budujące *Frame Paintings*, płasko przywierają do podłoża, integrując się z nim i – mimo tworzenia zamkniętej enklawy obramowania – otwierają się na otoczenie swoim wewnętrznym, demonstracyjnie eksponowanym *brakiem*. Powinowactwo tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, wyraziście narzuca się spojrzeniu i nie pozwala się zakwestionować, a efekt ten rewiduje z kolei dotych-

⁴⁹ W. Drechsler, P. Weibel, *dz. cyt.*, s. 48.

czasową funkcję ramy jako parergonu, dzielącego strefę wewnątrzobrazową od pozaobrazowej. W efekcie obraz ugruntowuje się na ścianie.

Passe-partout jako par(ergon): *między* statusem parergonu i ergonu

Stopniowe transformacje *passe-partout* pomiędzy statusem parergonu a ergonu ukazują prace Jana Berdyszaka, w którego twórczości ów marginalny element staje się polem eksperymentów, dotyczących zarówno natury bytu, jak i zapytywania o granice obrazu. Od 1990 roku w cyklu *Passe-par-tout* artysta mierzy się z problematyką kondycji pasa ziemi niczyjej czy rodzaju bufora pomiędzy przestrzenią wewnętrzną dzieła a przestrzenią rozpościerającą się w strefie poza nim, wyzwajając go z tradycyjnej funkcji. W samym zapisie terminu pojawia się jednak dodatkowy łącznik, nieco przesuwający sens: *PASSE-PAR-TOUT* ma raczej znaczenie „przejście ku całości” niż „przejście wokół całości”⁵⁰. „Wokół” zamienia się więc na „przejście ku”, a co za tym idzie sugestia okrążania, obiegania całości ewoluuje ku akcentowaniu docierania do całości; podążanie drogą okrężną zostaje zastąpione zdecydowanym „przejściem ku całości”, konotującym trafienie w sedno, zbliżenie się do istoty. Ową istotą jest przestrzeń rozumiana jako byt pierwszy. Objawia się ona jako całość, ku której można zmierzać, nie zaś w roli jakości, wokół której można przejść czy ją okrążyć. Podejście tego rodzaju odnosi się do wszechobecności przestrzeni i niemożności jej zamknięcia w kadrze: „Rozprzestrzenianie się przestrzeni nie daje się zamknąć w kadrze, ale też nie pozostaje na zewnątrz niego: ani wewnątrz, ani na zewnątrz. Przestrzeń pracuje, powoduje, czy też wyzwala pracę kadru, daje mu pracę.”⁵¹ W „Ultramarynowym rozpadłym *passe-par-tout*” przestrzeń zewnętrzna wlewa się do środka, zaś wewnętrzna oswobadza się nie natrafiając na opór, a dualizm wewnątrz-zewnątrz zostaje zdecydowanie zniesiony. Dochodzi do totalnego otwarcia tych elementów, które w tradycyjnym ujęciu pełniły rolę wzmacniania granic obrazu. „*Passe-par-tout*” nie chroni już centralnie umieszczonego dzieła, dezintegrując się zachowuje jednak sugestię czworokątnego pola obrazowego, zawartą we wzajemnym przyciąganiu się poszczególnych części. Stan jest pełen dramatycznej, napiętej do granic możliwości dynamiki: opadające elementy dolne zdają się dawać odpór prawom grawitacji i dążyć ku górze. W ich umiejscowieniu uwidacznia się napięcie, zmaganie z przeciwstawnymi wektorami sił. Natomiast dwa „narożniki” górne dzięki wzajemnej bliskości i prawie regularnemu położeniu w znacznie większym stopniu „trzymają fason” i nawiązują do swojego klasycznego, czworokątnego wyglądu *passe-partout*. Dół z górą spaja kolor – po lewej ciemniejszy, po prawej jaśniejszy. Mimo rozchwiania, rozpadu, powstaje sugestia całości, integralności elementów, a w tle niejako samo stawia się już pytanie, do jakiego stopnia można rozbić tego rodzaju strukturę, by wciąż pozostała sobą i przypominała punkt wyjścia? Gdzie sytuuje się granica postrzegania zespołu części jako całości, gdzie zaś mieści się punkt krytyczny, po przekroczeniu które-

⁵⁰ Zob.: D. Folga-Januszewska, *Słownik pojęć Jana Berdyszaka*, [w:] *Jan Berdyszak. Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962–1995*, katalog wystawy w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 1996, s. 13; G. Dziamski, *Passe-par-tout czyli przejście ku całości*, [w:] *Jan Berdyszak. Passe-par-tout*, katalog wystawy w Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1997.

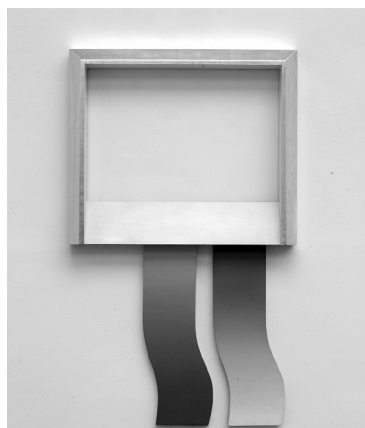
⁵¹ J. Derrida, *dz. cyt.*, s. 19.

go każdy z elementów stanie się osobny? Na razie fragmenty „przechodzą ku całości”, a takie ich postrzeganie jest wspomagane przez wzrokowe nawyki, wywołujące w procesie odbioru efekt dopełniania struktury na bazie „odciśniętej” w pamięci matrycy.

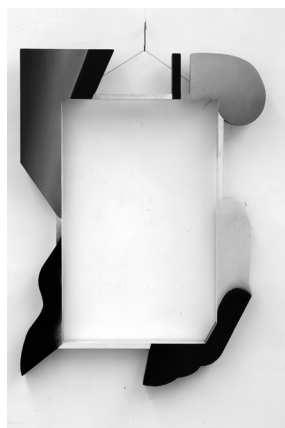
Berdyszakowy cykl *Passe-par-tout* w swoim założeniu podaje w wątpliwość nie tylko sam służebny wobec umieszczanego w centrum dzieła aspekt kadrowania, lecz dobitnie podnosi także kwestię warunkowania centralnej całości przez to, co marginalne. Jak ująłby tę kwestię Derrida, *passe-partout* jako parergon wskazuje na *brak* w samym ergonie, jego obecność jest nieodzowna, by obejmowany przez nie obraz mógł w pełni zaistnieć. W koncepcji Berdyszaka parergon wykracza poza swoją stereotypową rolę i zbliża się do pozycji ergonu, choć nigdy jej całkowicie nie osiąga, operując w strefie *pomiędzy*. To jednak dopiero punkt wyjścia, w którym lawinowo inicjują się kolejne pytania. Naruszenie stereotypu, zawarte także w samym tytule cyklu, otwiera możliwość wglądu w zagadnienie z niemożliwych wcześniej perspektyw, a – zdawałoby się – tak prosta struktura *passe-partout* zaczyna przejawiać przebogaty potencjał znaczeniowy. Usunięcie z centrum konkretnego przedstawienia i obejmowanie pustki po obrazie, a także wyzwolenie *passe-partout* z zewnętrznie wiążącego je kagańca ramy, powoduje całkowite odepchnięcie konwencji, wyzwajające z kolei szeroki repertuar wariantów zachowań samego marginesu przesuniętego tym razem ku centrum. I tak *passe-partout*, a raczej *passe-par-tout*, może się rozpaść, rozstąpić, ulec destrukcji, z regularnej, oswojonej formy adekwatnej do wyznaczonego mu zadania może stać się konfiguracją kilku osobnych elementów wciąż jednak zachowujących sugestię swego pierwotnego kształtu jak ma to miejsce w przypadku *Ultramarynowego rozpadłego passe-par-tout*. Lecz potencjał zawarty w wariantowości przy pracy nad cyklem i złożoność podejmowanej problematyki, a także wcześniejsze doświadczenie rozbicia obrazu na części, zapraszają do eksplorowania kolejnych konfiguracji i drążenia zagadnienia konglomeratu form, który powstaje w momencie rozbicia tradycyjnie zwartej konstrukcji *passe-partout*. Owo rozproszenie dezorientuje, konfrontuje z nowymi jakościami, niemożliwymi do wyłuskania, wywołania i uświadomienia w innych okolicznościach. Wkrada się entropia, zachwianie nawykowo pożądanego porządku, a struktury ocierają się o chaos, szydząc z dawno porzuconej skorupy konwencji i oferując nowy „porządek”, który nie pojawia się w związku z klasycznymi zasadami komponowania, lecz jakby nieoczekiwanie ustanawia się sam.

Każda kolejna sytuacja, jaką aranżują poszczególne prace cyklu *Passe-par-tout*, jest odmienna, a różnica dochodzi do głosu poprzez porównanie zarówno z tradycyjną formą *passe-partout*, jak i z kolejnymi jej de(kon)strukcjami. W tym kontekście zaskakuje uwidocznienie wagi *passe-partout* uzmysłowione poprzez ukazanie jego nieobecności w wersji Nieoczekiwana nieobecność *passe-par-tout*. Brak „pasa granicznego”, okalającego konfigurację wyciętych w obrazie otworów, oraz niedomknięcie górnej krawędzi dzieła klarownie sygnalizują, że w tym wypadku nie działa to, co pozornie jedynie służebne, a jednak w zasadzie wciąż podświadomie oczekiwane, wręcz

1.



2.



1.

Jan Berdyszak / Widok medytacyjny, 1974,
akryl, drewno, 112x68 cm,
fot. Z. Orłowski

2.

Jan Berdyszak / Speculum, 1972–73,
olej, akryl, drewno, papier, 163 x 117 x 15 cm,
fot. Z. Orłowski

konieczne, gdyż bez niego tym silniej manifestuje się ów tkwiący w ergonie *brak*. Nieobecność nobilituje w ten sposób każdą obecność *passe-partout*, skłania do tego, by je w ogóle widzieć, by nie przechodzić nad nim do porządku dziennego, lecz ofiarować mu część uwagi jako konstytutywnemu elementowi obrazu, bez którego nie może się on całkowicie spełnić. Konfiguracja ta uzmysławia bowiem, iż – odnosząc te rozważania do struktury bytu – można określić byt jako przestrzeń, w której element „słabszy”, podporządkowany, wzmacnia i pracuje na ten, który z pozoru jest „silniejszy”, spełniony, a jednak bez parergonu staje się niepełny, natychmiast ujawnia się zawarty w nim *brak*. Konstatacja ta kwestionuje stereotypowe myślenie hierarchiczne, różnicujące rangę elementów nadrzędnych i służebnych, centralnych i podporządkowanych, gdyż okazuje się, że zależność między nimi jest o wiele bardziej złożona i skomplikowana niż sugerują to poglądy bazujące na dualizmach. To, co – zdawałoby się – niekonieczne, okazuje się niezbędne, by całość konfiguracji generowała wrażenie pełni i nie epatowała *brakiem*. Wnioski te można odnosić zarówno do istoty bytu, jak i do kondycji obrazu, który odkrywa swoje fundamenty w momencie wnikliwego i wytrwałego eksplorowania czy tematyzowania jego obszarów granicznych takich jak *passe-partout*.

Tematyzowanie granic

W momencie, gdy ramy i *passe-partout* stają się nie tylko substytutem obrazu⁵², lecz także uruchamiają swój potencjał *między* statusem parergonu a pozycją ergonu, zostają wygenerowane wręcz idealne warunki do tematyzowania granic obrazu i wnikliwego zapytywania o jego (nie)możliwości. Wypreparowanie jego najbardziej zewnętrznych aspektów i postawienie ich w centrum uwagi otwiera bowiem drogę do podjęcia gry z elementami pozostającymi w klasycznym ujęciu parergonami, a obecnie rozsadzającymi dawne klasyfikacje jako swego rodzaju (par)ergony.

Przy założeniu, iż ergon, ze względu na wpisany w jego naturę *brak*, zawsze potrzebuje parergonu, nasuwa się pytanie, jak sytuacja ta działa w kontekście podania w wątpliwość klarownej opozycji ergon – parergon. Okazuje się, że w tak zaaranżowanych okolicznościach jako czynnik **dopełniający** obraz działa przestrzeń, występująca zarówno w roli fizycznego otoczenia, jak i ekwiwalentu bytu pierwszego. Jej aktywna obecność jest niezbędna, by dzieło jawiło się jako kompletne i nasycone sensem. Stopniowe otwieranie i tematyzowanie granic obrazu przywiodło więc do sytuacji, w której obraz zdecydowanie inkorporuje przestrzeń jako immanentny element własnej struktury, a zaproponowane przez Kennetha Bakera pojęcie „widocznej nieobecności”⁵³, które można odnieść do dosłownego *braku* płaszczyzny obrazu, eksponuje kwestię predyspozycji pustych ram i *passe-partout* do owocnego podejmowania takich właśnie zagadnień. W sposób widoczny nieobecna jest płaszczyzna z iluzyjnym przedstawieniem, a owa

⁵² Por.: P. Weibel, *Giulio Paolinis Werk: Von Rahmen des Bildes zu den Rahmenbedingungen der Kunst*, [w:] Giulio Paolini. *Von heute bis gestern*, hrsg. von Idem, Ch. Steinle, Ostfildern 1998, s. 24.

⁵³ Zob.: K. Baker, *A Note on Dan Flavin*, „Artforum”, vol. 5, No. 10, January 1972, s. 255.

nieobecność wyjątkowo sprzyja akcentowaniu obecności przestrzeni jako konstytutywnego czynnika (wewnątrz)obrazowego. Następuje więc ewidentne przesunięcie granic percepcji, gdyż oczekiwany obraz nie spełnia się materialnie, lecz powstaje w wyobraźni widza, przy czym to, co nieobecne jest ewokowane przez to, co obecne. Okoliczności te prowadzą do zainicjowania gry „pomiędzy byciem fizycznym a mentalnym” i immanentnej dialektyki pomiędzy obecnością a nieobecnością.⁵⁴

Artyści, głoszący hasła powrotu do pierwotnej kondycji malarstwa poprzez skupienie uwagi na ramie i *passe-partout*, czujnie wychwytyują chwilę, gdy w procesie ich rozprzestrzeniania się – jak konstatuje Derrida – budzi się w owych parergonach największa energia zanim nie zagną one uchylać się i zniknąć. Wydobyć owej skondensowanej energii wiedzie ku wykreowaniu sensotwórczego potencjału, niemożliwego do indagowania i wyzyskania w innych warunkach. Ów kapitał znaczeniowy, jaki uruchamia się w momencie przewartościowania marginalnych aspektów obrazu do statusu (par)ergonu, jest tym bogatszy, gdy ma się świadomość, iż rama i *passe-partout* jako parergony egzemplifikują ideę Deridiańskiej różni.⁵⁵ A różnia, będąc strukturą, o której nie można już myśleć przez pryzmat opozycji⁵⁶, „dąży do zniesienia granicy”⁵⁷ i przyczynia się do zdecydowanego przeformułowania tradycyjnych definicji obrazu sztalugowego. Rama i *passe-partout* jako różnia, różnia zaś jako rozsunięcie „jest wytwarzaniem, zarówno aktywnym i pasywnym (...), odstępów, bez których terminy ‘pełne’ nie mogłyby znaczyć ani funkcjonować”⁵⁸ – tak jak chociażby tradycyjny obraz bez ramy. Tematyzowanie i otwieranie granic oraz czujne eksplorowanie jego marginesów, prowadzące do powstania (par)ergonu, de(kon)struują topos samowystarczalności klasycznego obrazu, a także pozwalają mu na dokonanie twórczych przeobrażeń w ramach własnego języka i idiomu malarstwa.

⁵⁴ U. Lehmann, *Ästhetik der Absenz ...*, dz. cyt., s. 59–60.

⁵⁵ R. Marriner, dz. cyt., s. 353; Marriner wymienia tylko ramę, lecz uzupełnienie jego rozważań także o *passe-partout* jako parergonie wydaje się uzasadnione.

⁵⁶ Por.: J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, Katowice 2007, s. 27.

⁵⁷ Zob.: E. Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy (Derrida – Luhmann)*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne”, 16, 2008 (za: <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article229>, dostęp: lipiec 2011).

⁵⁸ J. Derrida, *Pozycje...*, dz. cyt., s. 28.

Zapis z dyskusji przeprowadzonej podczas sesji naukowej
pt. „Prawda w malarstwie” 19 października 2010 roku,
audytorium ASP w Gdańsku

dr Zbigniew Mańkowski:

Jest wiele wątków dotyczących prawdy w malarstwie, część z nich została dziś podjęta – niewątpliwie wszystkie one są bardzo ciekawe i ważne. Konstatacja, która – przy tak ogólnie postawionym pytaniu – narzuca mi się od razu to to, że prawda w odniesieniu do sztuki, a zwłaszcza do malarstwa, mocno się w ostatnim czasie skomplikowała. Ta komplikacja jest wynikiem perspektywy – nazwę ją mikro-logiczną (mam tu na myśli uwarunkowania związane z funkcjonowaniem prawdy w obrębie historii sztuki i nauk o obrazie). Perspektywa makro-logiczna, związana z filozofią i przekroczeniem metafizyki, która w dwudziestym wieku była perspektywą „centrum”, jeśli nie przestała istnieć, to przynajmniej została poddana rewizji, reinterpretacji, i tak jest chyba w dalszym ciągu. Państwo odwoływali się dziś do Derridy, do tłumaczenia prawdy sztuki, a ja sądzę, że to prawda doświadczenia byłaby czymś, co – w moim odczuciu – dawałoby szansę połączyć dwa wymiary: historyczny i uniwersalny w całej ich złożoności. Słowo „doświadczenie” w tłumaczeniu filozofów to dochodzenie do światła (choć nie zawsze to musi tak wyglądać), ale przede wszystkim rodzaj pogłębionego postrzegania, przeżywania i konstrukcji naszego istnienia. Czasem jest to dochodzenie do świadomości tego, w jakim świecie się żyje, czyli do tego, co zewnętrzne, do warunków, do epoki. Przy tej okazji chcę wspomnieć jeszcze jeden, szczególny rodzaj prawdy, któremu, jako doświadczeniu, przyglądałem się, studiując postać i dzieło Józefa Czapskiego – znanego polskiego kolorysty. To doświadczenie czegoś bardzo prywatnego, osobistego – to prawda przeżycia artysty. Oczywiście w ujęciu etycznym rodzi się pytanie: czy taki artysta, jako ktoś, kto przeżywa, jest wierny własnemu doświadczeniu, kto dotyczy tego, co jest trudno artykułowalne, tego, co jest osobiste, pozostaje wciąż uczciwy? Przez to my mamy problem, ponieważ artysta zostawia nas z taką wątpliwością. Do nas należy poradzenie sobie z nią i interpretacja tej prawdy, a stajemy wobec ogromnej subiektywizacji tej opowieści i niejednokrotnie czegoś na kształt zmyślenia.

Państwo w trakcie swych wykładów również podsuwali nam własne klucze do interpretacji prawdy. Niezależnie jednak od różnych uwarunkowań, stając wobec dzieła, stykamy się z funkcją dystansu, czyli odczytując obraz, zawsze musimy się odnieść do tego, co rozumiemy jako hermeneutyczną, krytyczną funkcję dystansu. Interpretując zostajemy z całym ogromem tego, co wiadome i tego, co niewiadome – to nas zobowiązuje do pracy, poszukiwania sensu. Oczywiście dziś w kontekście omawianego tematu jesteśmy w wyjątkowo trudnej sytuacji ze względu na ową wielość tego, co różne, co się rozdziela i co jest związane ze wspomnianą wcześniej zamianą perspektyw – tego, co marginalne i tego, co centralne.

W swoich wykładach wywołaście państwo mnóstwo bardzo istotnych kwestii i mimo swoich wstępnych zastrzeżeń, że nie będziecie się odwoływać do Derridy, to te odwołania bardzo pięknie pobrzmiwały.

dr Michał Haake:

Przyznać muszę, że Derrida nie jest moim ulubionym filozofem i chcę, w zarysie jedynie, spróbować powiedzieć, gdzie widziałbym możliwość zdystansowania się wobec niego. Otóż traktuje on

historię malarstwa jako dzieje projektu albertiańskiego, myślenia o obrazie jako o zamkniętym pudełku, w którym artysta konstruuje scenę (*istorię*). Jak pokazują badania historyczne, malarstwo renesansowe czy barokowe nie idzie tropem Albertiego. Z książki Thomasa Puttfarkena *The Discovery of Pictorial Composition* można się dowiedzieć, że artyści wprawdzie korzystali z zasad perspektywy zbieżnej, ale w żadnym razie nie dążyli do tworzenia iluzji. Wszystkim dobrze znany obraz *Biczowanie Piera della Francesca* uchodzi za modelowy przykład konstrukcji perspektywicznej, a przecież nic się w niej nie zgadza. Jest to zarazem przykład szczególny, gdyż ukazuje odstępstwo od prawidła. Znacznie więcej jest obrazów, które konstrukcją perspektywiczną wplatają w sieć powiązań formalnych, w której prezentuje się ona jako „droga donikąd”, wiodąca w miejsca puste semantycznie. Wiele by o tym mówić. Wybitni artyści nie poprzestawali na kreacji perspektywicznej iluzji, nie była motorem ich pracy wierność projektowi albertiańskiemu, a mimo to właśnie tę kwestię Derrida wydobywa na plan pierwszy i czyni zasadniczym odniesieniem swojego namysłu. Kto czyta malarstwo wyłącznie jako kreację iluzji, ten zatrzymuje się na powierzchni, ulega pozorom, a najpewniej wypowiada się w pośpiechu, który żadnemu sądowi nie służy. Jak ci, którzy za cel portretu uznają odwzorowanie rysów, które przecież nie stanowi dla malarza żadnego wyzwania i trudności, i tylko osobom nie praktykującym może się tak wydawać. Wielcy malarze-artyści byli twórcami płaszczyzn, czerpali z nieusuwalnego napięcia między przedstawieniem a płaszczyzną, poszczególnością elementów składających się na to pierwsze (czy to będzie Ostatnia Wieczera czy czarny kwadrat) a jednością drugiej.

Pozostaje temat ramy, który, jak sądzę, jest przez Derridę absolutyzowany. Rozumiem, że interesuje go myślenie poza opozycjami – jest ono cenne i pobudzające. Patrząc na obraz, sugeruje filozof, widzimy go jako pole obrazowe oddzielone od ramy, zaś patrząc na ścianę dostrzegamy związek ramy z obrazem, a więc można ją uważać za sytuującą się pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Będąc związaną w ten osobliwy sposób z polem obrazu, rama ujawnia, że jest ono z istoty wybrakowane. W czasie czytania uwag Derridy o ramowaniu przyszedł mi na myśl jeden z listów Maksymiliana Gierymskiego, w którym pisał on, że chciałby wreszcie skończyć swoje obrazy i ujrzeć je w ramach. Czy odczuwał ich brak, jak zdaje się sugerować Derrida? Otóż nie sądzę. Pragnienie Gierymskiego jest raczej konsekwencją poczucia, że się coś osiągnęło, pozwoliło czemuś istotnemu wyjść na jaw, czemuś, co chce się wyodrębnić przez ujęcie w ramę, coś, co się udało, jest w sobie pełne i zasługuje na ochronę. Oglądając freski Giotta nie uznajmy scen w kwaterach oraz bordiur za równoważne środki artykulacji. Bordiury służą wydzieleniu kwater od siebie, a nie ich uzupełnieniu. A właśnie z malarstwa freskowego wywodzi się idea i funkcja ramy w nowożytnej sztuce europejskiej, o czym Derrida nie pamięta.

Rama wskazuje – poprzez to, że właśnie nią jest – że w środku jest coś innego, niż ona. Owszem, patrząc na oprawiony obraz dostrzegam ramę i ten jej osobliwy status, o którym pisał Derrida, ale nie zmienia to faktu, że traktuję przedstawienie obrazowe, jako coś odrębnego od ramy. Rama obrazu jest czymś względnym i wymiennym, może być taka, bądź inna, równie pasująca, podczas gdy elementy w dobrym obrazie są nieodzowne i nie można ich podmieniać na inne nie zmieniając obrazu. Rama pasuje do obrazu tak samo, jak kolor ściany, na której on wisi, a przecież nie przyjdzie nam do głowy, aby traktować go jako nieodzowne dopełnienie obrazu.

Konkludując, nie jestem pewien, czy Derrida, uznając ramę za, by tak rzec, dowód immanentnego wybrakowania obrazu, nie podsuwa nam fałszywego tropu; o tyle też nie poczuwam się do podążania za jego myślą.

dr Marta Smolińska:

Co do pierwszej twojej wątpliwości, to rzeczywiście tak jest, że dzieje malarstwa nie są powielaniem toposu albertiańskiego. Ale oczywiście jest jednocześnie tak, że w historii sztuki funkcjonuje to pojęcie, i ja, zajmując się malarstwem drugiej połowy XX wieku, próbuję zmierzyć się z tym zagadnieniem – nie jestem wręcz w stanie od tego uciec.

Artyści, którzy podejmują to zagadnienie, nie mają świadomości, że owo malarstwo było tak zróżnicowane – zmagają się z pewnym ustanowionym toposem. Wielu badaczy, którzy zajmują się nim, twierdzi, że to jest jakaś paranoja, która nas prześladowa, a szczególnie uaktywniła się ona w drugiej połowie XX wieku jako negatywny punkt odniesienia – ponieważ Alberti nigdy *de facto* nie zdefiniował obrazu jako otwarte okno, tak jak my to sobie wyobrażamy. Wszelkie analizy jego traktatu wskazują na to, że mówił, iż najpierw trzeba narysować prostokąt na kartce i dopiero ten prostokąt należy traktować jako otwarte okno, a nie cały format, jak było to powszechnie rozumiane.

Prawda jest taka, że ci artyści, którzy się z tym problemem zmagają, cały czas na ten albertiański topos natrafiają. Dlatego cały czas się do niego odnosiłam i uważam, że właśnie dlatego odnosi się do niego Derrida. Chodzi tu – jak to niektórzy badacze ujmowali – o nieuchwytny fantom, o nieporozumienie, które mimo tego, że *de facto* tak nie było, to ukształtowało późniejsze reakcje i działania artystów. Stąd bierze się to moje zjednoczenie z Derridą w postrzeganiu tradycji albertiańskiej jako zjawiska, które trzeba przewyciężyć mimo świadomości całego jego zróżnicowania. Oczywiście zgadzam się z tym, co powiedziałaś, że u Piera della Francesca nic się nie zgadza i że malarstwo renesansowe ma wiele takich przykładów, gdzie tej iluzji praktycznie nie widać.

Co do drugiej kwestii uważam, że w przypadku spojrzenia Derridy na malarstwo i na kwestię braku w samym „ergonie”, który ma wskazywać „parergon”, to także jest to odniesienie się do pewnego toposu, do tego, że obraz zawsze był traktowany jako dopełniony dopiero wtedy, kiedy miał ramę. Były od tego oczywiście wyjątki, ale bezsprzecznie istniał taki stereotyp mówiący, że obraz iluzjonistyczny plus rama, to jest dopiero całość. Właśnie z tego Derrida wyciągnęła wniosek, że czegoś tam musi brakować, poza tym, że w samym „ergonie” czegoś brakuje. To, co zacytowałaś z Maksa Gierymskiego w pewnym sensie może właśnie o tym świadczyć – że czegoś jednak tam brakowało.

Uważam, że to, co dał nam Derrida, inspiruje do tego, by przyrzeć się pustym ramom i temu rodzajowi przesunięcia się zewnętrznego na pozycję wnętrza. Po to, aby później zapytać, czy skoro „parergon” przesuwa się ku pozycji „ergonu”, której nigdy całkowicie nie osiąga, to czy nadal sam w sobie wykazuje jakiś brak, tak jak ten wcześniejszy klasyczny obraz iluzjonistyczny rozumiany jako „ergon”? I co w tym wypadku zajmuje pozycję „parergonu”.

Wydaje mi się, że jest to inspirujące narzędzie, i choć Derrida nie jest jedynym interpretatorem ramy – w swoim tekście przytaczam także Georga Simmla, Ortegę y Gassetę, Hildę Zaloscera – to uważam, że w stosunku do tych pustych ram, które inicjuje Francis Picabia, jest ono wyjątkowo nośne. Pozwala mi zadać pytania i znaleźć satysfakcjonujące odpowiedzi – okazuje się, że rzeczywiście uwidacznia się tam brak czegoś, a tym czymś jest płaszczyzna, jej nieobecność. Z drugiej strony jej brak domaga się „parergonu” poprzez uzupełnienie go za pomocą rzeczywistej przestrzeni.

Ja także nie jestem do końca wyznawcą Jacques'a Derridy, uważam jednak, że historia sztuki jest taką dziedziną, która pozwala na indywidualny dobór odpowiednich narzędzi, pozwalających wnikać w określony problem. I wydaje mi się, że ten pomysł Derridy ze zniesieniem dualizmu w podejściu do granicy, z brakiem czegoś i z kontekstem otwarcia się na otoczenie, może być owocny przy przyglądaniu się obrazom.

Janusz Janowski:

Pozwolę sobie zabrać głos w tej dyskusji jako artysta malarz. Myślę, że bez wątplenia bliższe dla artysty jest stanowisko pana dra Michała Haake. Moje osobiste doświadczenia, ale też liczne rozmowy z kolegami, pozwalają mi twierdzić, że malarz tworząc nigdy nie myśli o obrazie w kontekście ramy.

Pojemność ideowa, interpretacyjna samego pojęcia ramy w ujęciu filozoficznym jest bardzo szeroka i niezwykle płodna, jednak artysta traktuje obraz przede wszystkim jako pewną rzeczywistość poddaną kształtowaniu i obcuje z nią tylko na zasadach, o których mówi cytat z Jana Cybisa: „(...) artysta zwykle nie wie, co jest prawdą, zatem raczej wyczuwa, kiedy obraz jest fałszywy”. Odwołuje się on do prawdy, która ujmowana jest zazwyczaj przez malarza intuicyjnie, nie rozumowo. I kiedy artysta tej prawdy nie ujawnia w swojej pracy, to ostatecznie pozostawia ją na etapie, który nigdy nie jest dla niego samego jasny, wówczas proces twórczy zazwyczaj nie się nie kończy. Sam artysta, kuszony głosami oczekujących interpretatorów: „skoro coś jest skończone, ponieważ zostało nam przedstawione, to znaczy, że została podjęta ostateczna decyzja”, mógłby dla wygody zagwarantować, że proces twórczy został rzeczywiście doprowadzony do końca, ale wówczas by najzwyczajniej skłamał. Decyzja o zakończeniu pracy nad obrazem jest niezwykle złożona, obudowana wieloma wątpliwościami i niepokojem. To niezwykle subtelny i złożony proces.

Odnosząc się natomiast do tematu ramy i starań opisania jej fenomenu w polu filozoficznym, chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że rama spełnia rolę swoistej deklaracji artysty, że przedstawiony przez niego obraz może być zobaczony przez widza. Dodanie ramy jest etapem końcowym, zwieńczeniem całego procesu tworzenia, podobnie jak książka, która przez to, że jest spięta i włożona między okładki, staje się całością dostępną dla czytelnika. Przy tej okazji można by się zastanowić, dlaczego niektórzy artyści rezygnują z ramy, odrzucają ją jako „ciało” obce. Derrida bardzo świadomie jako filozof penetruje ten obszar i nawet swoje książki, swoją myśl, buduje w taki sposób, że jest ona niezamknięta, pozostając głęboko świadomym procesów formalnych, których dokonuje.

Tyle chciałem powiedzieć w odniesieniu do pierwszego tematu, ale chcę też poruszyć i drugą kwestię. Sądzę, że może brakuje nam świadomości – mam tu na myśli artystów – że nasza praca jest silnie powiązana z myślą, z rozważaniem na temat świata, z ideologią, z filozofią. W tym kontekście ucieszyłem się, że w swoim wykładzie pan Roman Nieczyporowski wspomniał – i moim zdaniem trafnie uzasadnił – że zasadniczy dylemat, jaki się pojawił w obszarze filozofii, to spór pomiędzy Platonem a Arystotelesem, a także bardzo precyzyjnie określił moment, od którego sztuka zaczęła się istotnie zmieniać, czyli epokę następującą po średniowieczu, po interpretacji Arystotelesa dokonanej przez Św. Tomasza z Akwinu. Tak właśnie należy to odczytywać i artyści powinni być tego świadomi, mogliby wówczas głębiej rozumieć własną pracę, ciąg historyczno-ideowy, w jakim uczestniczą i którego są wyrazicielami. Obecnie, mając na uwadze

zarówno ten fakt, jak i będąc świadomym istnienia filozofii Derridy mówiącej między innymi o „parergonie”, twórca kreuje działania artystyczne i jednocześnie za nie odpowiada w wymiarze ideowym. Nie może naiwnie chować się wyłącznie za własną wrażliwością i intuicją. To jest już niemożliwe, a na pewno niewystarczające. W tym kontekście warto też zauważyć, że w procesie interpretacji historycznej dzieła sztuki i jego rozumienia, najbardziej operatywną metodą wydaje się być gadamerowska hermeneutyka, dzięki której następuje sprzężenie zwrotne kontekstu dziejowego, filozoficznego i ideowego.

Na pewno my, artyści, powinniśmy być bardziej świadomi tego, że nasza praca jest bardzo silnie sprzężona z myślą, i dlatego też należą się ukłony Krzysztofowi Gliszczyńskiemu za organizację tej sesji – działania takie tę świadomość wzmagają, to niezwykle istotne.

Na koniec chciałbym powiedzieć, że spór w obszarze humanistyki czy filozofii, za pomocą jakich metod rozpatrywać sztukę, jest dla samych artystów niespecjalnie płodny, niemniej jednak poszczególne myśli wydają się być pouczające i wyzwalające. Jeśli chodzi o prawdę w malarstwie, jako artysta oczekuję rozstrzygnięć przede wszystkim na poziomie ontologicznym, a nie tylko czysto metodologicznym, koncentrującym uwagę humanistyki, chociaż i tego typu rozważania są rzecz jasna ugruntowane w ontologii i suponują jej rozstrzygnięcia.

prof. Anna Markowska:

Przyszedł mi do głowy jeszcze jeden trop, w związku z którym chciałabym zadać pytanie Marcie. Otóż zaczęłam się zastanawiać dlaczego mówisz o ramie na sesji o malarstwie? Rozumiem oczywiście, że uprawomocnił to Derrida i jego koncepcja „ergonu” oraz „parergonu”. Ale gdyby nie jego chęć zaburzania dychotomicznych granic, na przykład między wnętrzem i zewnątrz, które zaowocowały książką *Prawda w malarstwie*, obrośniętą dziś sporą tradycją, to prezentowane przez ciebie w trakcie wykładu dzieła – bez tej tradycji – byłyby *de facto* obiektami, a nie obrazami malarskimi – nie należą wszak do tradycji malarskiej, czyli do tradycji medium, które ma wsparcie w różnych ściśle skodyfikowanych, procedurach. W gruncie rzeczy dokonałaś arbitralnego włączenia ram do tradycji malarskiej, co zatrzważając stabilizuje twoją narrację, wręcz chyba wbrew Derridzie. Zrobiłaś to idąc za intencjami artystów, ale właśnie przecież dokładnie tego nie chciał filozof, by iść za tym, co jest kompensacją, nadzieją, intencją; nie chciał podążać za fantazmatami. Poza wszystkim, czy Derridzie faktycznie by się spodobało, że rama mimowolnie staje się u ciebie „ergonem”? Co więcej, dla Derridy wszystko jest tekstem – zarówno malarstwo, jak i rama, a zatem – rama i obraz są tym samym. Natomiast my, a już szczególnie artyści wiedzą, że wykonanie ramy nie jest tym samym dlatego, że staje za tym zupełnie inna tradycja, inne narzędzia, inne rodzaje działania, nawet inne zapachy. Oczywiście artyści mogą obraz oprawić, ale to nie mieści się już w tradycji medium malarskiego. Pan dr Haake pokazywał na slajdzie kaplicę Scrovegnich z malowidłami Giotta, gdzie widzieliśmy ramę, która jest malowana przez artystę i jest integralną częścią dekoracji. Ale jest to rama w tym samym medium – fresku. Mniej więcej od tego czasu wypracowywano wszak różne procedury typowe dla malarstwa sztalugowego. A ramę i obraz robili wręcz inni specjaliści. Ujęcie Derridy jest całkowicie ahistoryczne (te same wnioski wysnułby z fotografii w ramie, czy z grafiki w ramie) i paradoksalnie – dążąc do niekończącego różnicowania i pochwały różnicy – czyni z różnych tradycji i performatywnych działań to samo po to, by zdestabilizować intencyjnie przekazywane treści i sensy tego, co przedstawiono „w środku”, w ramie. Robi z ramy i obrazu to samo, co możliwe

jest w sytuacji post-medialnej i po modernizmie. Wypowiedź Derridy należy więc do szerszego zapotrzebowania historycznego, jest odświeżająca, ale dla historyków sztuki – których Derrida tak bardzo nie poważał – jest zatrważająco ahistoryczna. Dla Derridy historycy sztuki to trochę bajkopisarze, opowiadający zmyślane historie, których na obrazach nie widać. Obawiam się jednak, że i ty też, Marto – w dobrym towarzystwie Heideggera i Schapiro – zostałąbyś wyszydzona przez Derridę.

dr Marta Smolińska:

Jeszcze *ad vocem* do wypowiedzi pana Janusza – chciałam zwrócić uwagę na fakt, że w swym wykładzie odnoszę się do toposu obrazu iluzjonistycznego. Proszę zauważyć, że taki obraz praktycznie nigdy w historii sztuki nie pojawiał się na wystawie bez ramy. W ogóle pierwszym obrazem, który pojawił się bez ramy i tym samym wywołał szok wśród widzów, był portret Gertrudy Stein Picassa. Dopiero od tego momentu, czyli od początku XX wieku, brak ramy stopniowo stawał się czymś oczywistym – zaczęto się z tym faktem oswajać.

Mówił pan również, że malarz pracuje bez ramy i jest kwestią wyboru to, czy się ona pojawi, oraz że wcześniej jej braku się nie odczuwa. Lecz być może dawniej istniał taki nawyk percepcyjny, głęboko kulturowo utrwalony w głowie artysty, że obraz – tak jak pisze Gasset – „był nagi bez ramy” i że jako taki nie wychodził z pracowni na wystawę. Właśnie to uważam za ciekawe, że Derrida dostrzegł ów aspekt pewnego nawyku, do którego byliśmy kulturowo przyzwyczajeni. To, co mówiła wcześniej o obiektowości prof. Anna Markowska, jest również bardzo ciekawe, ponieważ Robert Mangold, chcąc reaktywować malarstwo, zupełnie odżegnuje się od pojęcia obiektu. Działając w sobie bliskich obszarach *Frame paintings* mówi, że w młodości zrobił dwa, góra trzy obiekty, a później tworzył już tylko i wyłącznie obrazy. Jan Berdyszak też raczej nie używa tego pojęcia, gdyż w jego widzeniu obiekt jest zbyt obciążony znaczeniowo przez minimal art. Dziękuję.

Janusz Janowski:

Myszę, że warto przy tym zwrócić uwagę, iż fakt nieużycia przez Picassa ramy musi być rozważony w kontekście miejsca. Proszę zwrócić uwagę – w XIX-wiecznej Francji najważniejszymi wydarzeniami artystycznymi były Salony, będące w rozumieniu mieszczańskim swoistym świętem obrazów. W wielkich salach wystawienniczych wisiła ogromna, przytłaczająca liczba obrazów, które oddzielone były od siebie ramami. To one spełniały funkcję oddzielenia jednej artystycznej koncepcji od drugiej, pozwalając czynić ekspozycję w miarę czytelną. Mówię to, ponieważ raz jeszcze chcę podkreślić, jak bardzo istotny jest kontekst. Na pytanie, dlaczego to zszokowało, należy odpowiedzieć, że to wszystko wydarzyło się we Francji i tylko Francuz mógł tak naprawdę dostrzec głębię i znaczenie tego wydarzenia.

prof. Anna Markowska:

Chcę jeszcze raz powtórzyć: dla mnie to, co Derrida mówi o ramie jest metaforą, która służy dekonstrukcji – on tak naprawdę wcale nie mówi o malarstwie. Dość ma po prostu wyczerpanych już opowieści o najwyższym sensie i metaforze wszystkiego. Trudno tego nie rozumieć – ile można słuchać ciągle tych samych historii! Co do ramy zaś, to – dla przykładu – będąc

niedawno w Naturhistorisches Museum w Wiedniu i oglądając w nim gabloty z minerałami, zauważyłam, że te gabloty niejako ramują minerały, ale są tam też przypadki, że minerały są pokazywane w ramach, zupełnie jak obrazy. Czyli gablota i rama są wymienne i chodzi tu o sposób ekspozycji i podawania sensu, a także o to, co ma na myśli Derrida – o nieuprawnione niczym poza nawykami i przyzwyczajeniami (nazywanymi Tradycją) oddzielenie części wewnętrznej od zewnętrznej, o pewną binarność, z którą walczył: że rzekomo najwyższy sens jest lokowany w jakimś konkretnym miejscu, na przykład – w tych fantastycznych minerałach. Dzięki Derridzie, choć nie tylko jemu, wiemy, że najróżniejsze sensory można wysnuć także z tych gablot, z tych klasyfikacji, że to jest niekończąca się wielość znaczeń, szaleństwo tekstów, z których żaden nie jest uprawomocniony przez jakikolwiek autorytet. Rama, tak naprawdę wcale nie mówi zatem o malarstwie, ale jest metaforą służącą dekonstrukcji wyczerpanych narracji. Jeszcze raz powtórzę wniosek, który przyszedł mi do głowy dzięki spotkaniu z artystą: historycy sztuki powinni spotykać się z artystami, to ważne! Wygląda wręcz, że to ważniejsze od spotkań z filozofami.

dr Marta Smolińska:

Chciałabym odejść teraz od tematu ramy, żeby nie zdominował on całej naszej dyskusji. Mam pytanie do pana dra Nieczyporowskiego, który w swoim wykładzie wyraźnie zawierał autokomentarzowi twórcy. Przyznać muszę, że w kontekście twórczości Beuysa pokazanie związków pomiędzy zdjęciami z Auschwitz i użytym filcem było dla mnie przekonujące, a jednak nie jestem pewna, czy każdy autokomentarz jest tym najbardziej wiarygodnym ze źródeł. Dla przykładu, cała dyskusja jaką pan pokazał a propos Beuysa czy Kiefera, toczyła się także wokół Zbigniewa Herberta. Jak wykazał ostatni poświęcony jego twórczości doktorat, zatytułowany *Otwieranie głosu*, Herbert świadomie sfałszował datę swojego debiutu – uczynił to po to, by ją przesunąć przed debiut Tadeusza Różewicza. Rodzi się pytanie: co zrobić z tak ujawnioną prawdą, wobec której zmienia się właściwie cała chronologia współczesnej literatury polskiej? Czy powinniśmy być „aptekarzami” i przywiązywać do tego dużą wagę, czy potraktować to jako prawdę zdarzenia niebyłego? Jak traktować taki autokomentarz?

dr Roman Nieczyporowski:

Myślę, że jeżeli chodzi o Josepha Beuysa, to „aptekarskość” nie ma większego znaczenia. Beuys nie przywiązywał wagi do szczegółu, natomiast przywiązywał wagę do różnego rodzaju przesłania i to ono jest najważniejsze. Kiedyś, w kontekście jego twórczości, zauważyłem, że dla mnie znaczenie jego wypadku lotniczego nad Krymem jest absolutnie drugorzędne. On mówi o tym zdarzeniu nie dlatego żeby powiedzieć „zestrzelili nas nad Krymem”, ale by oznajmić „my Niemcy, lataliśmy samolotami bombowymi nad Krymem i zabijaliśmy ludzi”. To jest dla niego ważne, a kwestia, czy wydarzyło się to w 1943 czy 1944 roku jest już zupełnie drugorzędna. Autokomentarzom Beuysa wytyka się wiele pomyłek – są odnotowywane, rejestrowane, a jednak, mimo wszystko, najważniejsze jest globalne przesłanie.

dr Marta Smolińska:

Tak, zgadzam się, ale pytanie moje brzmi: jak odróżnić artystów, wobec których mamy być „aptekarscy”, a wobec których nie?

dr Roman Niecyporowski:

Nie wiem. Po pierwsze, ja nie wierzę w obiektywizm – uważam, że każdy z nas jest w jakiejś mierze subiektywny. Wierzę natomiast w intuicję, i choć jest to dla mnie samego zadziwiające, to innego kryterium zwyczajnie nie widzę. Kiedyś prof. Zbigniew Wójcik – uczyony zajmujący się historią nowożytną – próbował propagować w Polsce tak zwaną historię alternatywną, czyli co by było, gdyby..., której celem było nauczenie innego sposobu myślenia, wyjście poza ramy, do których się przyzwyczailiśmy; myślę, że coś w tym jest. Kilka lat temu w tej sali pokazałem studentom nakręcony przez telewizję BBC w 2000 roku film poświęcony twórczości Davida Hockneya, który pokazywał jego – odmienne niż w przypadku większości historyków sztuki – widzenie obrazu. Nie tak dawno miałem okazję zapytać o twórczość Hockneya jednego z czołowych angielskich historyków sztuki, prof. Martina Kempa, który współpracował z artystą. Odpowiedział mi, że historycy sztuki nie mogą darować Hockneyowi tego, iż zarzuca im „niewidzenie obrazu” – zarzuca nam, że patrzymy, że opisujemy, że bawimy się detalami dzieła, ale tak naprawdę go nie widzimy. Na potwierdzenie tego: jeden z moich kolegów, historyków, który był obecny na wspomnianym pokazie, po obejrzeniu całości, wyraźnie wzburzony stwierdził, że: „Hockney nie zna się na malarstwie”. Tym lapidarnym, a zarazem zabawnym stwierdzeniem skomentował „hockneyowską” interpretację malarstwa dawnego. (W 2006 roku nakładem wydawnictwa Universitas ukazała się książka *Wiedza tajemna*, będąca zapisem wykładu Hockneya).

prof. Anna Markowska:

Chciałabym dopowiedzieć jeszcze zdanie na temat „aptekarzy” penetrujących spuściznę Beuysa. Rzeczywiście było ich sporo, a najwięcej znaleźć ich można było w środowisku amerykańskich Żydów. Kiedy miał w Ameryce w 1979 roku swoją wielką retrospektywę w Muzeum Guggenheima, nazwano go w prasie nawet krypto-nazistą, co w niektórych środowiskach (także kolekcjonerskich) odbiło się niekorzystnym echem. Dla pragmatycznych Amerykanów autorytaryzm Beuysa, jego „szamanizm”, pewnego rodzaju ezoteryka, jest absolutnie nie do zniesienia i wydaje się podejrzana. Natomiast wydaje mi się, że ten mit założycielski sztuki niemieckiej – chyba tak patetycznie należy go nazwać – który wykreował Beuys, służył u podstaw narodowi niemieckiemu do tego, aby w jakiś możliwie godny sposób dało się żyć i działać po wojnie. Uleczyłem się sam, uleczyłem swoje serce z nienawiści i skoro mi się to udało, to wy również możecie tego dokonać – tak brzmiało mniej więcej wielkie wezwanie Beuysa do Niemców, nawoływanie do przemiany serca.

W znaczeniu tego założycielskiego mitu, który dąży do transformacji, owo „aptekarstwo” kompletnie nie ma znaczenia. Bo to właśnie mit o przemianie serca nazisty po zestrzeleniu na froncie i uratowaniu go przez Tatarów odegrał ogromną rolę w przemianie duchowej ludzi opętanych do niedawna nazizmem. W tym więc znaczeniu to, co niektóre środowiska amerykańskie wypominają Beuysowi, że wzrusza się losem Indianina i kojota, a już Żydami to jednak nie, jest szukaniem „aptekarskim”. Cokolwiek było naprawdę („aptekarze” wiedzą, że Beuys mit założycielski swojej sztuki – o uratowaniu przez Tatarów – zmyślił), zostaje unieważnione przez moc nadziei, jaką dawała ta sztuka.

dr Zbigniew Mańkowski:

Rozumiem to poniekąd ciekawe przeciwstawienie: „aptekarsstwo” jako metafora i ów autokomentarz. Ale przy tej okazji chcę powrócić do problemu autokomentarza. Obowiązuje nas jednak krytyczne podejście do autokomentarza jako rodzaju źródła, wskazałbym tu na wspomnianą wcześniej hermeneutykę dystansu. Upominałbym się o zwykłą krytykę źródeł i jednocześnie z dużym dystansem podchodziłbym do autokomentarza. Podobnie większą uwagę zwróciłbym na to, jak funkcjonuje doświadczenie, by niechcący na polu sztuki czegoś nie uprościć. Z pozycji hermeneutyki wiemy, że istnieje prosty mechanizm zapominania czy zapomnienia pamięci, która uwarunkowana jest emocjonalnie, albo taki czysto psychologiczny mechanizm, który polega na tym, że artysta coś wybiera, coś uchodzi jego pamięci, bo jako człowiek pewne rzeczy zapomina lub pomija.

dr Roman Nieczyפורowski:

Gwoli sprostowania, oczywiście te wszystkie „detale” się pojawiają, są wyciągane, ale obok tego funkcjonuje założenie, że w przypadku Beuysa nie mają one zbyt wielkiego wpływu na interpretację jego sztuki – dla mnie jest bez znaczenia, czy ten samolot rozbił się w 1944, czy 1943 roku, mnie zastanawia, dlaczego on to nieustannie wyciąga? To jedna rzecz, a druga jest taka, że na gruncie polskim bardzo często nie zdajemy sobie sprawy z faktu, (o czym między innymi pisze G. Eich, *Träume, 15 Hörspiele, Suhrkamp*, Frankfurt am Main 1973), że jeszcze w latach pięćdziesiątych, w słuchowiskach radiowych w Niemczech, odgłos jadącego pociągu wywoływał u słuchacza obraz transportów zmierzających do obozów koncentracyjnych. Ania powiedziała, że dokonuje pewnego rodzaju przemiany świadomości w Niemczech – dla mnie jest on w pewnych sensie postacią mityczną. Warto wspomnieć, że wystawa Beuysa w 1974 w *Rene Block Gallery* w Nowym Jorku nie była aż tak nieprzychylnie odebrana, jak późniejsza jego retrospektywa w *Solomon R. Guggenheim Museum*, o której mówiłaś, kiedy to Amerykanie oddawali bilety, by w ten sposób wyrazić swoją dezaprobatę dla tego, co zobaczyli. Jak widać na tym przykładzie problemy z percepcją sztuki zdarzają się wszędzie, nawet w takim miejscu jak Nowy Jork. Joseph Beuys to postać, a raczej „zjawisko” wielowątkowe.

dr Zbigniew Mańkowski:

Zastanawiające jest dla mnie i niesamowite zarazem, kiedy egzemplifikuje się, czy uzasadnia jakiś fakt, bądź przeżycie twórcy, przykładowo, fragmentem z jego wiersza. Jest dla mnie oczywiste – po odbyciu studiów literaturoznawczych – że nie wolno wziąć sobie jakiegoś fragmentu tekstu i na jego podstawie powiedzieć, że autor chciał to, a tego nie, bo napisał o tym w wierszu. To nie jest takie proste – wszystko podlega wieloetapowej krytyce, czasem zakwestionowaniu, nieraz wzięciu w nawias. Moim zdaniem trzeba brać na to dużą poprawkę.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Parę miesięcy temu pokazywaaliśmy tu, w audytorium, film dokumentalny Agnieszki Piotrowskiej *Botticelli's Primavera: myths or fingerprints*¹, o niemożliwości ustalenia tego co jest treścią

¹ *Botticelli's Primavera – myths or fingerprints*. Produkcja, reżyseria, scenariusz Agnieszka Piotrowska, *Agnieszka Piotrowska Productions for Channel 4*, Londyn, 1996. W filmie kolejno wypowiadają się: prof. Sir Ernst Gombrich, historyk sztuki, prof. Bill Kent, historyk sztuki, dr Paul Holberton, dr Charles Dempsey, historyk sztuki, prof. Elizabeth Cropper, historyk sztuki, dr Graziella Magherini, psychoanalityk-freudystka, dr Paolo Harlow-Guidi, psychoanalityk-jungista, dr Diane Zervas, psychoterapeutka, jungistka.

dzieła. O obrazie Botticellego wypowiadali się wysokiej klasy historycy sztuki, m.in. prof. Ernst Gombrich, którzy po kolei obalali teorie interpretacyjne, zaprzeczając sobie nawzajem w kwestiach związanych z historią obrazu, proveniencją wielu wątków, które się na nim pojawiały. Niektórzy reprezentowali postawę klasyczną, a innym znów bliższe były interpretacje psychoanalityczne, a finał był taki, że prawda dotycząca dzieła była przez te rozbieżności praktycznie nieosiągalna. Może słusznie. Zastanawiam się, czy dzieło sztuki powinno być właśnie, tak do końca jednoznaczne – dzięki temu, że nie wszystko do końca wiemy, pozostaje pewną tajemnicą. Pomimo obszernej wiedzy, przy całym chronologicznym „aptekarskim”, nie jest możliwe ustalenie jednej, jedynej prawdy.

dr Roman Nieczyporowski:

Niemiecki historyk sztuki Wilhelm Fraenger powiedział kiedyś: „Prawda jako taka jest rzeczą drugorzędną, w dziele sztuki ważna jest jego konstrukcja. Jeżeli stworzymy spójną konstrukcję interpretacyjną jakiegoś dzieła sztuki, to jest to wartość, ponieważ prawdy nigdy się nie osiągnie”. Czy rzeczywiście tyle tylko możemy zrobić? Może faktycznie nie chodzi o to, żeby „złapać króliczka, ale żeby go gonić”?

52

dr Marta Smolińska:

Taka teoria ma poniekąd polskie korzenie, ponieważ nieosiągalność prawdy wynika z koncepcji wielkiego logika i filozofa Alfreda Tarskiego i jego logiczno-matematycznych rozważań. Wykazał to wpierw na terenie logiki, a później przetransponował na grunt filozofii.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Jutro mamy wykład profesora Pawła Dybla, który we wstępie do swojej książki *Okruchy psychoanalizy*² pisze, skąd wzięło się jego zainteresowanie tą dziedziną. Praktycznie w Polsce nie istniała ta tradycja interpretacyjna i na pewno zaważyło na tym stanowisko czołowych środowisk artystycznych i intelektualnych okresu międzywojennego. Choć jak wiemy, w tym samym czasie na Zachodzie psychoanaliza rozwijała się i zdobywała uznanie.

dr Roman Nieczyporowski:

Chyba nie do końca, bo dla przykładu teksty poświęcone psychoanalizie, ukazujące się w Polsce w początkach XX wieku na łamach literacko-artystycznej „Chimery”, były całkiem niezłe. Albo też to, co robił Witkacy...

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Tak, ale psychoanaliza nigdy nie zakorzeniła się na tyle, aby wobec niej rozpoczęto jakieś głębsze badania, nie powstawały na jej temat prace naukowe. Ciekawe są też zauważalne różnice pomiędzy interpretacją tematu sztuki od strony psychoanalitycznej, antropologicznej lub historycznej. Było to widoczne w trakcie wykładu prowadzonego przez prof. Dybla „Sztuka i trauma”, w którym przedstawiał psychoanalityczne koncepcje sztuki, które wyraźnie odbiegały od wywodów prowadzonych przez historyków sztuki. To jest właśnie ciekawe – uchwycenie prawdy za pomo-

² P. Dybel, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i postrukturalizmem*. Wyd. Universitas, Kraków 2009

cą zróżnicowanych środków badawczych, którymi dysponują naukowcy z różnych dziedzin.

dr hab. Jacek Kornacki:

Zauważam, że za każdym razem wykład skupia się na tłumaczeniu tego, co robi artysta, co miał na myśli, czy był dobry czy zły, faszyzował czy tylko uprawiał tę traumę, a nie tyczy się samego obrazu, konkretnie jego struktury. Prawie wszystkie wysłuchane przeze mnie wykłady dotyczyły prawdy obrazu, ale w moim odczuciu nie koncentrowały się na jego formalnym odbiorze. Słyszałem na przykład o dualności obrazu, a nie analizowało się go od strony czysto optycznej, związanej z psychologią widzenia, reakcją wzrokową – że przy odpowiednim sposobie widzenia obraz staje się trójwymiarowy, takie skojarzenia z obrazem stroboskopowym; to także jest pewien sposób interpretacji obrazu. W innym przypadku koleżanka mówiła o ramie obrazu, padły tam stwierdzenia o pustce domniemanej, że to my ją dopowiadamy. Później wyjaśniła, że te obrazy są ogromnych rozmiarów i że nie unikniemy, przy tego rodzaju konfrontacji artysty z obrazem, efektu powidoku, czyli te ramy nie bez kozery są właśnie takie, ponieważ przy pewnym przesunięciu wzroku pustka wypełnia się powidokiem tego obrazu, bądź ich ram. Następuje tutaj interpretacja *stricte* na poziomie psychologii widzenia osoby, która to widzi, i która nie musi wiedzieć nic o artyście – o tym czy jest filozofem, czy też że przeczytał sto książek – tylko wchodzi w dzieło. Obraz Anselma Kiefera, ten z torami, widziałem na żywo i w przypadku tej pracy widz wnika w obraz – już nie musi wiedzieć, że jej [pracy] tematem jest Oświęcim, tylko widzi przyklejony chleb, słomę i ziarno, i z własnym doświadczeniem, wcale nie żadnym traumatycznym, wchodzi w głąb. Nie ma tu tego całego „uzupełniania” dzieła sztuki – czy jego twórca był faszystą i dlatego w swej sztuce posługiwał się tłuszczem. Brakuje mi rozmowy o strukturze obrazu, ale chyba nie możemy tego zrealizować choćby dlatego, że posługujemy się jedynie slajdami.

dr Roman Nieczyporowski:

Jacku, problem który poruszyłeś jest niezwykle istotny i dobrze że o tym teraz mówisz, ponieważ jako historycy i krytycy sztuki patrzący od strony czysto teoretycznej, bardzo często wielu rzeczy nie dostrzegamy. Dla mnie twoje uwagi na temat obrazu są równie cenne, jak te otrzymywane od Hockneya. Przypomniał mi się Janusz Pałubicki, który po doświadczeniach pracy u Leszka Zakrzewskiego jako konserwator-amator powiedział kiedyś, że dopiero wtedy, gdy bezpośrednio dotknął „warsztatu rzeźbiarza” zrozumiał, że pewne rozwiązania, które wcześniej uważał za wynikające z myślenia symbolicznego, były po prostu efektem... technologii. Z drugiej strony myślę, że twoje odczucia odnośnie naszych dzisiejszych wykładów wynikają z faktu, że każdy z nas przyjął pewną perspektywę, tylko pewien wycinek tego niezwykle szerokiego problemu, o którym chciał mówić i stąd może niektórych rzeczy zabrakło. Ja się mocno zastanawiałem, czy pokazać Kiefera i Beuysa, czy może lepiej Marka Rothko zestawić z tym pierwszym. To moje wahanie wynikało między innymi i z tego, że jak czytam wpisy do księgi pamiątkowej w *Kaplicy Rothki* w Houston, to znajduję wpisy ludzi, którzy stając przed jego obrazami doznają jakiś mistycznych doznań. Wtedy zaczynasz lepiej rozumieć siłę czystej emocji wynikającej z bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki. Sam autor zresztą, malując swe gigantyczne obrazy mówił,

że aby je zrozumieć, należy stanąć od nich nie dalej niż na wyciągnięcie ręki, a wiemy przecież, że w muzeach nie często się na to pozwala. Ale gdy się uczyni, tak jak chce artysta, to jest się w „wewnątrz” obrazu i nie ma nic poza, wszystkie ramy znikają. Oczywiście dobrze wiemy, że swym malarstwem Rothko „wychodził” na zagięcie płótna i absolutnie był przeciwny ramom – myślę więc zarówno o brzegach obrazu, jak i pewnym sposobie myślenia o dziele sztuki i jego odbiorze.

ad. II st. **Krzysztof Gliszczyński:**

Pozostając w temacie Marka Rothko – przypominam sobie historię związaną z jego obrazami, które w 1963 roku artysta ofiarował Uniwersytetowi Harvarda. Zestaw pięciu dużych obrazów został umieszczony w nasłonecznionej sali „Holyoke Centre”, gdzie pod wpływem promieni słonecznych tajemniczy kolor Rothko zaczął powoli znikać. Jednym ze składników jego ulubionego koloru, *dark maroon*, była czerwień litolowa (organiczny pigment azowy), która stopniowo się utleniała, pozostawiając w końcu jedynie brudnawo błękitną barwę. Wspominam o tym tylko jako o ciekawostce związanej z dziełem artysty, które zawiera przesłanie prawdy i tajemnicy, która zniknęła.

Janusz Janowski:

Chciałbym wrócić na moment do wypowiedzi Jacka Kornackiego i powiedzieć, że fakt, iż nie rozmawiamy tu dziś o czysto formalnych sprawach – o których my malarze rozstrzygamy w pracowniach – nic nie ujmuje samej dyskusji o obrazie. Ja się ogromnie cieszę i jestem wdzięczny, że są tu dziś z nami historycy sztuki, których bardzo szerokie zaplecze historyczne i filozoficzne pozwala nam, artystom, lepiej i głębiej zrozumieć własną twórczość. Takie spotkanie wypełnia mój postulat mówiący o tym, by artyści mieli większą świadomość swego dzieła. Istnieje chyba zgodność co do faktu, że wybitni artyści są zazwyczaj głęboko świadomi tego, co robią, a jednocześnie im mniej doświadczony, mniej dociekliwy twórca, tym bardziej w jego wypowiedzi uwidacznia się nieświadomość jego własnej pracy.

Na przykład artyści abstrakcyjni często nie wiedzą, skąd wywodzi się nurt ich twórczości, że jest wynikiem myślenia lewicowego, że wyrasta z pewnych przemian, które się dokonywały w obszarze idei XIX wieku, które później mutowały się w wieku XX. To tylko jeden z przykładów, które można by mnożyć. Spójrzmy choćby na sztukę polską i to, co się działo w jej obszarze po epoce socrealizmu, po której rzekomo nastąpił wielki wstrząs i odrzucenie sztuki komunistycznej w ramach słynnej wystawy Arsenau. Musimy sobie uświadomić, że sztuka Arsenau była niczym innym, jak tylko wcieleniem w życie myśli lewicowej – komunistycznej – tyle że zachodniej, a nie tej komunistycznej w wydaniu sowieckim, której wyrazem był socrealizm. Artyści w większości przypadków tego nie wiedzą, a rozumiejąc to byłiby świadomi choćby tego, dlaczego Arsenau zastał zaakceptowany przez peerelowską władzę, że wynikało to z potrzeb pewnych nowatorskich działań w ramach władzy środowisk politycznych, które chciały przemienić w obszarze swej ideologii również sztukę, unowocześniając jej przekaz, cały czas mając jednak nad nią kontrolę. Generalnie, bardzo ważną rzeczą jest, aby mieć świadomość, dlatego dla mnie takie spotkania z humanistami i wysłuchanie ich interpretacji jest niezwykle cenne

i rozwijające. Pozwala nam to głębiej zrozumieć własną pracę, a także precyzyjniej decydować i dokładniej redagować swoje dzieło.

dr hab. Jacek Kornacki:

Z tym wszystkim się zgadzam, ale pamiętajmy to, o czym wcześniej wspomniałem, że dzieło nigdy nie jest oddzielone od wizualności i pewna równowaga musi być zachowana.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Analizy historyków sztuki w większości przypadków dotyczą treści dzieła, tego co jest na obrazie, w ten sposób dokonują jego rozpoznania. W kwestii wspomnianego „niedowidzenia” związanego z oglądaniem slajdu, a nie samego obrazu, i wynikającego z tego faktu pewnego ujednoczenia, uważam, że w niektórych przypadkach ma to duże znaczenie, a w innych zdecydowanie mniejsze. Pewne jest, że w pierwszej sytuacji możemy nie ujrzyć tego, co zauważamy wyłącznie podczas kontaktu osobistego z dziełem. Tutaj pojawia kwestia uczulenia historyków sztuki i innych osób pracujących z artystami na to, w jakim stopniu ma to znaczenie przy rozpatrywaniu czy klasyfikowaniu obrazu. Chcę się też odnieść do wykładu Romana Nieczyפורowskiego. Przy Kieferze i Beuysie padło w przelocie słowo „alchemia”, które, akurat dla tych artystów jest bardzo istotne. Nie zawsze jest to zauważalne przez historyków sztuki. Niedługo ukaże się po polsku książka *Alchemia w sztuce współczesnej*³ autorstwa historyka sztuki, dr Urszuli Szulakowskiej, która od tej właśnie strony szczegółowo rozpatruje dzieła sztuki.

Sztuka, to są procesy – to o czym mówił Jacek – które tworzą skomplikowaną strukturę dzieła sztuki, a które trudno rozpoznać. Aby pisać o obrazie, przykładowo abstrakcyjnym, należy go poczuć – wejść w niego i przebyć drogę od strony formalnej ku ukrytej treści.

dr hab. Krzysztof Polkowski:

Kiedyś, gdy zastanawiałem nad kompetencjami historyków sztuki, doszedłem do podobnego wniosku, o którym mówił Jacek, że ktoś kto nie wejdzie w materię malarską chociażby na poziomie podstawowym, nie jest w stanie właściwie zrozumieć obrazu. Zrozumienie pewnej struktury właśnie od strony budowania dzieła sztuki czy utworu, wydaje się być niezbędnym elementem interpretacyjnym. Zdaję sobie sprawę, że jest to w większości przypadków niemożliwe do zrealizowania, choć zdarzają się wyjątki, choćby prof. Maria Poprzęcka czy Jan Białostocki, który studiował grafikę.

ad II st. Krzysztof Gliszczyński:

Ale też zachowajmy w tym naszym osądzaniu historyków sztuki umiar. Uważam, że nie jest to jakaś dysfunkcja – dotknięcie tego czym jest materia malarska może stanowić jedynie bardzo pozytywne uzupełnienie całości.

dr hab. Krzysztof Polkowski:

Ja na przykład uwielbiam czytać interpretacje dzieł sztuki pisane przez ludzi spoza branży, mam tu na myśli psychoanalityków, antropologów, czy filozofów. Przychyłam się do opinii zarówno

³ U. Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, Ashgate, London 2011

Krzysztofa, jak i Janusza, że bogactwo interpretacji jest dla artystów czymś niezwykle cennym, choć nie niezbędnym. Twórca otwarty i refleksyjny przyjmie z zainteresowaniem każdą opcję, ale pamiętajmy, że w procesie twórczym pozostanie integralny sam ze sobą.

dr Michał Haake:

Zauważam, że stopniowo z dyskusji o prawdzie i Derridzie przeszliśmy do sądu nad historią sztuki. Wyczuwam tu uleganie pewnej modzie, bo mimo, iż mówiąc obrazach, traktowałem wyłącznie o ich wizualności i ani słowem o tym, co „artysta miał na myśli”, to i tak od pana dra Kornackiego słyszę, że to nie było o samym obrazie. Potrafię zrozumieć oczekiwanie artystów, żeby historycy sztuki mówili więcej o formie i aspektach wizualnych dzieła, ale też nie do końca taki był temat naszego dzisiejszego spotkania. Historia sztuki od przeszło stu lat pisze o obrazach w sposób niezwykle wnikliwy, jak żadna inna dyscyplina naukowa. Filozof i psychoanalitik wikłają się w pojęcia określające jego dyscyplinę. Historyk sztuki opisuje to, co jest – ten tu oto przedmiot wizualnej percepcji. Jednocześnie pozwolę sobie przestrzec – oczekiwania artystów, że psychoanalitik im coś wyjaśni, to iluzja i złudzenie, bo refleksja nad własną podświadomością jest studnią bez dna (a często po prostu usprawiedliwianiem własnych czynów), w której można się tylko i wyłącznie utopić. Dziś jest seminarium o pojęciu prawdy w malarstwie i o występujących tu pewnych, trudno uchwytnych związkach natury filozoficznej z wizualizacją. Możemy spotkać się następnym razem przy obrazach i chętnie wysłucham tego, co państwo, artyści, mają o nich do powiedzenia.

dr Marta Smolińska:

Jest to świetna konkluzja do tego, co Krzysztof powiedział na początku, zastanawiając się, jaką formę miałyby przyjęc nasze kolejne spotkania. Może faktycznie powinniśmy spotkać się w pracowni któregoś z panów artystów i przed konkretnym obrazem dowiedzieć się o nim całej prawdy?

dr hab. Krzysztof Polkowski:

Chciałem powiedzieć, że nie odczytałem wypowiedzi Jacka jako zarzut, tylko zwrócenie uwagi na bardzo istotny element dotyczący konstruowania opisu dzieła sztuki.

dr hab. Jacek Kornacki:

To fakt, być może nie do końca jasno wypowiedziałem swoje uwagi i zostały one mylnie odebrane. Chodziło mi o to, że są pewne rzeczy, które nierozzerwalnie łączą się z obrazem i nie należy się w swoich interpretacjach zbyt daleko od nich odsuwać. Nie lubię patrzeć kiedy studenci, w wyniku niezrozumienia tematu wynikającego z pewnego nadmiaru dodatkowych informacji, opuszczają audytorium. Nie znaczy to zarazem, że chcę obniżyć poprzeczkę, twierdząc że nie ma wiedzy wokół obrazu – chodzi mi o wyważenie proporcji.

dr Michał Haake:

Ale historycy sztuki doskonale wiedzą o tym, że wizualność jest czymś podstawowym. Ja się wywodzę, podobnie jak dr Smolińska, z tradycji, w której metodologia historii sztuki zawierała się w pytaniu: co my widzimy na tym obrazku?

prof. **Anna Markowska:**

Transparentność widzenia jest niezwykle ważnym mitem, choć myślę, że każdy interpretator dzieła widzi je inaczej.

dr **Michał Haake:**

Czy myślisz, że każdy z nas widzi inaczej stojący przed nim kubek?

dr hab. **Jacek Kornacki:**

Często tak jest.

Janusz Janowski:

Kubek zawsze będzie kubkiem – w innym przypadku dojdziemy do sytuacji mylenia dzwonka z dźwiękiem.

Ewelina Jarosz:

Mam krótkie pytanie do pierwszego tekstu „Prawda w malarstwie – historyczna i ponadczasowa”. Zastanawiam się właśnie nad tą ponadczasowością, ponieważ źródłowość relacji opartej na analizie płaszczyzny obrazu, mająca fundować prawdę w malarstwie, została zasugerowana jako ponadczasowa. Czy rzeczywiście tak jest, bo sądzę, że można mówić w jakiś sposób również o jej czasowości w takim sensie, że wynika z pewnych założeń co do myślenia o medium? Myślenia, które w płaszczyźnie obrazu upatruje synonimu absolutu.

Stąd moje pytanie o czasowość, bo chwilami pojawiało się we mnie poczucie, że pewne rzeczy mogą być arbitralne i wynikać z przesądów. Tak było w przypadku obrazu *Złoty brąz*, przy którym poczułam, że jest w nim więcej wiary w refleksję nad obrazem, niż rzeczywiście może to być udowodnione. Reasumując chcę powiedzieć, że refleksja Michała o prawdzie w obrazie też jest w pewnym sensie czasowa – pretenduje do bycia uniwersalną, ale ma w sobie dużą dozę tego, co indywidualne.

dr **Michał Haake:**

W żadnym wypadku nie uchylam się przed przyznaniem, że to, co mam do powiedzenia, jest wynikiem czasu, w którym żyję, inspirowane lekturami, które czytam, itd. To jednak jeszcze nie przeczy temu, co jest diagnozowane. Przed trzystu laty nikt nie wypowiadał się o człowieku posługując się pojęciami psychoanalitycznymi, a teraz się to czyni – czy oznacza to od razu, że struktura osoby ludzkiej pojawiła się wraz z nadejściem psychoanalizy? Nie, zwyczajnie nie była wcześniej nazwana. Jeżeli Giotto maluje „skos”, to nie użyje tego pojęcia, podobnie jak nie posłuży się określeniem „płaszczyzna”, ponieważ w jego czasach one nie funkcjonowały. Oparłem swoją refleksję na pytaniu: czy ten skos, który widzimy, rzeczywiście jest, czy nam się tylko wydaje, że go widzimy i dostrzegamy go dopiero w momencie, kiedy wiemy, że malarstwo interesują również takie relacje? Czy to jest nasza projekcja, czy coś faktycznie istniejącego? Ja wiem, że ten skos jest, ale jeśli uważasz, że go tam nie ma, to oczywiście niczego nie narzucam. Jestem przekonany, że kiedy mówimy o obrazach, to rozmawiamy o tym, co w nich obecne, a nie o naszych projekcjach czy złudzeniach. A sposób wysłowienia tej obecności może być, rzecz jasna, przedmiotem sporu.

Interpretacja obrazu Otto Piene nie bazuje na założeniach, dokonuje po prostu, jedynie i aż fenomenologicznej próby nazwania tego, co tam jest. Nie uprawia egzegezy wiedzy tajemnej, tylko próbuję nazwać to, co jako fizycznie istniejące, jest widoczne na tym obrazie – poszczególne pasma i ich wzajemne relacje. Hermeneutyka, której sprzyjam, bazuje na rozumie praktycznym. W życiu codziennie udaje nam się porozumieć co do tego, co mamy przed oczami. Dlaczego w przypadku obrazów mielibyśmy z tej naturalnej skłonności rezygnować? Czy rzeczywiście wszystkim odwiedzającym od lat kaplicę Scrovegnich podoba się coś innego? Zatem oczywiście zgoda, co do historyczności badacza, że tak, natomiast na pytanie, czy oznacza ona projektowanie treści na obraz odpowiem – nie.

Janusz Janowski:

Ja rozumiałem tę analizę nieco inaczej. Przecież autor we wstępie do swojego referatu proponował trzy zasadnicze interpretacje, których zwieńczeniem była heideggerowska koncepcja istoczenia się prawdy. Sądzę, że jest ona – jeśli chodzi o ontologiczne rozpatrywanie prawdy – najtrafniejsza, że nie chodzi tu o prawdę w absolutystycznym wymiarze, tylko o swoiste działanie się prawdy. Tak to rozumiałem i myślę, że nie od rzeczy byłoby wspomnieć o tej perspektywie Heideggera i jego rozumieniu prawdy.

dr Zbigniew Mańkowski:

Chcę dopowiedzieć, że hermetyka i hermetyzm to są dwa różne światy. Natomiast w kontekście hermeneutyki, hermetyka jest zakwestionowaniem tego, co podmiot może zobaczyć, bądź przeżyć. Podmiot widzi, oko ludzkie widzi – jest to idealistyczne założenie, a hermetyka zajmuje się tym i mówi, że to oko nie może widzieć. Żebyśmy się dobrze zrozumieli, hermetyka jest w opozycji do konwencjonalnego postrzegania. Hermeneutyka miała tę łatwość sugerowania dialogu oka widzącego z obrazem, że jest to swoiste spotkanie, w którym obraz się otwiera na widza. Natomiast hermetyka mówi, że obraz bardzo rzadko się otwiera, pozostając zazwyczaj zamkniętym w swoim cudzysłowie. Może być otwarty, ale jako przestrzeń, która nie pozwala rozstrzygnąć, czy w niej coś jest. Dlatego osobiście wystrzegabym się określania tego, co widzę, w założeniu, że to jest, bo często oko ludzkie powołuje, za sprawą woli, pewne byty.

dr Michał Haake:

Ma pan rację, kiedy wskazuje, że niezwykle trudno jest przekonać innych do tego, co się samemu widzi i że rzadko się to udaje. Jednak dzieła sztuki są dla oglądu, a rozmowa o tym, co się widzi, jest wobec nich jedyną sensową.

dr Zbigniew Mańkowski:

Barierą jest obraz, który zderza się ze słowem – to jest pierwszy poziom trudności, a potem dochodzi do następnych.

dr Michał Haake

Obraz może być rozpoznany jako niewysłowiony jedynie wówczas, gdy doświadcza się braku słów, aprioryczna rezygnacja ze słowa jest retoryką.

Janusz Janowski:

To jest właśnie proces, w którym doświadczamy prawdy, a następnie, poprzez siłę prawdy, mamy potrzebę jej przekazywania. Prawda i jej tajemnica jest czymś, co motywuje nas, artystów, do pracy, ciągle ją przeczuwamy, a jednocześnie nie możemy jej doświadczyć ani dostrzec w swoim dziele w takim stopniu, w jakim byśmy chcieli. Z prawdy nie można zrezygnować, mimo iż wielu wybitnych intelektualistów namawia do jej pominięcia i przekonuje do tego, iż wszelkie mówienie o niej jest roszczeniem absolutyzmu i uzurpacją. Ostatecznie prawdy doświadczamy wszyscy i dzisiejsze nasze spotkanie wyraźnie dowodzi, jak różnymi tropami możemy jej poszukiwać, próbować ogarnąć, zinterpretować czy wyjaśnić. Patrząc na różne koncepcje relatywizacji albo unikania pojęcia prawdy uważam, że są one zbyt daleko idącą interpretacją rzeczywistości, jej drastyczną i nieuprawnioną redukcją.

dr Zbigniew Mańkowski:

Kiedy mówimy o relatywizacji prawdy, to chyba zgodzić się musimy, że w jakimś stopniu prawda jest relatywna, zależy tylko, jak to będziemy rozumieli, czy jako pluralizację horyzontów, czy – jak głosił jeden z teologów – jako symfoniczność. Jest relatywna w tym sensie, że odnosi się do wielości, podmiotowości, czasowości, itd.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Cały czas odwołuję się do obrazu *Buty* Van Gogha, wokół którego ta prawda w książce Derridy cały czas krąży i do słów Cézanne'a brzmiących: „winien wam jestem prawdę i powiem wam ją”. Tak patetyczne stwierdzenie malarza można by od razu skazać na porażkę, a jednak stoi za nim człowiek z silnym przeświadczeniem, że ma w sobie wystarczający potencjał i chce tę prawdę przekazać. Podążając tropem butów malarza, analizą sznurowadeł, dochodzi wreszcie do wniosku, że osiągnął chyba taki moment graniczny, w którym coś staje się nieprzedstawialne w sensie logicznym. Bo przed sobą wciąż widzi na obrazie po prostu cuchnące buty. Jacques Rancierre rozpatrując dzieła sztuki stawia właśnie pytanie o to, kiedy obrazy są nieprzedstawialne, i określenie to pasuje zarówno do współczesnych kontekstów malarstwa, jak i pojęć ogólnych, które się obecnie porusza.

dr Zbigniew Mańkowski:

Anegdotycznie: Czapski w jednym ze swoich tekstów wspomina o swojej siostrzyczce, która mówi: „mamo, och jaki ten pan piękny”, na co wszyscy się poruszają: „dlaczego taki piękny?”, a dziewczynka odpowiada: „bo on ma taki czerwony nos w czarne kropki”. Rozumiecie państwo – Czapski pisząc w pamiętnikach o tym, aby „widzieć” prawdę, zdawał sobie sprawę z relacyjności, z pewnego uwarunkowania, wielokrotnego złożenia pola obserwacji. A już z drugiej strony pojawia się u niego potrzeba wręcz materialnego wyrażenia tego „widzieć”, choć wiadomo, że nie można tego tak po prostu zobaczyć.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Kontynuując wątek anegdotyczny dotyczący Czapskiego: ktoś powiedział, że najciekawsze obrazy namalował, kiedy już prawie nie widział. To też jest jakiś element wchodzący w dyskurs o prawdzie w sztuce, dotyczący widzenia.

dr Zbigniew Mańkowski:

Widzenia a właściwie niewidzenia – Derridiańsko rozumianego jako innego. Ale na czym by miało polegać to „inne”?

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

To „inne”, to jest już przywoływanie psychoanalizy przed którą Michał Haake się wzbraniał, przestrzegając, żeby nie prowadziła nas ona na manowce.

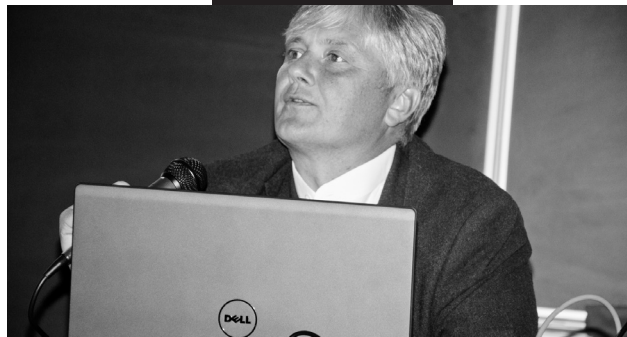
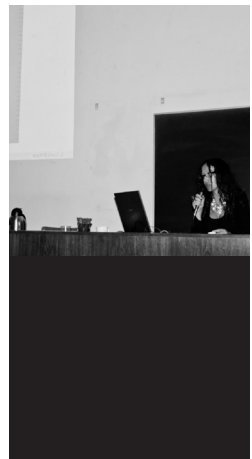
dr Zbigniew Mańkowski:

Ale ona została już ujęta tak krytycznie, że wszystko jest w porządku.

ad. II st. Krzysztof Gliszczyński:

Proszę państwa. Moja propozycja jest taka, żebyśmy na dziś zakończyli dyskusję. Jutro odbędzie się kolejne spotkanie, zatem serdecznie zapraszam. A w przyszłości mam nadzieję, że uda się zorganizować spotkanie i dyskusję z artystami, którzy potrafią ubrać w słowa to, co zazwyczaj przelewają na płótna. Dziękuję.

zapis dyskusji: dr Przemysław Łopaciński



Prawda sztuki, prawda w malarstwie

Uwagi na temat myśli o sztuce Jacques'a Derridy w jego książce *Prawda w malarstwie*

I

Derridy myśl o sztuce w *Prawdzie w malarstwie* kształtuje się zarówno w dyskusji z wielką filozoficzną tradycją myśli estetycznej – głównymi jej partnerami są Kant, Hegel i Heidegger – jak i w esejach, w których uwikłana jest w rodzaj rozmowy z dwoma wychodzącymi w sposób ewidentny naprzeciw jej założeniom cyklami „dzieł” artystów współczesnych. Natomiast swoiste preludium do książki i całej przeprowadzonej w niej dyskusji stanowią rozważania Derridy nad zagadkową „obietnicą” Cézanne’a z listu do Emile’a Bernarda: „Winienem wam prawdę w malarstwie i powiem wam ją”. Zdanie to przykuło uwagę Derridy ze względu na performatywną wieloznaczność owego „powiem”: sprawia ona, że – analogicznie – głęboko wieloznaczne staje się tutaj również samo określenie „prawda w malarstwie”.

Byłoby z pewnością przesadą stwierdzenie, że ze wszystkich esejów, które złożyły się na tę książkę, jakże „heterogenicznych” pod względem tematycznym i w sposobie prowadzenia w nich dyskursu, wyłania się jakaś jednolita, jasno rysująca się „koncepcja sztuki” jej autora. Zresztą budowanie takiej koncepcji czy teorii nie było najwyraźniej jego zadaniem. Ono samo musiałoby wręcz wydać mu się mocno podejrzanym jako uwikłane w typowe założenia metafizyki „substancji”. Cała bowiem myśl Derridy krystalizuje się w dyskusji i w sporze ze świadectwami tradycji, starając się za każdym razem ukazać to, co na swój sposób zostało w nich przemilczane, do czego jednak odsyłają różne obecne w nich „ślady”. Dlatego wszystko, co w tej myśli „oryginalne i nowe”, mieści się poniekąd w horyzoncie tradycji, dołączając się do niej retroaktywnie niczym brakująca jej część. Ale też zarazem radykalnie zmienia nasz dotychczasowy ogląd „rzeczy”, o których w tej tradycji była mowa.

Ten osobliwy sposób uprawiania filozofii implikuje już sama idea dekonstrukcji. Jeśli celem dekonstrukcji jest przekroczenie – w jakimś sensie – zastanego horyzontu „wiedzy”, możliwe jest to jedynie na drodze uważnej lektury różnych świadectw określających ten horyzont. A więc poprzez żmudne śledzenie wszelkich zawartych w nich niespójności, niedopowiedzeń, sprzeczności w argumentacji i wykazywanie, że nie pojawiły się one przypadkowo, ale są zapisanym w nich bezwiednie śladem tego, co w stosunku do nich radykalnie inne. Ten bowiem jako w swej istocie „ślad śladu” nie odsyła do żadnego „czegoś” (do jakiejś innej „rzeczy”, na temat której można by podjąć dyskusję), ale do – jak powiada Derrida polemizując z Kantowskim rozumieniem sztuki – „nieobecnego śladu nieobecności niczego”.¹ Odsyła on zatem do osobliwej postaci nieobecności, która ze względu na czysto negatywny status tego, co w niej nieobecne, jest jako taka nieidentyfikowana.

¹ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 105.

Innymi słowy, mamy tu do czynienia z doświadczeniem podwójnej (czy podwojonej) negatywności, która sama siebie znosi, konfrontując odbiorcę z „nieobecnym niczym”, które jako takie nie mogłoby nigdy „zaistnieć”. Ale też w równej mierze nie można o nim powiedzieć, że „nie istnieje”. Usytuowane jest w jakimś „pomiędzy” rozpościerającym się między istnieniem i nieistnieniem. Ale nie w sensie możliwego do zidentyfikowania „miejsca” między nimi, lecz co najwyżej w sensie metafory takiego „miejsca”. Wszak jako „nieistniejące nic” wymyka się ono wszelkim kategoriom czasowym i przestrzennym.

Może się to wydać dość paradoksalne, ale niezbywalnym punktem wyjścia przebiegającej w ten sposób dekonstrukcji tego, co zostało wypowiedziane/przedstawione w świadectwach tradycji jest fizyczne „istnienie” – namacalna „obecność” – tych świadectw. Dopiero wówczas wszak Derrida może dokonywać ich „rozbiórki” (*der Abbau*), dopatrując się w ich „przedstawieniach” zapisanych bezwiednie śladów tego, co zdają się one negować, spychać na margines, wykluczać. Wtedy też powodzenie tej „rozbiórki” zależy od szkła powiększającego własnego hiperkrytycznego umysłu, który dostrzega nagle w owych świadectwach różne szczeliny, rysy, pęknięcia, sprzeczności. I wtedy to, co do tej pory jawiło mu się – i innym – niczym jednolity, spójny i zamknięty w sobie wewnętrzny „sens” tych świadectw, okazuje się być tylko zewnętrzną i iluzoryczną postacią prawdy, którą one przedstawiają czy wypowiadają.

Jeśli więc rozpoznane w oparciu o tradycyjne metafizyczne założenia sztuki interpretacji świadectwa te prezentują się jako samotłumaczące się wytwory ludzkiej kreatywności, to teraz ich klasyczna doskonałość zaczyna jawić się jako mocno podejrzana i fragmentaryczna. Zarazem też to właśnie w niej zawiera się milczące odesłanie do owego „nieistniejącego niczego”, które jako heterogeniczne w stosunku do wszystkiego, co zostało w nich wypowiedziane, jest ich radykalnym „innym”, z założenia niemożliwym do „zapośredniczenia” z nimi tak, aby utworzyć nową postać jedności sensu.

Osobliwość dekonstrukcyjnego podejścia Derridy do świadectw tradycji nie polega zatem na tym, aby dokonać ich rozbioru na części tak, iż w końcu przypominają skorupy rozbitego garnka, które swymi popękkanymi brzegami odsyłają w kierunku brakujących części. A przy tym jest to odesłanie zbyt nieokreślone, aby na jego podstawie możliwe było zrekonstruowanie całości. Nie, fragmentaryczność tych świadectw zawiera się właśnie w ich – pozornej – doskonałości i pełni tego, co mówią. To właśnie iluzoryczna jedność ich sensu sprawia, że wszystko to, co w niej się nie mieści, zostało w nich zepchnięte na margines, na sam brzeg ich przedstawienia i tego, co zostało w nim powiedziane.

Podobnie fragmentaryczny status mają w oczach Derridy wszystkie „klasyczne” świadectwa kulturowej przeszłości. Ba – jest to w ogóle ich podstawowy wyznacznik. Na pierwszy rzut oka doskonale i pełne, zamknięte w sobie i samotłumaczące się, naznaczone są – jeśli się im bliżej przyjrzeć – przez brak, który daje o sobie znać w różnych ich szczegółach, zostawiając tam ślady

własnej ... nieobecności. Dlatego, niezależnie od tego, co mówią wprost (względnie co starają się wypowiedzieć), zaznacza się w nich zawsze, jakby mimochodem, całkowicie z nimi niewspółmierna perspektywa („śląd śladu”) jakiejś innej „prawdy” danej już nie wprost, ale na sposób odwrócenia, bezwiednego przemilczenia czy negacji negacji.

Derrida otwierając w dekonstruowanych przez siebie świadectwach tradycji – obojętnie czy będą to teksty filozoficzne, literackie, obrazy czy grafiki – tak pojętą przez siebie perspektywę „podwójnej negatywności”, prowadzi czytelnika swoich tekstów na obrzeża tych świadectw, odnajdując w tym, czemu one zdają się uporczywie przeczyć (a zarazem wbrew sobie dopuszczać do głosu) ich zapoznaną do tej pory „prawdę”. Tam bowiem wykonuje nieprzerwanie swą niewidoczną „robotę” *différance*, podmywając bezgłośnie iluzję „jedności” wypowiedzianego w nich sensu, utrwaloną w nich za pomocą szeregu całkowicie sztucznych dychotomicznych opozycji i rozróżnień.

Dekonstrukcja zatem praktycznie jedyną rację dla swego postępowania odnajduje w dziele, które w tak przewrotny sposób „rozbiera”, aby dotrzeć do przebłyskującej przez jego różne szczeliny (różnice) „nieobecności niczego”. Dekonstrukcja żywi się po prostu tym, co sobą „dekonstruuje” i czego istnienie w postaci identyfikowalnej jedności przedstawienia i sensu stara się zanegować. Ale nie jak pasożyt, dla którego obiekt, na którym pasożytuje, liczy się jedynie o tyle, o ile może wchłonąć go w siebie i całkowicie unicestwić. Wręcz przeciwnie. Dekonstrukcja bowiem – i jest to kolejny paradoks – na swój sposób ów obiekt zachowuje, zastrzega, pieczołowicie chroni. Ba, nawet nadaje mu szczególną rangę, wykazując jak dalece, wbrew pozorowi „jedności” wypowiedzianego w nim sensu, w różnych jego szczelinach i pęknięciach zachowały się ślady odesłania w kierunku jakiegoś „nieistniejącego nic”, całkowicie z nim niewspółmiernego. To ostatnie przy tym – jak podkreśla Derrida – nie ma nic wspólnego z negatywnością w sensie Heglowskim, ale z założenia wymyka się jakimkolwiek „zapośredniczeniu” z dziełem. Ale też właśnie w tej osobliwej postaci, całkowicie niewspółmiernej z „jednolitym” sensem wypowiedzianym w dziele, owo „nieistniejące nic” do *ergonu* dzieła odsyła powołując je w takiej właśnie postaci do „istnienia”.

Weźmy przykład z *Prawdy w malarstwie*. W pierwszym kroku swojej lektury Derrida wskazuje, podejmując dyskusję z wybranymi fragmentami tekstów Kanta, Hegla i Heideggera, na różne ograniczające ich myślenie o sztuce „metafizyczne” założenia. I na drodze drobiazgowego, pedantycznego wręcz wyszukiwania różnego rodzaju nieścisłości w ich sformułowaniach, śledzenia różnych niedopowiedzeń czy wieloznaczności, przekornie wykazuje, iż nie wszystko daje się tu do tych założeń sprowadzić. Zarazem jednak, w drugim kroku, zastanawiając się nad genealogią tych wszystkich szczelin i pęknięć dyskursu, próbuje wykazać, jak dalece są one w nich „śladem” rozpaczliwej obrony przed brakiem, którego specyficznym wyznacznikiem jest to, że jest on brakiem ... samego siebie.

Tym samym zaś jest to tego rodzaju brak, którego nie sposób myślowo, w sposób całkowicie „racjonalny”, spacyfikować i pojąć. Nie skrywa się za nim ani rodzaj „ukrytego” istnienia (np. jakaś „tajemnica” bytu, Duch Stworzyciel, itp.), ani też nie jest on zwykłym nieistnieniem, które można – jak to uczynił niegdyś Parmenides, a ślad za nim różnego rodzaju pozytywizmy – po prostu zignorować. Ale też zarazem właśnie z tej racji ów brak samego siebie, owo „nieistniejące nic”, stanowi w swej podwojonej negatywności niewymazywalny punkt odniesienia dla wszystkiego, co istnieje, w świetle którego staje się ono niejako retroaktywnie dopiero jako takie możliwe. Na tym w ogóle polega paradoks wszystkiego, co istnieje, że jako takie staje się ono poprzez odniesienie do „czegoś” całkowicie z nim niewspółmiernego, co jako „nieistniejące nic” wymyka się ujmowaniu go w ramach opozycji istnienie/nieistnienie.

Klasyczne teksty europejskiej metafizyki, ale też w równej mierze i „klasyczne” dzieła sztuki, wyróżnia na tle innych kulturowych świadectw i innych bytów właśnie to, że obecne są w nich w szczególnie zakamuflowanej i wyrafinowanej postaci różnego rodzaju „ślady” odniesienia do tego rodzaju braku samego siebie. Jakkolwiek w obu wypadkach jest to odniesienie całkiem innego rodzaju (dlatego robota dekonstrukcji w odniesieniu do tekstów filozoficznych i dzieł sztuki musi przebiegać różnymi drogami), to z racji złożoności tego, co zostało w nich przedstawione czy powiedziane (i zarazem nie przedstawione i nie powiedziane), stanowią one jej wyróżniony, szczególnie wdzięczny „obiekt”. Nieprzypadkowo cała myśl filozoficzna Derridy stanowi nieustanną dyskusję/spór, w którym za partnerów/antagonistów obiera on – być może niekiedy dość arbitralnie i wybiórczo – „klasyczne” teksty metafizyczne, literackie, czy dzieła sztuki.

Podkreślić wypada jeszcze raz, że „filozofia” Derridy – w naszym wypadku jego „filozofia sztuki” – kształtuje się w tego rodzaju dyskusji/sporze ze świadectwami kulturowej tradycji. Poza tą dyskusją/sporem owa „filozofia sztuki” praktycznie nie istnieje. W tym sensie trudno jest mówić o jego „filozofii sztuki” w ścisłym znaczeniu tego słowa, gdyż w istocie wszystko, co ma na ten temat do powiedzenia, mówi jedynie o tyle, o ile kieruje swój dyskurs „przeciw” Kantowi, „przeciw” Hegłowi, czy „przeciw” Heideggerowi. Ale też mówi to zarazem „wraz” z Kantem, „wraz” z Hegłem, „wraz” z Heideggerem.

Ten sposób budowania filozoficznego dyskursu przypomina zresztą – mimo głębokich i nieprzekraczalnych różnic w samej strategii interpretacyjnej – styl filozofowania wielkiego antagonisty Derridy (i przyjaciela zarazem), Hansa-Georga Gadamera. Również i on swoją koncepcję „hermeneutyki filozoficznej” wypracowywał w dyskusji/sporze z wielkimi swoimi poprzednikami, jakimi byli dla niego Schleiermacher, Dilthey, Husserl czy Heidegger. Zaś w swojej koncepcji dzieła sztuki głównie w dyskusji/sporze z *Krytyką władzy sądu* Kanta.² Stąd, podobnie jak w przypadku Derridy, trudność w lekturze tekstów autora *Prawdy i metody* polega na tym, że jego własne poglądy kształtują się w tej dyskusji, wyłaniając się w trakcie interpretacji omawianych przez niego tekstów, uwikłane nieuchronnie w to „przeciw” czemu się kierują. Zaś „wyde-

² Mam tutaj naturalnie na myśli pierwszą część *Prawdy i metody*, w której Gadamera koncepcja dzieła sztuki kształtuje się w dyskusji z estetyką Kantowską; por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tł. B. Baran, Kraków 1993, s. 71–80.

stylowane” sztucznie z całego tego kontekstu tracą całą swoją spekulatywną otwartość i wieloznaczność, a niekiedy wręcz stają się niezrozumiałe.

Ujęty z tej perspektywy dyskurs filozoficzny Derridy jest więc bardzo „hermeneutyczny” w sposobie, w jakim jego „podmiot” stara się wypracować własny punkt widzenia na „rzeczy”, o których mówią / które przedstawiają, wybrane przez niego za partnerów w dyskusji świadectwa europejskiej tradycji. Jeśli więc autor *Glas* „dekonstruuje” te świadectwa otwiera perspektywę ich rozumienia (lub, mówiąc ściślej, ich „nierozumienia”), wykraczającą poza horyzont ich sensu, to zostają one w niej zarazem na swój sposób „potwierdzone” (*bewahrt*). Już sam ich wybór na partnerów/antagonistów w dyskusji/sporze odnośnie takiej czy innej „rzeczy”, każe je traktować jako niezbywalny „punkt odniesienia” tej dyskusji czy sporów, bez którego nie mogłyby one w ogóle zostać podjęte. W tym sensie stanowią one niezbędny „warunek możliwości” tego wszystkiego, co on sam w dyskusji z nimi stara się wykazać jako rozpoznawalne w nich „ślady” odesłania do nieobecnego w nich „niczego”, wyłamującej się wszelkim pojęciowym kategoriom i rozróżnieniom milczącej roboty *différance*.

II

66 Klasyczny przykład tego rodzaju „dekonstrukcyjnej” strategii interpretacyjnej stanowi sposób, w jaki Derrida próbuje wskazać na szereg luk i niedopowiedzeń w ujęciu przez Kanta w *Krytyce władzy sądenia* relacji *ergonu* (właściwe przedstawienie dzieła) do *parergonu* (obramowanie) w dziele sztuki. Najpierw więc podkreśla, że sam Kant miał poczucie, iż jego „transcendentalny projekt przeanalizowania formalnych warunków możliwości sądu estetycznego w ogóle posiada rozliczne braki i cechuje go pewna niekompletność”.³ Następnie zaś zastanawia się nad tym, jakiego typu brak Kant mógł mieć właściwie na myśli i stwierdza:

„A gdyby to było obramowanie. Gdyby tak brak tworzył obramowanie teorii. Właśnie obramowanie, a nie akcydens. Można by to jeszcze wyrazić mniej więcej w taki sposób: a gdyby tak brak był nie tylko brakiem teorii obramowania, ale miejscem braku w teje teorii.”⁴

Czytelnik może w tym miejscu naturalnie przekornie zapytać: a niby dlaczego? Może tym brakiem było w opinii Kanta coś zupełnie innego? Może to sam Derrida całkiem arbitralnie identyfikuje ten brak jako brak odpowiednio wypracowanej teorii obramowania, włączając od razu rozprawę autora *Krytyki* w obcą mu perspektywę i wyciąga stąd dalekosiężne wnioski, którymi ten z pewnością mocno by się zadziwił? Ale nawet jeśli tak jest, ostatecznie będzie nas interesowało przede wszystkim to, jakie spojrzenie na rozprawę Kanta proponuje Derrida, wychodząc od podobnej interpretacji samokrytycznej wypowiedzi tego pierwszego.

W powyżej zacytowanej wypowiedzi najbardziej zastanawiające jest ostatnie zdanie. Implikuje

³ J. Derrida, s. 51.

⁴ Tamże.

ono, że brak nie odnosi się tylko – z czego miałby zdawać sobie sprawę Kant – do niedostatecznie opracowanej przez niego teorii obramowania, ale że chodzi zasadniczo o rozpoznanie „miejsca braku w tejże teorii”. Innymi słowy, nie chodzi o możliwe usunięcie tego braku, lecz o zdanie sobie sprawy z tego, jaką funkcję pełnić mógłby w jej obrębie sam ów brak.

W tym punkcie Derrida wiąże kwestię braku z fundamentalnym założeniem estetyki Kantowskiej odnośnie sądu na temat piękna; sąd ten ma być przede wszystkim bezinteresowny. Ma odnosić się wyłącznie do przedstawienia danego przedmiotu w dziele, przy absolutnym braku zainteresowania podmiotu w istnieniu tego przedmiotu. Rozpatrywany w tym kontekście brak byłby przede wszystkim brakiem pojęcia tego, co piękne w tak sformułowanym sądzie, z czym korespondowałoby zarówno zawieszenie istnienia jego przedmiotu, jak i formułującego go podmiotu. Słowem, sąd ten na swój sposób zawieszalby całą fenomenalną empirię istnienia ich obu, liczyłby się tylko sam ze względu na siebie.

Odczuwana w związku z tym doświadczeniem piękna przyjemność nie oznaczałaby jednak zaniku tego, co istnieje, ale jedynie jego neutralizację: „nie chodzi zatem o uśmiercenie, lecz o złożenie w krypcie tego, co istnieje – o ile istnieje.”⁵ W rezultacie owa przyjemność ma czysto subiektywny charakter, pozbawiona jakiegokolwiek związku z istnieniem: „Jest to jakaś nieistniejąca lub a-egzystująca subiektywność, która wznosi się ponad kryptą, kryjącą empiryczny podmiot i cały jego świat”.⁶

Metafora „złożenia w krypcie” oznacza tutaj neutralizację całego skończonego wymiaru ludzkiej egzystencji, czyli swoiste „zamrożenie” cyklu życia i śmierci po to, by móc rozkoszować się przyjemnością płynącą z doświadczenia czystego piękna. Ale metafora krypty jest głęboko dwuznaczna. Z jednej strony sugeruje ona, że u podstaw doświadczenia piękna tkwi „neutralizacja” śmierci związanej ze skończonością istnienia człowieka i świata. Tym samym według Derridy Kant sytuuje doświadczenie piękna ponad „empirią” ludzkiej skończoności. Z drugiej strony krypta jest tak czy inaczej w oczach podmiotu zwiastunem śmierci „empirycznej”, która nadejdzie prędzej czy później.

W rezultacie neutralizacja istnienia/śmierci w doświadczeniu piękna nie likwiduje napięcia między tym doświadczeniem i istnieniem/śmiercią. To ostatnie – nawet jeśli podlega neutralizacji – stanowi zawsze negatywny punkt odniesienia dla tego doświadczenia. W tym sensie zawieszony istnienie/śmierć jest drugą nieodłączną stroną doświadczenia piękna, warunkiem możliwości jego doświadczenia przez podmiot. Do tego wątku Derrida powróci w kolejnym rozdziale rozważając podany przez Kanta przykład doświadczenia piękna dzikiego tulipana. Teraz natomiast kończy ten ciąg rozważań własną „definicją” doświadczenia piękna w ujęciu Kantowskim. Doświadczenie to, jego zdaniem, zasadza się na tym, że „Znajduję-w-sobie-przyjemność-ku-znajdowaniu-w-sobie-przyjemności-ku-temu, co jest piękne. O tyle, o ile ono nie istnieje.”⁷ Ów autoteliczny charakter doświadczenia piękna zasadza się na tym, że na swój sposób „zain-

⁵ Tamże, s. 56.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

teresowane” jest ono wyłącznie sobą, wyczerpując się w sobie samym. Dlatego dotyczy ono tego, co „nie istnieje”, gdyż z racji podobnie idealnej, kuliście zamkniętej struktury usytuowane jest „ponad” cyklem życia i śmierci.

Tak oto w interpretacji Derridy niewątpliwie obecny jest element krytyczny wobec estetyki Kantowskiej, ale zarazem sposób ujęcia przez tego ostatniego kwestii relacji *ergonu* do *parergonu* dzieła sztuki wyznacza nieredukowalny punkt wyjścia do wszelkich rozważań na ten temat. Słowem, nie chodzi tu po prostu o wykazanie, że Kant „się mylił”, ani nawet, że był ograniczony w swojej myśli o sztuce. Gdyby bowiem Kant nie napisał *Krytyki władzy sądzienia*, nie mógłby też powstać tekst Derridy będący „dekonstrukcją” tamtego. W tym sensie Kant jest zarazem antagonistą w sporze i traktowanym jak najbardziej poważnie partnerem w dyskusji, bez którego nie byłaby ona w ogóle możliwa. A być może nie miałyby też sensu.

III

Obranie przez Derridę Kanta, Hegla i Heideggera za głównych partnerów/antagonistów w dyskusji/sporze na temat sztuki (inni, rzecz znamienna, praktycznie w ogóle się nie pojawiają⁸) nie jest przypadkowe. To w końcu – jak wyraźnie przyjmuje – ich koncepcje estetyczne zakreśliły metafizyczny horyzont współczesnego myślenia o sztuce. Wyznaczyły jego fundamentalne założenia, rozpoznawalne w różnych dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych teoriach. Przystępując więc do „dekonstrukcyjnej” lektury tekstów tych autorów na temat sztuki, Derrida dokonuje już bezwiednie wyraźnej hierarchizacji tego, co na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci miało w estetyce europejskiej znaczenie kluczowe, a co nie.

Można by naturalnie zapytać czy jest to hierarchizacja uzasadniona. Dlaczego w tej dyskusji pominął innych autorów, tych, z którymi z pewnością nie poszłoby mu tak łatwo, gdyż ich myślenie o sztuce zrywało z metafizycznymi schematami koncepcji estetycznych wspomnianej niemieckiej „trójcy”. Wystarczy choćby wymienić filozofię malarstwa Maurice Merleau-Ponty’ego, czy posiadające istotny estetyczny wymiar rozważania na temat relacji między spojrzeniem i okiem w seminariach Jacques’a Lacana, który z pewnością odszedł od „logocentrycznego” myślenia o sztuce. To jednak temat na całkiem inną dyskusję i artykuł. Tak czy inaczej gwoli ścisłości należy stwierdzić, że głównym punktem odniesienia w myśli estetycznej Derridy są wyłącznie koncepcje sztuki, jakie pojawiły się w tradycji filozofii niemieckiej. Nie umniejsza to w niczym randze dyskusji, jaką z nimi podejmuje, oraz wagi jego argumentacji. Niemniej jednak nie można nie zauważyć, że tym samym pole tej dyskusji zostało w arbitralny sposób przez Derridę zawężone, co nie pozostaje bez wpływu na jej ostateczne rezultaty.

Jak już wspomniałem dyskusja Derridy ze wspomnianą „trójcą” dotyczy tkwiących u podstaw ich myśli o sztuce metafizycznych założeń. Jakie są to założenia?

⁸ Pewien wyjątek stanowią zdawkowe nawiązania do Sigmunda Freuda, ale odgrywają one drugorzędne znaczenie w całym dyskursie.

Wyliczmy na razie pobieżnie niektóre z nich. O jednym już była mowa powyżej – sztywne rozgraniczanie między *ergonem* i *parergonem* dzieła, w wyniku czego ten ostatni jawi się jako zewnętrzny dodatek do przedstawienia dzieła, którego funkcja sprowadza się do wyraźnego jego odgraniczenia od wszelkich kontekstów zewnętrznych.

Wiąże się z tym tendencja do pojmowania dzieła jako „jedności” przedstawienia, które możemy w sposób jednoznaczny zidentyfikować i odróżnić od innych przedstawień. Ta tendencja z kolei ma u swych podstaw założenie, że wszelkie formy artystycznej kreacji, niezależnie od tego, w jakim tworzywie są urzeczywistniane – w barwach, liniach, dźwiękach – są w ostatecznym rozrachunku jakąś formą wypowiedzi. Posiadają więc jakiś „sens”, który jest zasadniczo przekładalny na słowa, możliwy do wyartykułowania w języku pojęć. Co też implikuje sprowadzalność wszystkich tych form kreacji do języka, jako zapośredniczającego je ze sobą i otwierającego autentycznie na siebie najdoskonalszego medium wyrazu, które jest zarazem ich ukrytym centrum. W tradycji estetyki niemieckiej od czasów idealizmu podobnie „logocentrycznemu” spojrzeniu na sztukę towarzyszy przekonanie o wyróżnionym statusie literatury – sztuki słowa – na tle innych rodzajów sztuk.

Ponieważ „ojcem” tego sposobu myślenia o sztuce w tradycji filozofii niemieckiej był Hegel, nieprzypadkowo od niego autor *Glas* zaczyna dyskusję z tą tradycją. U podstaw Hegłowskiego myślenia o sztuce tkwi proste pytanie, od którego zaczyna się (i do którego zmierza) wszelka jego refleksja na temat sztuki. Brzmi ono: czym jest sztuka? Z pytaniem tym wiąże się ściśle pytanie inne, w świetle którego dopiero możliwa jest nań odpowiedź: „skąd bierze ona [sztuka] swój początek? Skąd wypływa i jakie jest jej źródło?”⁹ Pytanie to z kolei zakłada, że „umówiliśmy się już co do tego, jak rozumiemy słowo »sztuka«. Zatem: jakie jest źródło s e n s u »sztuki«?”¹⁰

Według Derridy zatem już sam sposób pytania Hegla o sztukę określony jest przez założenia, które ukierunkowują jego myślenie o niej. Jest to więc po pierwsze założenie, że istnieje jakieś „źródło” sztuki, które określa jej „istotę” wyróżniając ją na tle innych form ludzkiej działalności i zjawisk. Po drugie jest to założenie, że sztuka ma jakiś „sens”, co implikuje wspomniany już prymat słowa w stosunku do innych środków artystycznego wyrazu (dźwięki, linie, barwy, kamień, itd.). Idą za tym jednak jeszcze założenia dalsze. Kolejnym jest to, że istnieją „dzieła sztuki”, które jesteśmy w stanie z sposób jednoznaczny zidentyfikować odróżniając je od innych dzieł i wytworów ludzkiej działalności. Podstawą tej identyfikacji jest przy tym „przedstawienie” dzieła sztuki, poza którym ono praktycznie nie istnieje. W rezultacie pytanie o źródło sztuki przybiera postać pytania o źródło dzieła sztuki, źródło jego przedstawień, które stanie się odtąd kluczowym pytaniem estetyki europejskiej, aż po słynną rozprawę Heideggera *Źródło dzieła sztuki*.

U podstaw tych wszystkich założeń tkwi jedno o znaczeniu fundamentalnym, przeświadczenie, że: „sztuka – słowo, pojęcie, rzecz – cechuje się jednością, a co więcej posiada

⁹ J. Derrida, dz. cyt., s. 206.

¹⁰ Tamże.

jakiś źródłowy sens, jakiś *etymon*, jakąś prawdę jedną i nagą, którą wystarczy odsłonić poprzez historię. Przede wszystkim każe wierzyć, że do »sztuki« można dotrzeć na trzy sposoby: po pierwsze drogą wyznaczoną przez słowo, pojęcie i rzecz; po drugiej drogą wyznaczoną przez element znaczący i znaczony oraz przez ich desygnat, a wreszcie przez opozycję obecności i przedstawienia.¹¹

„Jedna i naga” prawda dzieła sztuki to jego prawda ostateczna, określająca podskórnie jego przedstawienia. Jest ona jego wiecznie bijącym „źródłem”, do którego „poprzez historię” winien dotrzeć interpretator dzieła wypowiadając je w słowach własnego dyskursu. W określeniu „poprzez historię” chodzi nie tylko o wydobycie historyczności sensu, w świetle którego dopiero owa prawda staje się zrozumiała i dostępna, chodzi również o wskazanie na ahistoryczność sensu wypowiedzianego w dziele sztuki, sensu unieruchomionego w nim i zastygłego, poprzez co przeciwstawia się on wszelkiej historyczności. Ale też dopiero poprzez to przeciwstawienie sens stał się jako taki możliwy. I w tym „negatywnym” sensie jest też historyczny.

Sposób, w jaki Derrida opisuje docieranie do prawdy dzieła sztuki „poprzez historię”, odnosi się do schematu ujęciowego, tkwiącego nie tylko u podstaw myśli estetycznej Hegla, ale też czołowych przedstawicieli idealizmu i romantyzmu niemieckiego, historyzmu, aż po hermeneutykę Diltheya, niezależnie od wszelkich różnic w pojmowaniu przez nich tego, co historyczne. I w odniesieniu do wszystkich wypracowanych w ramach tej tradycji koncepcji estetycznych jest to bez wątpienia opis adekwatny. Problematiczne wydaje się jednak włączenie w jej obręb Heideggera, gdyż jego rozumienie *Geschichtlichkeit des Seins* (dziejowości bycia), dla którego punktem wyjścia była analityka czasowości w *Byciu i czasie*, zrywało radykalnie z rozumieniem „historyczności” sensu, które Derrida przypisuje wspomnianej powyżej tradycji. Tym bardziej z tego schematu wyłamuje się Hans-Georg Gadamer, który w swoim myśleniu o sztuce wychodzi od Heideggerowskiej koncepcji „dziejowości bycia” w tej postaci, jaką przybrała ona po „zwrocie” w filozofii tego ostatniego.

W tym punkcie można – jak sądzę – pręcej mówić o istotnym pokrewieństwie czy analogii między podejściem Derridy i tymi dwoma, a nie o zasadniczej różnicy między nimi. Widać to szczególnie wyraźnie w sposobie, w jaki autor *Glas* kontynuuje swoje rozważania nad *Wykładami z estetyki* Hegla, wychodząc z założenia, że „logocentryczny” charakter jego koncepcji sztuki, a więc podporządkowanie „całej przestrzeni sztukom dyskursywnym, głosowi i *logosowi*”¹² implikuje myślenie o sztuce w konwencji koła, w którym ta zostaje sztucznie zamknięta, czyli arbitralnie odgraniczona od wszystkiego, co wobec niej zewnętrzne.

Głównym argumentem Derridy, za pomocą którego stara się wykazać, że wbrew pozorowi radykalnej odmienności i różnicy filozoficzny dyskurs Hegla i Heideggera „łączy być może wspólny zamiar wykluczenia tego, co – tak z zewnątrz, jak i od wewnątrz – dąży do nadania im formy, zamknięcia, otoczenia”¹³ jest twierdzenie, że u podstaw tego zamiaru tkwi „podporząd-

¹¹ Tamże, s. 26–27.

¹² Tamże, s. 29.

¹³ Tamże.

kowanie wszystkich sztuk słowa oraz, jeśli nie poezji, to przynajmniej poematów, opowieści, językowi, mowie, nazywaniu.¹⁴

Zostawmy na razie na boku owo „być może” (powrócimy do niego później), które sygnalizuje wyraźnie jakiś rodzaj niezdecydowania czy niepewności co do wygłoszonego powyżej w sposób tak apodyktyczny przekonania, i przyjrzyjmy się dalszemu tokowi jego argumentacji.

Kontynuując „dekonstrukcyjną” lekturę *Wykładów o estetyce* Derrida zwraca uwagę na sposób, w jaki Hegel ujmuje różnicę między naukami przyrodniczymi lub matematycznymi a naukami humanistycznymi. Według jenajskiego filozofa w tych pierwszych zapoczątkowanie dyskursu o ich przedmiocie nie stanowi żadnego problemu, gdyż ów „przedmiot jest dany lub określony z góry, a wraz z nim metoda, jakiej on wymaga.”¹⁵ Wynika to stąd, że – dopowiedzmy – przedmiot w naukach przyrodniczych i matematycznych jest radykalnie innego rodzaju niż podmiot starający się go poznać. Natomiast w naukach humanistycznych sytuacja jest poniekąd bardziej złożona. Ponieważ „przedmiot takich nauk wytwarzany jest przez poznającego ducha, ten ostatni będzie musiał w poznaniu samego siebie wejść na drogę poznania tego, co sam wytwarza, czyli wytworu własnego wytwarzania. (...) Duch musi wniknąć w swój własny wytwór, wytworzyć dyskurs na temat tego, co sam wytwarza, przeniknąć na wskroś siebie.”¹⁶

Innymi słowy, właśnie dlatego, że relacja podmiotu poznającego do poznawanego przedmiotu ma tutaj postać kolistą, pojawia się problem wkroczenia w owo koło, napisania jakiegoś „wstępu”, który byłby wprowadzeniem do podjętej przez autora problematyki. Właśnie w ramach takiego koła porusza się dialektyka spekulatywna Hegla, które zresztą zdaje się – jak zauważa Derrida – do złudzenia przypominać „koło hermeneutyczne”, chociaż nie rozwija już później tego wątku.

Podkreślić należy, że w filozofii sztuki Hegla, w której proces samopoznania ducha ma postać kolistą, ów proces nakłada się na kolistość samej sztuki: „Zapewne sztuka jest figurą jednego z tych wytworów ducha, dzięki którym powraca on do siebie, odzyskuje samoświadomość oraz – zataczając koło – zajmuje na powrót swe właściwe miejsce.”¹⁷ Zgodnie z tym ujęciem sam akt twórczy, akt wytwarzania dzieła, przebiega w kole, w którym duch równocześnie wychodzi poza i zarazem powraca do siebie. W rezultacie filozofia sztuki w systemie heglowskim stanowi koło, które dołącza się do koła, jakim jest sztuka, ta odnajduje następnie swoją prawdę w religii, innym kole, a religia w filozofii itd. Tak odczytany system heglowski tworzy splot nakładających się na siebie kół, z których każde następne stanowi podwojenie poprzednich. Przypomina to komnatę pełną ustawionych naprzeciw siebie luster, z których każde odbija wszystkie pozostałe, te zaś odbijają dalej jego odbicie. Ta gra odbić ciągnie się w nieskończoność, aby w końcu, w ostatnim kole kół, dać absolutnie przejrzysty obraz odbitej tam rzeczy.

Derrida nazywa tę sytuację „otchłannieniem koła”, jego pogrążaniem się w sobie, które zgodnie ze spekulatywną logiką tego procesu winno odbywać się bez końca, rozwierając coraz bar-

¹⁴ Tamże, s. 30.

¹⁵ Tamże, s. 33.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

dziej bezdenność otwartej w nim otchłani, a nie zamykać się – jak przyjmuje Hegel – w ostatnim kole/lustrze „wiedzy absolutnej”, które przynosi absolutnie przejrzysty obraz odbitej w nim rzeczy. Ale ponieważ tak pojęte ostatnie koło kół wyłamuje się z „otchłanniejącej” logiki podwajania się kół, która określa ruch dialektyki spekulatywnej Hegla, Derrida musi postawić pytanie: „Czy w heglowskiej cyrkulacji występuje otchłań?”¹⁸ I ostrożnie odpowiada: „Na tak postawione pytanie nie ma rozstrzygającej odpowiedzi.”¹⁹

To wahanie czy niezdecydowanie Derridy bierze się stąd, że w zależności od tego, na jaki aspekt systemu heglowskiego położymy nacisk, odpowiedź wypadnie różnie. Z jednej strony bowiem poszczególne koła w ruchu samowiedzy Ducha ewidentnie w nim „otchłannieją”, jedno z konieczności pociąga za sobą drugie, tak iż ten ruch zdaje się z założenia nie mieć końca. Z drugiej strony wszystkie te koła wbudowane zostały w teleologiczny schemat stopniowego dochodzenia Ducha do siebie, którego końcowym etapem ma być jego pełna samoprzejrzystość na poziomie uzyskania przez niego wiedzy absolutnej. Ruch kolejnych kół/odbić znajduje zatem swoje ostateczne spełnienie w końcowym lustrze luster, kole kół. W rezultacie koło/otchłań zamiera w końcowym odbiciu, w płaskim refleksie rzeczy, która uzyskała absolutną tożsamość z sobą samą.

72 Tak czy inaczej w ujęciu samego Derridy „otchłannienie” koła sztuki i myśli o niej wiąże się ściśle z „prawdą” samej sztuki. Ich nieuchronnym przeznaczeniem jest to, że w kolistym podwojeniu bez końca „otchłannieją”. Przeznaczeniu temu podlega również Derrida w swoim dyskursie o sztuce, wskazując na to, że koło i otchłań są w nim nie tyle przedmiotem, o którym pisze, co figurą samego dyskursu:

„Czy koło i otchłań będą przedmiotem mojego dyskursu i zostaną przezeń zdefiniowane? Czy też opisują one formę, która ogranicza mój dyskurs, to znaczy ogranicza nie tyle jego przedmiot, ile jego scenę – scenę, która za sprawą otchłani wymyka się obecnemu przedstawieniu? Wszystko dzieje się tak, jak gdyby dyskurs o kole również musiał opisywać [/zataczać] koło i być może to właśnie koło, które opisuje [/zatacza], jakby musiał opisywać [/zataczać] kolisty ruch w tym samym momencie, gdy kolisty ruch opisuje [/zatacza] – opisywać go i przemieszczać się zgodnie z nim.”²⁰

Ta paradoksalna „kolista” sytuacja piszącego o sztuce, uprawiającego jej „filozofię”, przypomina do złudzenia wspomnianą już powyżej osobliwość Gadmerowskiego dyskursu, w którym interpretacja świadectw tradycji jest już częścią procesu samej tradycji. To „o czym” się tutaj pisze – o czym też owe świadectwa mówią, jest bowiem nie tyle „przedmiotem” opisu/interpretacji, co ustanawia i opisuje „scenę” samego pisania. Porywa je za sobą, przesuwa i przemieszcza. Wynika to stąd, że owo „o czym” – „koło i otchłań”, „koło/otchłań”, „otchłanniejące koło” – nie

¹⁸ Tamże, s. 34.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

jest czymś, co po prostu jest obecne, istniejące na zewnątrz, odłączone od piszącego, obojętne niczym przedmiot. „Oтчłanniejące koło” się wydarza i darzy, jest darem, który porywa piszącego o nim i go ogarnia. Jest na sposób *es gibt, il y a, ca donne*²¹ – daje siebie i sobą obdarowuje. Dlatego też będąc „opisywane” samo zarazem „opisuje” tego, kto o nim pisze, jawiąc mu się jako niezgłębione w swojej prawdzie.

IV

Na tę „przepastną” kolistość uwikłania piszącego w to, o czym pisze, zwrócił już zresztą uwagę – co zauważa Derrida – Heidegger. Próbował też zdać z niej sprawę w swoim późnym filozoficzno-poetyckim dyskursie. Punktem wyjścia było dla niego nowe odczytanie niemieckiego zwrotu *es gibt*. Nie, jak jest on rozumiany potocznie, jako „jest” w odniesieniu do jakiegoś zjawiska czy obiektu („jest pogoda”, „jest deszcz” itd.), ale dosłownie właśnie jako *es gibt*; daje się, darzy, obdarowuje. Heidegger przy tym tak odczytany zwrot *es gibt* odniósł do bycia. Zgodnie z jego interpretacją zdanie *Es gibt Sein* znaczy, że bycie „darzy się”, „daje” otwartemu na nie człowiekowi ogarniając go i porywając swoim nadmiarem. Podobne doświadczenie bycia jest też najbardziej źródłowe poprzedzając w porządku genealogii wszelkie inne odniesienia do niego, kiedy doświadczane jest ono przez pryzmat „obecności” postrzeganych rzeczy.

Nic dziwnego, że w całej książce Derridy właśnie Heideggera myśl o sztuce stanowi największe wyzwanie i problem zarazem. To przede wszystkim w odniesieniu do niego będzie próbował podkreślić odrębność własnego podejścia, akcentując, niemal obsesyjnie, zasadnicze różnice. Te faktyczne i te wyimaginowane.

Do tych drugich należy twierdzenie Derridy, że Heidegger, wychodząc z „metafizycznego” założenia istnienia dzieła sztuki jako takiego (a więc jego istnienia w postaci „obecnego” bytu o określonych własnościach, pozwalających odróżnić je od innych bytów), nie był w stanie wyartykułować w swoim dyskursie doświadczenia „otчłanności” koła myśli o sztuce i koła samej sztuki. Pozostaje jednak pytanie, czy ta supozycja Derridy jest uzasadniona. W końcu o „byciu” dziełem sztuki nie stanowią w oczach Heideggera w pierwszym rzędzie jakieś jego specyficzne wyznaczniki jako obiektu, ale sposób, w jaki odnosi się ono do bycia ujawniając je w jego prawdzie ze względu na nią samą. A więc przedstawiając jego prawdę jako „darzącą się”, „dającą”, obdarowującą patrzącego sobą w sposób całkowicie bezinteresowny.

W rezultacie nie mamy tu bynajmniej do czynienia z sytuacją „błédnego” hermeneutycznego koła, gdzie zakłada się, że musimy już posiadać jakieś przed-rozumenie istoty sztuki, aby móc jakiś byt rozpoznać jako dzieło sztuki.²² Grecka świątynia wisząca na surowych nadmorskich skałach nie jest dla patrzącego na nią dziełem sztuki, ponieważ jej wygląd spełnia jakieś aprioryczne warunki tego, co uznaje on za sztukę.²³ Staje się ona takim dziełem dopiero, gdy jej przeniknięte głęboką harmonią kształty i jasność jej marmurów objawiają mu nagle ponurą su-

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 40.

²³ Przykład ten podaje Heidegger w eseju *Vom Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1972, s. 10–16.

rowość otaczającego ją krajobrazu. Równie dobrze może ona komuś innemu wydać się jedynie kupą ułożonych w dziwaczny sposób kamieni. Podobnie też z „błędnym” hermeneutycznym kołem nie ma nic wspólnego cała późna twórczość filozoficzna Heideggera po „zwrocie”, kiedy – jak sam stwierdził – jego dotychczasowa „droga do prawdy”, a więc właśnie do jakiegoś bijącego u podstaw bytu „źródła” bycia (w tym naturalnie i „źródła” dzieła sztuki) przekształciła się w „prawdę w drodze”, w wyniku czego owo mityczne „źródło” stało się samą drogą myśli, samym wydarzeniem się myśli. Właśnie bowiem ta zmiana implikuje odejście od metafory „źródła” w tej postaci, w jakiej funkcjonowała ona w dotychczasowej tradycji europejskiej metafizyki. „Źródło”, a więc to, co bije w kolistym rytmie wiecznego wypływu powracającego do siebie, przeobraziło się w myśli późnego Heideggera w „otchłań”, w której każdy obrót/koło myśli tak radykalnie zmienia pozycję myślącego, iż musi on nieustannie, niejako od samych podstaw, tworzyć nowy język dla swojej myśli. W tym sensie sam ten język jest „w drodze”, skazany na nieustanne przekształcanie siebie. Jest to bowiem język, który ani „jest”, ani go „nie ma”, gdyż stanowi o nim ruch nieustannego samoprzekraczania. Jest to język, który jest sam dla siebie „źródłem”, źródłem bijącym jedynie o tyle, o ile z siebie wypływając już sam siebie przekracza. I do siebie powraca. Ale też już jako całkiem „inny” niż ten, którym był dotychczas. Powraca jako jakieś źródło/nieźródło, problematyczne już w samej swej genealogii. Co też jednak czyni go dopiero „źródłem” w ścisłym znaczeniu tego słowa, radykalnie innym niż to, jakie nadawała mu „metafizyczna” tradycja transcendentalizmu.

Dlatego każda „zapisana” postać języka – źródła/nieźródła, jest tylko nędznym okruchem języka „jako takiego”. Jest jakimś jego szczątkowym fragmentem, odłamkiem, który już w następnym obrocie koła myśli i bycia rozpadnie się, dając początek jakiejś nowej postaci mowy, aż po dotarciu do sytuacji granicznej, w której rozpadnie się tradycyjna gramatyczna wykładania języka.²⁴ Podobnie też *Źródło dzieła sztuki winno* – jeśli to, co w nim zostało powiedziane ma zostać jakoś „zachowane” (a więc „zniesione” i w tym „zniesieniu” obecne) w przepastnym ruchu myśli i bycia – być pisane ciągle na nowo. Aż myśl o sztuce dotrze – analogicznie – do punktu, w którym artykułujące ją słowa staną się bezkształtną miazgą morfemów, przez którą przebłyskują jakieś strzępki sensu. Aż nie będzie już słowa „sztuka” czy „dzieło sztuki”, tylko jakieś ich okruchy, rozpadające się (miażdżone) w porywającym wszystko za sobą „przepastnym” kolistym wirze czasu i bycia.

Tego rodzaju kolisty ruch czasu (czasowości) i bycia, który zakreśla/opisuje ruch Heideggerowskiej myśli w późnych esejach i rozprawach, implikuje, że wraz z tym, co wyznacza podstawy naszej cywilizacji, nauką i techniką, winno być w niej również nieustannie przemysłiwane na nowo to, co „jest” sztuką i dziełem sztuki. Sztuka bowiem nigdy nie daje się sprowadzić do jakiegoś „jest”, ani do jakiegoś „nie jest”, do jakiejś obecności czy jej (czystego) braku. Zakorzeniona w radykalnym doświadczeniu „przepastności” bycia, otwartej kolistości jego związku

²⁴ Por. M. Heidegger, *Czas i bycie*, tł. J. Mizera, [w:] tenże, *Ku rzeczy myślenia*, Warszawa 1999, s. 26–28.

z czasem, sztuka darzy się, daje, obdarowuje nas prawdą bycia w sposób cudownie „bezinteresowny”, czysty, niemożliwy do sprowadzenia do „źródła” w tradycyjnym metafizycznym sensie, do jakiejś tak czy inaczej rozumianej podstawy. To ona wszakże, uwikłana w przepastne koło czasu i bycia i wyjawiająca je w swoich „dziełach”, jest dla siebie samej „źródłem”. To ostatnie nie bije w jakichś tajemnych grotach czy jaskiniach bytu, ale wypływa całkiem na wierzchu i powraca do siebie w jej przedstawieniach, ogarniając nas i porywając za sobą w zawrotnym kolistym ruchu. To sama sztuka jest więc źródłem/otchłanią, które nachodzi nas od strony poświadczonej w jej dziełach prawdy bycia. *Es gibt Kunst, il y a art, ca donne art...*

V

Podobnie jak dla Derridy również i dla Heideggera koło sztuki i myśli o sztuce otwiera otchłani. Otwiera się ona już w relacji myślącego do bycia, zmuszając go do przemyśliwania nieustannie na nowo i poświadczania w języku własnego doświadczenia „darzenia się” bycia. W tym wstępującym ruchu zacierają się też coraz bardziej granice między tym, co jest sztuką, a co nią nie jest. „Otchłannieje” więc również samo pojęcie „dzieła sztuki”, coraz trudniej jest bowiem rozgraniczyć sposób, w jaki ujawnia i poświadcza ono sobą „prawdę bycia” od sposobu, w jaki ową prawdę ujawnia i poświadcza myśliciel w swoim dyskursie.

Jeśli więc Derrida zarzuca Heideggerowi, że ten opierając swoją myśl o sztuce na metafizycznym założeniu, że „istnieją” dzieła sztuki możliwe do zidentyfikowania w sposób jednoznaczny w tym, co wypowiadają, traci z oczu „otchłanny” wymiar relacji między sztuką i byciem, to z pewnością nie ma racji. Założenie to bowiem – podobnie jak wszelkie inne tego rodzaju – staje się wysoce problematyczne w późnych rozprawach autora *Przyczynków do filozofii*, w których zaciera się coraz bardziej różnica między myśleniem prawdy bycia i samą tą prawdą. Co też implikuje zatarcie różnicy między różnymi postaciami ludzkiej działalności i ich rezultatami – nauką, techniką i rzeczą jasną sztuką – jako określonymi przez takie lub inne odniesienie do bycia i byciem samym.²⁵

Rzeczywista kontrowersja wiąże się z pewnością z pominięciem przez Heideggera głęboko dwuznacznej roli, jaką w odniesieniu do *ergonu* dzieła sztuki odgrywa *parergon*. Nie jest to jednak tylko kwestia zapoznania specyfiki tej relacji, która według Derridy wiąże się w sposób nieodłączny z fenomenem sztuki w ogóle. Ma to również konsekwencje dla opisanego powyżej przemyśliwania przez Heideggera koła czasu i bycia, gdzie jego „otchłanność” jest doświadczana wprost we wstępującym ruchu potęgujących się obrotów myśli, nie znajdując już w języku żadnego punktu zaczepienia, który dawałby jej jakiś rodzaj oparcia czy ochronę przed destrukcyjną siłą tego ruchu. W rezultacie późny *quasi* poetycki dyskurs Heideggera musi ciągle rozpaczliwie balansować na skraju „otchłani” między tym, co można jeszcze oddać za pomocą coraz to bardziej „mrocznych”, porażających swoją wieloznacznością, metafor, a wspomnianym w *Czasie*

²⁵ Zaznaczyć należy, że owo zatarcie różnicy jest pozorne, względnie stanowi tylko zewnętrzny przejaw nieustannego przemieszczania się pozycji myślącego bycia wobec prawdy bycia. W istocie bowiem różnica ta właśnie „otchłannieje”, staje się coraz bardziej dramatycznie przez niego doświadczana jako relatywizujące coraz bardziej jego odrębną pozycję „porwanie” przez ową prawdę.

i bycie językiem/miazgą. Ten dyskurs bowiem zbliżył się tak bardzo do „prawdy bycia”, że ta, wnikając we wszystkie jego szczeliny i rozsadzając od wewnątrz, wchłania go zarazem coraz bardziej w siebie. W rezultacie różnica między tym dyskursem a „prawdą bycia” relatywizuje się i zanika coraz bardziej, jakkolwiek nigdy nie może zostać do końca „zniesiona”. Dlatego kolejnym etapem na tej drodze prawdy, na której filozof przemyśliwuje wciągający go w „otchłań” krąg czasu i bycia, byłby całkowicie niezrozumiały dyskurs rozbitych na poszczególne morfemy słów, a później już tylko „dyskurs” pojedynczych liter, rozkładanych dalej w swej graficznej postaci na miazgę beładnych linii i kształtów. Jeśli więc na tym kolejnym etapie rozpoznawalne byłyby jeszcze przeświecające z rozczłonkowanych słów jakieś strzępki sensu, to na następnym liczyłyby się już tylko sama grafia liter, aż w końcu i ona uległaby całkowitemu zanikowi.

Parergon natomiast, a więc wszelka rama dzieła, jego obramowanie, *passe-partout*, tytuł, margines itd., jest takim szczególnym w nim (czy poza nim) „miejscem”, które przy całej relatywności (pozorności?) sposobu, w jaki rozgranicza owo dzieło od zewnętrznego kontekstu, ustanawia tak czy inaczej jakiś przedział. Nawet więc jeśli – co próbuje wykazać Derrida – ten przedział jest zarazem przez *parergon* relatywizowany, gdyż jako „uzupełnienie” dzieła przyłącza się on do niego „tylko za sprawą wewnętrznego braku w systemie, do którego należy”²⁶, w wyniku czego sama relacja między nim a *ergonem* dzieła „otchłannieje”, to zrazem nie oznacza to bynajmniej całkowitego zatarcia różnicy między nim i owym dziełem. Niezależnie więc od tego, jak dalece byśmy nie posunęli się w „dekonstrukcji” przedziału między *ergonem* i *parergonem* dzieła, przedział ten będzie zawsze namacalnie uchwytny. Tekst i jego tytuł. Tekst i margines. Obraz i rama. Rysunek i obramowanie. Płótno i jego brzegi. Od tego wszystko się zaczyna. I do tego powraca.

Filozof, który zaczyna w tym punkcie, nawet jeśli – jak Derrida – robi wszystko, aby wykazać, że jest to przedział w swej ontologii wątpliwy, sztuczny, schematyczny, arbitralny itd., znajduje w nim zarazem „miejsce” zaczepienia dla własnej myśli, którego nie będzie w stanie w żaden sposób do końca „zniesić”, usunąć i rozpuścić we własnej refleksji. Tak czy inaczej jej punktem odniesienia będzie bowiem rozróżnienie, które nie jest tylko czystym metafizycznym schematem podziału: dzieło – to, co wobec niego zewnętrzne, nałożonym na rzeczywistość, ale jest nieodłącznym „rysem” każdego ludzkiego wytworu, „rysem” dłoń jako takiego konstytutywnym. Można powiedzieć, że „rys” ten jest ściśle powiązany z zakorzenieniem tego wytworu w skończoności, czyli z czysto materialnym wymiarem jego bytu. I jakkolwiek Derrida w swojej refleksji o sztuce, o doświadczeniu piękna, stara się wyraźnie zignorować ten materialny aspekt „istnienia” dzieła, to, niejako wbrew sobie, musi go ciągle brać pod uwagę, gdyż stanowi on niezbędny punkt odniesienia, na podłożu którego można dopiero mówić o „dekonstruowanym” przez niego rozróżnieniu na *ergon* i *parergon* dzieła.

²⁶ J. Derrida, dz. cyt., s. 69.

Odniesienie Derridy do tego rozróżnienia w jego dyskusji z myślą estetyczną Kanta, Hegla i Heideggera, rozróżnienia zakorzonego w ignorowanym przez niego materialnym podłożu dzieła, pozwala mu uniknąć impasu własnego dyskursu w tej postaci, w jakiej doświadczał go nieustannie Heidegger w swej późnej twórczości. Myśl Derridy wypływa bowiem wówczas z i odnosi się do tego przedziału, do tego/tej „rysu/rysy” (*der Riß*), który/która oznacza zarazem nacięcie, zarysowanie czegoś, jak i szczelinę, pęknięcie, rozwarcie.²⁷ Ów/owa „rys/rysa” osadza jego myśl w tym, co jest, i każe mu nieustannie doświadczać jego ciężar, nieuchronność wszelkich płynących stąd ograniczeń, impregnując ową myśl na uwodzicielskie, śmiertelnie dla niej niebezpieczne, zakusy „prawdy bycia”, które mogłyby pogrążyć ją w otchłań czasu i bycia.

Jeśli bowiem nawet w owym/owej „rysie” otwiera się jakaś „otchłań” to – paradoksalnie – tylko jako osadzona w jakimś „dziele”, cokolwiek by się nie powiedziało na temat problematyczności jego „istnienia” czy „nieistnienia”. W dziele właśnie, które zawsze ma jakiś tytuł, ramę, obramowanie, margines... Te zaś odgraniczają nie tylko wypowiedziany w nim „sens”, ale w równej mierze jego materialną postać od zewnętrznego kontekstu. A bez tego rozgraniczenia nie mogłoby zaistnieć ono jako dzieło.

Z podobnym ujęciem przez Derridę relacji między *ergonem* i *parergonem* dzieła koresponduje sposób, w jaki dokonuje on reinterpretacji ujęcia przez Kanta doświadczenia piękna przez ludzki podmiot. Zgodnie z tą reinterpretacją doświadczenie to jako bezinteresowne ma kolistą strukturę „znajdowania-w-sobie-przyjemności-ku-znajdowaniu-w-sobie-przyjemności-ku”.²⁸ Jest to więc przyjemność, która znajduje „przyjemność” w czystym nakierowaniu na siebie samą. Tym też różni się zasadniczo od przyjemności doświadczanej potocznie, gdzie wiąże się z nią zawsze jakiś zewnętrzny w stosunku do niej „interes” podmiotu. Ujmując ten proces od strony subiektywnej można powiedzieć, że podmiot, który odczuwa tego rodzaju „zapętloną” na sobie samej przyjemność, nie znajduje jej źródła w jakimś zewnętrznym przedmiocie, ale w sobie samym. Jego odczuwanie tego rodzaju przyjemności jako związanej z czystym doświadczeniem piękna jest w istocie auto-odczuwaniem, które wychodzi z jego wnętrza. Jeśli jednak spojrzymy na ten proces od strony obiektywnej, czyli uwzględnimy genealogię samego piękna, wówczas – stwierdza dalej Derrida – to auto-odczuwanie okaże się być w istocie czystym hetero-odczuwaniem:

„Odczucie czysto subiektywne powodowane jest tym, co nazywamy pięknem, to znaczy tym, o czym mówimy, że jest piękne: zewnątrzem, które jest w przedmiocie i to jest w sposób niezależny od istnienia tego przedmiotu. (...) Struktura auto-odczuwania odczuwa tylko poprzez dotknięcie czystej obiektywności, o której należy powiedzieć »ona jest piękna« (...) Coś całkiem różnego ode mnie daje mi udział w czystej przyjemności poprzez pozbawienie mnie pojęcia, a zarazem doznania rozkoszy.”²⁹

²⁷ Na tę głęboką dwuznaczność niemieckiego *der Riß* wskazuje Derrida, powołując się w tym kontekście – o ironio – na samego Heideggera.

²⁸ J. Derrida, dz. cyt., s. 56.

²⁹ Tamże, s. 57.

Paradoks doświadczenia przez podmiot piękna w ujęciu Kantowskim polega zatem według Derridy na tym, że subiektywny charakter tego doświadczenia nie byłby możliwy bez „dotknięcia czystej obiektywności”, która jako „piękna” ma podobnie jak to pierwsze zamkniętą kuliście w sobie, nastawioną wyłącznie na siebie, postać. W rezultacie: „Najbardziej radykalne hetero-odczuwanie zamieszkuje – od wewnątrz – auto-odczuwanie całkowicie zamknięte w sobie.”³⁰ Tym, co w tej dokonanej przez Derridę reinterpretacji Kanta zostało pominięte, to pytanie o to, skąd na końcu wzięła się owa „czysta obiektywność” piękna?

Naturalnie, na pierwszy rzut oka odpowiedź na to pytanie wydaje się prosta; o owej „czystej obiektywności” piękna nie moglibyśmy mówić, gdyby nie określony przedmiot – już to dzieło sztuki, już to jakiś inny ludzki wytwór, już to byt przyrodniczy – który w swej materialności jest jej niezbywalnym podłożem. Ów przedmiot jest wprawdzie w stosunku do „czystej obiektywności” piękna całkowicie zewnętrzny, niemniej jednak bez jego fizycznego „istnienia” efekt piękna w ogóle by nie powstał. Ale już bliższe określenie tego, na czym miałyby polegać rola tego materialnego podłoża przedmiotu (np. sposobu jego ukształtowania) w pojawieniu się efektu piękna, stanowi niezwykle trudne zadanie, które w myśli estetycznej Kanta – i w jej dekonstrukcyjnej reinterpretacji przez Derridę – pojawia się w sposób śladowy.

Ostatecznie więc mamy w tym wypadku do czynienia nie tylko z jedną, ale w istocie z dwiema różnymi „zewnętrznościami”. Z jednej strony sam „czysto obiektywny” efekt piękna jest zewnętrzny w stosunku do odczuwającego „wnętrza” podmiotu, oddziałując na całą jego subiektywność, tak iż to, co z jego perspektywy wydaje mu się auto-odczuwaniem, jest w istocie hetero-odczuwaniem. Z drugiej strony jednak – o czym Derrida (jak i Kant) nic już nie wspomina – owa „czysta obiektywność” piękna jest zewnętrzna w stosunku do materialnego podłoża przedmiotu, którego ukształtowanie ją ewokuje, niemniej jednak sam ów przedmiot jako taki zdaje się nie mieć z nią nic wspólnego.

VI

W rezultacie dokonana przez Derridę krytyka pojęcia „dzieła sztuki”, jako jednego z kluczowych dla całej dotychczasowej tradycji myśli estetycznej, jest jednostronna i tylko częściowo uzasadniona. Ma on więc niewątpliwie rację, kiedy twierdzi, że sposób, w jaki ustalano tożsamość dzieła sztuki w dotychczasowej tradycji myśli estetycznej wychodząc z założenia, że stanowi o nim „jedność” wypowiedzianego/przedstawionego w nim sensu, był bardzo arbitralny i oparty na sztucznych i sztywnych podziałach. Rozpatrywana w tym kontekście podjęta przez Derridę próba wykazania, że *parergon* dzieła nie jest po prostu poza nim, ale „będąc obok, tuż obok, oddziałuje na dzieło (*ergon*)”³¹ nie tylko na swój sposób dynamizuje relację między dziełem i tym wszystkim, co do tej pory było od niego wyraźnie rozgraniczane jako zewnętrzne, ale czyni problematycznym dotychczasowe rozumienie tożsamości dzieła. W tym ujęciu bo-

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 64.

wiem *parergon* okazuje się oddziaływać na *ergon* dzieła na zasadzie jego „warunku możliwości”, bez którego ten ostatni nie mógłby się w ogóle ukonstytuować jako taki. W rezultacie dopiero w świetle ich relacji do siebie, która zakłada oddziaływanie jednego na drugie możliwym się staje „obiektywny” efekt „piękna”. W tej perspektywie związek *ergonu* z *parergonem* poprzedza (i na swój sposób warunkuje) ich późniejsze traktowanie jako elementów całkowicie odrębnych, przy czym *parergon* pojmuje się wówczas jako zewnętrzny dodatek do dzieła. Tymczasem w dotychczasowej tradycji myśli estetycznej dominowało to ostatnie podejście, które uznawano za coś oczywistego, zapoznając specyficzny sposób, w jaki *parergon* oddziałuje na *ergon* dzieła, tak iż problematycznym staje się samo rozróżnienie na jego wnętrze i zewnątrz:

„To znaczy, że lokuje się on naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego, co zdziałane: dzieła. Ale *parergon* nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. (...) Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem.”

To specyficzne usytuowanie *parergonu* w relacji do dzieła, wymykające się rozróżnieniu na wnętrze i zewnątrz, każe Derridzie postawić pod znakiem zapytania samo pojęcie dzieła sztuki jako specyficznego wytworu ludzkiej działalności, który jest w swoich przedstawieniach i wypowiedzianym w nim sensie identyfikowalny (tzn. stanowi jedność sensu) oraz łatwy do odróżnienia od wszelkiego „zewnątrz”. W wielu przypadkach bowiem oddziaływanie *parergonu* na *ergon* dzieła prowadzi do tego, że tradycyjnie rozumiana tożsamość dzieła zostaje zatarta, ulegając rozproszeniu w otaczającym je kontekście. Ujęcie to implikuje również – jako swój naturalny efekt – relatywizację przez Derridę różnicy między sztuką (w tradycyjnym jej rozumieniu) i niesztuką. Najlepszym tego świadectwem jest choćby jego sążnisty esej *Restytucje*, w którym spór Shapiro z Heideggerem odnośnie „tożsamości” butów namalowanych w słynnym obrazie Van Gogha stał się dla Derridy punktem wyjścia do snucia ciągu luźnych asocjacji, przywołujących różnego rodzaju, niekiedy bardzo dziwaczne i zdające się mieć niewiele wspólnego z samym przedstawieniem tego dzieła, konteksty zewnętrzne.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że tego rodzaju „dekonstrukcyjne” poczynania Derridy wobec tradycyjnego pojmowania dzieł sztuki (czy sztuki samej) mają za punkt wyjścia owe dzieła jako wytwory ludzkiej kreatywności, które jako takie, zgodnie z takimi lub innymi kryteriami, zawsze można w ich materialnej postaci zidentyfikować i wyodrębnić od otoczenia. Gdyby nie ona trudno byłoby w ogóle mówić o *ergonie* i *parergonie* dzieła, nawet jeśli – jak pokazuje Derrida – w wielu przypadkach to rozróżnienie jest bardzo dwuznaczne i problematyczne i w różnych dziełach odniesienie do siebie tych dwóch jego aspektów wygląda odmiennie. Nawet rysunki ludzi pierwotnych odnajdywane przez archeologów na ścianach jaskiń, które niejako „pro-

gramowo” są bez obramowania, rozprzestrzeniając się swobodnie na całej skalnej płaszczyźnie, na której się pojawiły, tworzą pewne identyfikowalne w swej materialności „centrum” tego, co zwykliśmy nazywać „dziełem sztuki”. Choćby poprzez rozróżnienie tej płaszczyzny od innych, na których nie ma już żadnych śladów ludzkiej twórczej ręki. Podobnie jest z różnorakimi, wychodzącymi naprzeciw „dekonstrukcjonizmu” pomysłami artystów współczesnych, którzy z założenia starają się wkomponować swoje „dzieła” w otoczenie, zacierając granicę między nim a nimi. Nawet jeśli jest to zestaw bloków skalnych umieszczonych w regularnych odstępach w parku i ciągnący się kilometrami. Owe bloki „promieniują” wówczas w rytmiczności następowania po sobie na całe przyrodnicze otoczenie, tworząc z nim swego rodzaju organiczną jedność „świata sztuki”, nawet jeśli jego odgraniczenie od przestrzeni, w której owo „promieniowanie” zanikło jest trudne (jeśli w ogóle możliwe) do przeprowadzenia.

Można więc powiedzieć, że podobnie jak „dekonstrukcja” przez Derridę metafizycznej tradycji z fundamentalnym dla niej pojęciem bytu jako obecności rację dla siebie odnajduje dopiero dzięki „obecności” szeregu tekstów, które tworzą tę tradycję i którym właściwy jest typ dyskursu o określonych założeniach, tak samo „dekonstrukcja” pojęcia dzieła sztuki (i sztuki samej) możliwa jest jedynie dzięki „obecności” szeregu obiektów identyfikowalnych jako dzieła sztuki. Tak rozumiana „dekonstrukcja” nie dotyczy wówczas „istnienia” tych obiektów i nie polega na ich swego rodzaju anihilacji. Odnosi się ona wyłącznie do tego, co zostało w nich przedstawione/wypowiedziane, traktując je zarazem jako swój niezbywalny punkt wyjścia, m.in. właśnie dlatego, że ma ono swoją podstawę w materialności tych obiektów.

Wykazanie na przykład przez Derridę, jak dalece *parergon* oddziałuje na *ergon* dzieła i jak często trudno jest wytyczyć między nimi jednoznaczną granicę, staje się zrozumiałe dopiero, kiedy dostrzeżemy w nim ujęcie przeciwstawiające się tradycyjnemu wyodrębnianiu *ergonu* dzieła, który zawiera się w przestrzeni i czasie wyznaczonym przez jego materialną stronę. Postępując w ten sposób Derrida bez wątplenia wskazuje na ograniczenia dotychczasowego identyfikowania pewnego typu ludzkich wytworów jako dzieł sztuki, poprzez sztuczną eliminację (wyparcie) z pola widzenia różnorakich powiązań ich *ergonu* z *parergonem*, często różnego typu. Jego „dekonstrukcyjna” reinterpretacja tej problematyki, dokonująca się w dyskusji z myślą estetyczną Kanta, owocuje przy tym – co warto podkreślić – pogłębionym ujęciem doświadczenia „piękna” dzieła sztuki, w którym *parergonowi* przypada rola wręcz kluczowa.

Zarazem jednak jego ujęcie należy odczytywać przede wszystkim jako rodzaj alternatywy dla tradycyjnych „metafizycznych” koncepcji dzieła sztuki i piękna, w której nie chodzi bynajmniej o wykazanie ich z gruntu błędnego charakteru i zastąpienie ich całkiem nową koncepcją. To, co jest efektem dekonstrukcji, bowiem na swój sposób nadal współlistnieje z tym, co zostało zdekonstruowane, ale też właśnie dlatego jest w stanie zmienić całkowicie nasze dotychczasowe na nie spojrzenie. Można wręcz powiedzieć, że dekonstrukcyjne reinterpretacje przez Derridę klasycznych tekstów czy dzieł sztuki sytuują się w stosunku do ich dotychczasowych odczytań niczym *parergon* do *ergonu* dzieła. Są takim do nich „dodatkiem”, który, oddziałując na nie retroaktywnie, prowadzi do głębokich „przemieszczeń” w ramach ich pozornie stabilnych i zamkniętych struktur.

Zapis z dyskusji przeprowadzonej podczas sesji naukowej
 pt. „Prawda w malarstwie” 20 października 2010 r,
 audytorium ASP w Gdańsku

ad. II st. **Krzysztof Gliszczyński:**

Proszę państwa, nasza wczorajsza dyskusja rozwijała się na wielu poziomach, zatem spróbujmy i dziś – jeśli są jakieś pytania, to zapraszam.

dr **Marta Smolińska:** *(pytanie do prof. Pawła Dybla)*

Mam bardzo proste pytanie, a mianowicie dotyczące tej aporii, o której pan mówił na końcu, oraz jak w naszym dyskursie humanistycznym używać Derridy: czy raczej go naśladować, czy może zupełnie zanegować? A może najlepszym i najbardziej derridiańskim jest znalezienie się „pomiędzy”, bo, jak sądzę, bycie jego epigonem jest absolutnie wbrew jego założeniom? Jak by pan widział taką możliwość konstruowania metody w byciu „pomiędzy” Derridą a tą naszą „klasyczną” metodologią?

prof. **Paweł Dybel:**

Cały problem w inspirowaniu się filozoficznym pisarstwem takich autorów jak Derrida, Heidegger czy Lacan bierze się stąd, że to, o czym traktują w swoich tekstach wydaje się być nieodłącznie powiązane z bardzo swoistym sposobem, w jaki o tym piszą. Ich styl pisarski – w tym podstawowe pojęcia, wyrażenia, zwroty, którymi się posługują nadając im bardzo specyficzne, zrozumiałe jedynie w kontekście ich koncepcji znaczenie – wydaje się wręcz stanowić jedno z kwestiami, które poruszają. Dlatego, kiedy próbujemy uzyskać jakiś dystans wobec ich tekstów, znajdujemy się pod tak ogromną presją ich osobliwego dyskursu, że bezwiednie zaczynamy pisać po „heideggerowsku”, „derridiańsku”, „lacanowsku” itd. I wtedy, rzecz jasna, tracimy jakikolwiek dystans do ich koncepcji, kończąc na jakiejś formie dość mechanicznego powtarzania podstawowych motywów ich myśli. Co jest w pewnym stopniu równoznaczne z epigoństwem. Podobnie też coś z epigoństwa mają wszelkie próby interpretowania jakichś zjawisk kulturowych w oparciu o wierne trzymanie się założeń wypracowanego przez nich modelu interpretacji. Obojętnie czy będzie to derridiański model dekonstrukcji tekstu, jakiś model strukturalistyczny czy swoisty patos, z jakim Heidegger interpretował wiersze Hölderlina. Wtedy nasz sposób pisania staje się wręcz nieznośny dla czytelnika i zazwyczaj niewiele z niego wynika. Bo tak naprawdę tylko Derrida mógł być prawdziwym mistrzem dekonstrukcji, czy Heidegger pisać z takim patosem o poezji Hölderlina, wykazując jak dalece dochodzi w niej do głosu „prawda bycia”. Tak czy inaczej nasz kłopot z inspirowaniem się zaproponowanym przez tych autorów sposobem interpretacji bierze się stąd, że już same ich dyskursy mają w sobie coś zniewalającego, przytłaczającego czytelnika. Niezwykle trudno jest im się oprzeć, odnaleźć w stosunku do nich jakieś własne odrębne miejsce. Dyskursy te cechuje szczególna „przemoc”, z jaką oddziałują one na czytelnika, która jest zarazem ich siłą, stanowi o ich niezwykłości, ale też jednocześnie uwdzi i zniewala myślenie. I jeśli się im ulegnie, bardzo trudno jest pisać o czymkolwiek powiedzieć „coś od siebie”, bo owe dyskursy zakreśliły już rygorystycznie granice naszego własnego sposo-

bu wysławiania się. Jednak inni czytelnicy z tego samego powodu nie tylko nie dają się przez te dyskursy uwieść, ale je zdecydowanie odrzucają, upatrując w nich jedynie hochsztaplerkę i nonsens. Dlatego odbiorcy tego rodzaju tekstów dzielą się zazwyczaj zasadniczo na tych, którzy albo poddają się bezwolnie ich „mocy” i bezkrytycznie utożsamiają się ze wszystkim, co zostało tam powiedziane, albo nie są w stanie zaakceptować niczego, co w nich zostało powiedziane, co jest równoznaczne z wylaniem dziecka z kąpielą. Wówczas jedynym wyjściem – i tu zgadzam się z panią – jest podjęcie heroicznej próby wypracowania jakiegoś własnego dyskursu, który usytuowany byłby gdzieś „pomiędzy” tymi dwiema postawami, poniekąd w równej mierze jałowymi.

Jak jednak wypracować owo „pomiędzy”? Przecież nie może to być na zasadzie „trochę tego” i „trochę tego”, trochę bezkrytycznej akceptacji i trochę krytyki. Myślę, że najtrudniejszym wyzwaniem, przed jakim stoi piszący, jest wypracowanie jakiegoś własnego odrębnego miejsca, z perspektywy którego będzie on mógł prowadzić rozmowę z tekstem autora, o którym pisze, nie popadając ani w bałwochwalcze epigoństwo, ani w równie nieznośny krytycyzm, z którego nic nie wynika. Piszący musi więc najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie, co ze swej strony mógłbym przeciwstawić temu tekstowi tak, aby nie dać się przezeń całkowicie uwieść i zawłaszczyć? Jak mogę stać się jego rzeczywistym partnerem w rozmowie, zachowującym wobec niego przez cały czas odrębność, a nie niewolnikiem ślepo zapatrzonym we wszystko, co napisał dany autor? Ale też jak mam się oprzeć pokusie łatwej krytyki, z której nic nie wynika, bo sprowadziłem teksty tego autora do roli bębna, w który walę bez opamiętania trzymając się kurczowo własnych przesądów i tym samym ignoruje całkowicie to, co faktycznie zostało w nich powiedziane. Tak niestety wygląda u nas przytłaczająca większość krytycznych tekstów na temat postmodernizmu i poststrukturalizmu.

Wypracowanie autentycznie odrębnej pozycji wobec takich autorów jak Derrida, Heidegger czy Lacan jest szalenie trudne, bo to największy „uwodziciele” myśli dwudziestowiecznej. Ale nie jest niemożliwe. Jedną ze strategii jest próba wydobycia założeń ich koncepcji, zawartych *implicit*e w ich tekstach, jednak nie dość wyraziście przez nich wyartykułowanych. I wtedy można podjąć próbę poszerzenia perspektywy, którą otwierają ich teksty, nie popadając w zależność od nich, ani też w jałowy krytycyzm. A zarazem zastanowić się nad tym, czy nie ma tu jakichś niedopowiedzeń czy pęknięć, które wprawdzie nie podważają sensowności ich propozycji, ale otwierają nowe perspektywy refleksji. W każdym razie kluczowe znaczenie ma tutaj hermeneutyczna umiejętność zderzenia własnych „przesądów” z poglądami wypowiedzianymi w tekście, i w wyniku tego spojrzenia na ów tekst innymi oczyma niż ujmował go sam autor i wszyscy piszący do tej pory o nim.

Innego typu strategia to zderzanie ze sobą różnych koncepcji, które zdają się na pierwszy rzut oka nie mieć ze sobą nic wspólnego, i tropienie pokrewieństw między nimi, ale też i różnic, i zastanawianie się nad ich znaczeniem. Na przykład wyobrażam sobie pracę, w której wykazuje się pewną analogię między pojęciem Derridy „różni” i sposobem, w jaki Gadamer ujmuje proces oddziaływania na siebie różnych horyzontów rozumienia. Czy też jeśli chodzi o stosunek ich obu do metafizycznej tradycji, który polega raczej na „przemieszczaniu” różnych obecnych w niej toposów i ujęć, a nie na ich odrzucaniu i zastępowaniu czymś – pozornie – całkiem nowym.

dr Marta Smolińska:

Moje pytanie wynikało też trochę z tego, że na gruncie historii sztuki już dochodzi do twórczej fuzji pomiędzy hermeneutyką a dekonstrukcją. Wcale nie jest tak, że jedno drugie wyklucza, przeciwnie – powstaje rodzaj narzędzia, które jest bardzo owocne i twórcze.

Mam jeszcze drugie, krótkie pytanie. Mówił pan o tym, że ta teoria, mimo tego, że jest koncyliacyjna, to jest odbierana jako radykalna – radykalna w skutkach dla tego, co się teraz dzieje. Z czego to wynika? Skąd biorą się postawy anti-derridiańskie, które w zasadzie ciężko połączyć z tym, co sam Derrida proponuje?

prof. Paweł Dybel:

Gdyby było tak, że Derrida kreśląc projekt dekonstrukcji proponuje nowy sposób interpretacji oparty na całkiem innej podstawie niż interpretacje dotychczasowe, wówczas byłby on bardzo „tradycyjny” w tym swoim roszczeniu. Bo tak do tej pory próbowano zazwyczaj przeciwstawiać nowe wzorce interpretacji – marksistowskie, psychoanalityczne, strukturalistyczne – tym, które obowiązywały w tradycji. Natomiast Derrida stosuje bardziej przewrotną strategię. Powiada, że nie chce odsłaniać przed czytelnikiem ukrytej przed nim do tej pory „tajemnicy” tekstu, która uczyniłaby go całkowicie zrozumiałym. Zamiast tego stara się go tylko „zdekonstruować” wykazując niespójności, zdawałoby się całkiem marginalne, dotyczące bardzo szczegółowych kwestii. Udowadnia, że autorowi nie do końca udało się wykazać to, co zamierzał, że szereg kluczowych pojęć, którymi się posługuje, obciążonych jest głęboką wieloznacznością nie do usunięcia, że można odnaleźć w jego tekstach wypowiedzi przeczące sobie nawzajem, itd. Celem nie jest tu jednak zwykła krytyka tekstu w potocznym rozumieniu tego słowa, ale wykazanie, że pewne opozycje i relacje są w nim bardziej złożone, niż to się wydawało dotychczas i odsyłają w zupełnie innym kierunku, niż mogłoby się wydawać. Przykładowo – takie „niespójności” wydobywa u Husserla i Platona w odniesieniu do refleksji na temat języka i jego związku z myśleniem. Problem jednak w tym, że tkwią one niejako w samej naturze rzeczy, a nie są efektem zwykłej pomyłki czy niekonsekwencji myślowej tych autorów.

Właśnie ten „dekonstrukcyjny” sposób lektury tekstów, który, zdawałoby się, jest posunięciem do ostatecznych granic filologicznym dłubaniem w szczegółach, jest w istocie znacznie bardziej radykalny niż wszelkie strategie doszukujące się „ukrytych” znaczeń w tekście. W pewnym sensie wszystko wywraca się tutaj do góry nogami. W dodatku okazuje się, że te niespójności, niekonsekwencje, wieloznaczności i aporie zawarte w tekście, są w nim ostatecznie czymś pozytywnym. Stanowią one właśnie o sile jego oddziaływania i zdolności do inspirowania nowych ujęć. W taki sposób rozumiem paradoks, że Derrida, dzięki swej postawie „koncyliacyjnej” wobec interpretowanych przez siebie zjawisk, w istocie jest znacznie bardziej rewolucyjny i radykalny, jeśli chodzi o zaproponowane przez niego nowe odczytania klasycznych tekstów filozoficznych i literackich, dzieł sztuki, itd.

Janusz Janowski:

Czy możemy – biorąc pod uwagę oczywiście uproszczenie takiego sformułowania – zaryzykować i pokusić się o taką charakterystykę postawy Derridy, która pozwala, poprzez analizę

struktury filozofowania, określić tę postawę jako artystyczną pośród innych dyskursów filozoficznych? To, że w obszarze myśli zajmuje pozycję nieustannie kreatywnego myślenia i ciągłego otwarcia, skłania do uznania go za filozofa-artystę. Czy tak?

prof. Paweł Dybel:

Myszę, że tak. W tym sensie filozofami-artystami byli też Schopenhauer i Nietzsche, Heidegger i Gadamer, Barthes i Lacan. I dziesiątki innych. Ale wracając do pana pytania, to usytuowanie Derridy pomiędzy filozofią i literaturą dobrze ukazuje u nas książka Michała Pawła Markowskiego¹ o Derridzie, w której autor próbuje pokazać, jak dalece w tekstach francuskiego filozofa różnica między literaturą a filozofią jest relatywna, jak się zaciera. No i jak Derrida celowo zderza ze sobą dyskursy tych dziedzin, sytuując swoje pisanie na granicy między nimi, otwierając je nawzajem na siebie, wprowadzając w różnego rodzaju drgania.

Wydaje mi się, że filozof ma wtedy coś z artysty, gdy jest w stanie ze swoich słów wyprowadzić całkiem nowy świat, zaproponować całkiem nowe spojrzenie na rzeczy, często spojrzenie na opak, podważające ustalony zwyczajowo sposób ich postrzegania i myślenia o nich. Na tej samej zasadzie artysta jest też – w jakiejś mierze – filozofem. Bo nie ma wielkiej twórczości artystycznej, która nie implikowałaby sobą nowej ontologii czy nowego całościowego spojrzenia na świat, w którym rzeczy, dotąd zdawałoby się oczywiste, zaczynają jawić się w innym świetle. Tak jak Leibniz ze swoją fantastyczną koncepcją bytu jako związku monad uwrażliwił nas na jego całkiem nowy aspekt, tak malarstwo Boscha czy Bruegla daje nowy ogląd świata, za którym stoi bardzo określona ontologia. Różnica między nimi jest taka, że filozof i artysta pracują w odmiennych tworzywach i rozwijają innego typu „dyskurs”. Derrida idzie poniekąd jeszcze dalej, bo próbuje w swej książce o malarstwie zderzyć ze sobą te heterogeniczne dyskursy – dyskurs malarstwa, grafiki, dyskursy malarzy o malarstwie, dyskursy filozofów, dyskurs psychoanalityczny, wykazując, że mimo odmiennej pojęciowości czy tworzywa, jakim się posługują, wszystkie odnoszą się do jakiejś jednej „rzeczy”, która jako im wspólna wyzwala rodzaj interakcji między nimi. Dlatego można je ze sobą zestawiać, zderzać, przekładać na siebie nawzajem. Jako filozof jest on bricolem, który ze zdawałoby całkiem przypadkowego zestawienia fragmentów różnych dyskursów próbuje powiedzieć coś na temat malarstwa i sztuki „jako takich”.

To, co szczególnie uderza w tej książce, jest usytuowanie przez Derridę własnych komentarzy i interpretacji niejako na tym samym poziomie, co interpretowane dzieła czy teksty. Jako interpretujący nie ustawia się on w pozycji nadrzędnego „teoretycznego podmiotu” wobec tego, o czym pisze, co gwarantowałoby mu już w punkcie wyjścia zasadniczą „przewagę” nad dziełem, ale też uniemożliwiłoby jakikolwiek z nim dialog, autentyczne zderzenie odmiennych perspektyw, nauczenie się czegoś od analizowanego dzieła. Zamiast więc relacji o charakterze dominacji mamy tutaj rodzaj partnerstwa. Coś z dialogu i sporu. To też pozwala na przykład Derridzie wydobycь niepokojącą wieloznaczność znanej wypowiedzi Cézanne’a o malarstwie, w której artysta zapowiada, że „powie” czym jest jego zdaniem prawda w malarstwie. Derrida bierze więc pod lupę „dekonstrukcji” te słowa Cézanne’a i zastanawia się, co właściwie one znaczą? Co znaczy owo „powiem wam prawdę” w malarstwie / o malarstwie? Czy to znaczy, że ją powie, czy nama-

luje? I tu nagle „dekonstrukcyjna” strategia Derridy otwiera wymiar refleksji o malarstwie, który do tej pory był przed naukami o sztuce zamknięty.

Wskazując na dwuznaczność Derrida prowadzi właściwy dyskurs z artystą, który jest na tym samym poziomie, co ta wypowiedź. Prawdopodobnie Cézanne nie byłby w stanie wyrazić tego w taki sposób, w taki sposób wyprowadzić tezę, bo nie był filozofem, ale można założyć, że z bardzo dużym zainteresowaniem przyjąłby uwagi na temat tego, co właściwie powiedział, bądź faktycznie chciał powiedzieć.

W wyniku takiego podejścia granica między sztuką a filozofią nie tyle się zaciera, co na swój sposób dynamizuje, wyostbra, otwiera pole dla różnego rodzaju „interakcji” między nimi, w wyniku których obydwie czegoś się od siebie uczą nawzajem. Heterogeniczność ich dyskursów wytwarza różne napięcia między nimi, sprawia, że zaczynają na siebie oddziaływać silniej niż dotychczas.

Podobnie rzecz się ma w szkicach Derridy o grafikach i kartuszach. Są one dzisiaj już organiczną częścią „historii oddziaływań” dzieł, których dotyczą. Słowem, w derridiańskiej dekonstrukcji interpretator-filozof ma poniekąd ten sam status, co artysta, autor dzieła. I może dlatego wnika on tak precyzyjnie i dogłębnie w szczegóły tekstu, czy obrazu, wyprowadzając z nich, w nieustannej interakcji z nimi, swoją filozofię. Wynika to stąd, że Derrida nie chce danego tekstu czy dzieła sztuki zdominować, tylko chce nim zachwiać, rozedrgać, pokazać tkwiące w nim wieloznaczności, i zastanowić się nad ich genealogią i funkcją. I pokazuje, że nie wynikają one z myślowych niekonsekwencji artysty czy pisarza, tylko tkwią w samej naturze rzeczy. Tego typu nierozwiązywalne sprzeczności, aporie, rozpoznawalne są zarówno w wielkich dziełach sztuki, jak i w klasycznych tekstach filozoficznych. Kiedy więc wydobywa je u Platona, Freuda, Husserla, to nie po to, aby wykazać swoją metodyczną wyższość nad tymi autorami, ale aby wykazać, jak wszystkie te sprzeczności i aporie są wynikiem niezłomnej konsekwencji ich myśli. To jest też właśnie u niego szczególnie ciekawe i nowe – bo uczy całkiem nowej formy krytycyzmu, takiego, który jako dekonstrukcja żywi się tym, co krytykuje. Bowiem w każdym wielkim dziele ludzkiej myśli i sztuki najciekawsze jest właśnie to, co jest w nim rozchwianiem znaczenia, pęknięciem, niezdecydowaniem na ostateczny kształt, migotaniem różnych otwartych przez nie możliwości.

dr Zbigniew Mańkowski:

Tradycja artysty, który miałby być jednocześnie teoretykiem czy filozofem, jest w Europie obecna od dawna, ale w czasach Derridy została odświeżona i została zadana do przemyślenia na nowo. Bardzo mnie cieszy i przekonuje rysowana dziś przez pana postać Derridy jako „nowego” hermeneuty, otwierającego inne przestrzenie hermeneutyki – myśliciela, który konstruuje złożony dyskurs teoretyczny. W jego perspektywie odnajdujemy świadectwo tego, że od artysty, bądź od tego, który pretenduje do bycia nim, wiele się wymaga. Odsuwa się pogląd, postawę twórczą, że może to być łatwe, nieskomplikowane i często negujące przeszłość i tradycję. Poczucie konfuzji, jakie spotyka mnie w momentach stykania się z jakimiś – ponoć istotnymi – odkryciami w obrębie sztuki, wydaje się uzasadnione, gdy zestawiam je, dla przykładu, z dokonaniem literackimi

Joyce'a, czy choćby naszego Białoszewskiego. Stwierdzenie: proste, by nie powiedzieć: banalne, próbuje stanąć naprzeciw tego, co z racji swego zaangażowania i bogactwa, lokuje się w obszarze pojęć: niebywałe i niezwykle.

ad. II st. **Krzysztof Gliszczyński:**

Szanowni państwo, myślę, że będziemy już powoli kończyć. Dziękuję bardzo za wykład, który dla nas pan przygotował. Doceniam ogrom włożonej pracy i zaangażowanie w treść – wszyscy tutaj to czujemy – niełatwą. Pański wykład z pewnością wymaga głębszego przemyślenia, ale już teraz widzę jego ogromny sens. Sądzę, że nasza wczorajsza, bardzo interesująca dyskusja, wiele spraw wyjaśniła – zwłaszcza w kontekście dekonstrukcji Derridy, która przez wielu była wcześniej przedstawiana w sposób złowieszczy wobec historii.

Myślę, że za jakiś czas znów się spotkamy i będziemy kontynuować podjęty dziś wątek prawdy – nie tylko w malarstwie, ale szerzej, w sztuce – bo jest to rodzaj zaczepienia, który powracać może przy wykładach dotyczących innych tematów, nie tylko dekonstrukcji. Wszystkim państwu bardzo dziękuję.

prof. **Paweł Dybel:**

Bo o dekonstrukcji – mam wrażenie – powiedzieliśmy dzisiaj bardzo wiele, chociaż z pewnością nie wszystko. Ale rzecz w tym, że wszystkiego o niej nie sposób powiedzieć. Dziękuję za zaproszenie, dziękuję państwu za przybycie.

zapis dyskusji: dr **Przemysław Łopaciński**

„Błyskawiczne zamki” Barnetta Newmana

I

Barnett Newman był tym, który spośród twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu cieszył się chyba największym szacunkiem u należących do następnego pokolenia artystów z kręgu minimal artu. Natomiast Andy Warhol wspominał znacznie starszego kolegę z ironią: „Barney chodził na więcej imprez niż ja. Być może nie pracował zbyt wiele malując tylko jedną linię, miał więcej czasu.”

Nie wnikając w niuanse relacji towarzyskich nowojorskiej bohemy należy zgodzić się z ogólnym spostrzeżeniem Warhola. Co więcej, Newman nie tylko sprowadził poetykę swoich obrazów do absolutnie minimalnych środków wyrazu, ale również namalował tych obrazów niewiele. W katalogu jego malarstwa znajdujemy około 120 obrazów, co na tle twórczości współczesnych mu jest dorobkiem skromnym; przypomnijmy choćby Marka Rothkę, autora prawie 900 malowideł, którego kariera przebiegała niemal równoległe i dobiegła końca w tym samym 1970 roku. Motyw pasm przewijał się przez całą twórczość Newmana, który nadał im specjalną i praktyczną nazwę – „zip”, czyli zamek błyskawiczny. Suwaki, które odegrały strategiczną rolę w koncepcji obrazowej artysty stanowią też newralgiczny aspekt jej recepcji.

Co ciekawe, „zipy”, które miały okazać się elementem szczególnie nośnym dla pokolenia minimalistów, jeszcze na początku lat 50. traktowane były jak drugorzędny element w wizualnym porządku obrazów Newmana. W swych rozważaniach systematycznie pomijał je Clemente Greenberg. Ten najważniejszy krytyk związany z abstrakcyjnym ekspresjonizmem, eksponując rolę samych barwnych pól, postrzegał wertykalne pasy jako efekt uboczny jednolitej artykulacji płaszczyzny.

Pobieżne potraktowanie „zipów” przez wczesnych komentatorów pozostaje w napięciu z programowymi deklaracjami twórcy. W autokomentarzach szczególną rolę artysta przypisywał namalowanemu w 1948 roku obrazowi zatytułowanemu *Onement*. To w nim – w dniu swoich 43. urodzin – Newman posłużył się przebiegającym pionowo pasmem pomarańczowej farby, nałożonej na ciemnobrązowe tło. Z opowieści Newmana wynika, że tego dnia zaprzestał malować na okres dziewięciu miesięcy, by mieć czas na zrozumienie tego, co zrobił, co osiągnął. Z perspektywy czasu uznał, że w pracy tej dokonał przekształcenia obrazu [picture] w malowidło [painting]. Gest ten jest równoznaczny z osłabieniem roli wewnętrznej przestrzeni obrazu – rezygnacją z modulacji barwnych i wydobyciem funkcji powierzchni obrazu skierowanej na przestrzeń zewnętrzną.

Idea aktywizacji otoczenia wokół obiektu uchwytna jest też w powstających w tym samym okresie komentarzach związanych ze szczególnym doświadczeniem przestrzeni krajobrazowej. Po pobycie w Ohio w sierpniu 1949 roku, gdzie Newman zwiedził pozostałości indiańskich

fortyfikacji w Newark, pojawia się następujący zapis: „Stojąc przed nasypem – otoczony przez proste mury z błota – zostałem pochwycony przez absolutne odczucie ich oczywistej, samowystarczalnej prostoty”. Indiańskie budowle nasypowe, pojawiające się tu na analogicznej zasadzie jak piramidy egipskie w charakterystyce wzniosłości dokonanej przez Kanta, uaktywniają i wzmagają doznanie otwartej przestrzeni, wobec której podmiot ludzki uprzytamnia sobie swoje umiejscowienie i intensyfikowaną w czasie obecność. Artysta wiąże to z celem swojej pracy, którym staje się odtąd wykreowanie miejsca jako kondensacji czasu i przestrzeni.

II

Koncepcje Newmana, zaangażowanego komentatora własnej sztuki, jak i jego twórczość malarstwa, były przedmiotem rozważań wielu krytyków i badaczy sztuki – tych, którzy bezpośrednio towarzyszyli jego twórczości i utrzymywali z nim przyjacielskie stosunki, jak Thomas Hess, jak i tych którzy z odległości (oceanu) traktowali tę twórczość jako przedmiot wnikliwych badawczych dociekań, a zarazem realizację i wcielenie własnych tez teoretyczno-historycznych, jak chociażby niemiecki historyk sztuki Max Imdahl. Wszystkie te istotne komentarze związane z Newmanem, chciałbym – zobowiązany tematyką tej konferencji – odłożyć na bok i za punkt wyjścia przyjmując problematyzację tej twórczości w kontekście dyskursu filozoficznego.

Najbardziej nośnym – z tej perspektywy – wystąpieniem teoretycznym Barnetta Newmana miał okazać się napisany w 1948 roku manifest „The Sublime is now”. Wypowiedź ta w latach 80. stała się przedmiotem interpretacji francuskiego filozofa Jeana-Francoisa Lyotarda, który rozwinął w sposób systematyczny zasugerowany tam przez Newmana związek jego obrazów z tradycją estetycznej kategorii wzniosłości podejmowanej przez m.in. Pseudolonginosa, Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta.

W swojej analizie zawartej m.in. w tekście *Wzniosłość i awangarda* Lyotard wychodzi od notatek do nieukończonego monologu zatytułowanego *Prologue for New Aesthetic*, w którym Newman pisze: „moje malarstwo jest związane nie tyle z manipulacją przestrzenią czy obrazem, co z doświadczeniem czasu”. Artyście, relacjonuje Lyotard, nie chodzi „o czas, pełen uczuć nostalgii, wielkich dramatów, związków i historii, który był stałym tematem malarstwa”. Idąc tropem przerwanych wypowiedzi Newmana Lyotard odróżnia czasowość wytwarzania dzieła, czas odbioru, czas, do którego obraz się odnosi czy o którym opowiada, na przykład w formie narracji, czas cyrkulacji, tzn. ten, który upływa do momentu, w którym malowidło powstało, do chwili, gdy dotarło do widza. Odrębność dzieła Newmana polega na tym, że odrzuca wszystkie te postaci odnoszenia czasu do dzieła, ponieważ zajmuje go wyłącznie czas, którym jest sam obraz.

W artykule poświęconym poetyce sztuki Newmana Lyotard próbuje opisać tę czasowość w odniesieniu do metafory zaczerpniętej z chrześcijańskiego tematu Zwiastowania. Obraz

pojawia się nagle, jak anioł, który jednak niczego nie zwiastuje i nie zapowiada, poza sobą samym. Oznacza to, że nie ma tutaj właściwie trzech składników komunikacji – przekazu, tego kto go nadaje i tego, kto go otrzymuje. Przekaz obrazu nie mówi o niczym i nie jest emanacją czegokolwiek. Albo – jeszcze inaczej – przekaz jest jednocześnie posłańcem – obrazem – i zarwać go można w stwierdzeniu „oto jestem”. By podkreślić gwałtowność czasowości oferowanej przez te malowidła, francuski filozof odnosi je z kolei do Starego Testamentu i porównuje do błysku miecza uniesionego nad Izaakiem. Lyotard rozwija swój opis poszukując rozmaitych metafor zdeponowanego w dziele aktu widzenia; mowa tu więc o mgnienu, chwili, rozbłysku i zdarzeniu. Sztuka malarza zmierza do uchwylenia zdarzeń w ich momentalności, która wycieka spomiędzy narracji i opowieści, i nie należy do ich początku ani końca. „*Now* Newmana, proste *now*, pozostaje świadomości nieznanie i nie jest dla niej konstytuujące. Jest raczej tym, co ją zbija z tropu, odwodzi od niej samej, tym, czego nie umie ona pomyśleć, a nawet tym, o czym zapomina, aby siebie ukonstytuować. Tym, czego nie potrafimy pomyśleć, jest to, że coś się zdarza.”

W tym ujęciu kluczowa pozostaje postać pytania o zdarzenie. „Pytanie można ukształcać na wszystkie tony, jak powiedziałby Derrida. Ale znakiem zapytania jest »teraz«, *now*, jako uczucie, że może się nic nie zdarzyć...” – pisze Lyotard.

To osobliwe uczucie, wiążące ze sobą przyjemność i ból, radość i trwogę w myśli estetycznej nowożytności, zostało określone imieniem wzniosłości. Kant w swojej „*Krytyce władzy sądzienia*” wiąże to pojęcie z przedstawieniem negatywnym i przywołuje żydowski zakaz używania obrazów jako jego szczególny przykład, w którym zablokowana zostaje wszelka wzrokowa przyjemność.

Dla Lyotarda wzniosłość nie jest jednak przywołaniem niewyraźności innego świata, lecz zdarzeniem, które wyłania się – tak jak u Newmana – „teraz”. „W określoności sztuki piktoralnej nieokreślonością (owym zdarza się) jest kolor, obraz. Kolor obrazu jako okoliczność, wydarzenie, nie są wyrażalne, i o tym właśnie nieokreśloność ma świadczyć”. Jeśli istnieje jakiś „temat” obrazów Newmana, to jest nim bezpośrednio zjawianie się samej chromatycznej substancji sprowadzonej do najprostszego wizualnego wzorca określonego przez skalę, format i proporcje. Inaczej mówiąc, chodzi tu o rozpoznanie przez widza w materii obrazu jakości, które przekraczają władzę dyskursywnego osądu. W obliczu obrazów Newmana znajdujemy się wobec niesprowadzalnego do innych danych wizualnego faktu; stanu wizualnej gęstości, która przekracza możliwości i pragmatyczne ograniczenia wszelkiej komunikacji. Oznacza to, że dzieła Newmana prowokują efekt konfliktowego zderzenia mowy i spojrzenia, i w tej postaci ujawnia się konstytutywna dla kantowskiej wzniosłości nieprzystawalność zmysłów i idei rozumu.

Lyotard, posługując się bardzo sugestywną retoryką i próbując uzupełnić sformułowane w nieukończonych tekstach deklaracje Newmana, zdaje się jednak nie oddawać w pełni specyficznego idiomu obrazów artysty. Co najbardziej uderzające, w niewielkim stopniu przemyślenia

Lyotarda, poza ogólnymi metaforami, uwzględniają rolę „zipów”. Fakt ten jest o tyle zastanawiający, że przywoływane dzieło Kanta w istotnym zakresie mogłoby stanowić inspirację do postawienia pytania o status tych osobliwych podziałów obrazowych. Sposobem na uzupełnienie tego braku jest przywołanie lektury kantowskiej – *Krytyki władzy sądzienia*, która na swój sposób stwarza możliwość sformułowania takiego interpretacyjnego suplementu.

III

Jacques Derrida w swojej wydanej w 1978 roku *Prawdzie w malarstwie* nie przywołuje amerykańskiego artysty, ale poprzez swoje zainteresowanie obecną u Kanta kategorią „parergonu” może okazać się przydatnym kontekstem do rozważań nad sztuką Barnetta Newmana, a w szczególności nad rolą „zipów”.

Derrida zagadnienie wzniosłości wiąże – podobnie jak Lyotard – z przekraczaniem granic przedstawienia, ale kładzie analityczny nacisk na uwarunkowania tego dążenia. Pierwsza część *Prawdy w malarstwie* dotyczy problemu ram i granic sztuki przedstawiającej zawartych w sformułowaniach Kanta. Wzniosłość może wyłaniać się jedynie jako naruszenie porządku związanego z regułami piękna pozwalającego na otwarcia ku nieskończoności i bezforemności. W obliczu monumentalnych obiektów „rodzi się (...) bowiem pewne uczucie nieadekwatności wyobraźni do idei całości, aby móc ją sobie unaoczniająco przedstawić; wyobraźnia osiąga tu swe maksimum, a usiłując je przekroczyć, pogrąża się znowu w sobie samej, co wprowadza ją w stan jakiegoś pełnego wzruszeń upodobania”. Znaczącym celem Derridy jest wykazanie, za pomocą różnych dekonstrukcyjnych zabiegów, chwiejności pojęć i związanej z nimi arbitralności przykładów jakimi posługuje XVIII-wieczny filozof.

Prowadzi to wywód Derridy do sugestii, iż wzniosłość jest kategorią niemożliwą do pojęciowego określenia i stawia pod znakiem zapytania podstawy logiki. Dowodem tej trudności jest sam wywód Kanta, który, zawierając jawne sprzeczności, okazuje się niezdolny do satysfakcjonującego wyjaśnienia prezentowanych zasad estetycznych. W tym sensie analityczny opis z *Krytyki władzy sądzienia* sam – na planie performatywnym – zaświadcza i potwierdza to teoretyczne zawieszenie związane z fenomenem wzniosłości. Z perspektywy dyskursu pojęciowego „wzniosłość” jest bowiem kategorią paradoksalną, która nie poddaje się schematowi myślowemu opartemu na opozycjach. Przykład takich logicznych komplikacji prezentuje i odgrywa tekst *Prawdy w malarstwie* formułując takie stwierdzenie: „wzniosłość nieadekwatnie przedstawia nieskończoność w tym, co skończone, i przemocą ogranicza ją do tej skończoności”. Ograniczenie tego, co nieskończone, zdaje się być warunkiem tego, by wykazać jego nieskończoną naturę, ale jednocześnie ruchem, w którym ta jego przerastająca, wzniosła moc zostaje utracona. Pytanie o to, znad jakich granic ta medytacja nad nieskończonością może osiągnąć powodzenie, wpada w dyskursywną pułapkę.

Wzniosłość, która łączy się z nieograniczonym, uniemożliwia wpisanie jej w jakiegokolwiek teoretyczne, jak i przykładowe ramy. Dzieje się tak nie dlatego, że pomija ona wszelkie granice, ale dlatego, iż domaga się ich stałego przekraczania. W tym ruchu naruszania granic, pracy na ramach, odsłania się zmysłowa nieadekwatność doświadczenia wzniosłości.

Ta problematyzacja zasadniczych mechanizmów związanych z odniesieniem wielkości do granic ma szczególne znaczenie z naszej perspektywy. To właśnie w tym wymiarze – określonym ogólnie zagadnieniem „parergonu” – komentarze wyłaniające się w dialogu dwóch myślicieli okazują się być jednocześnie refleksją na temat granic przedstawień malarskich.

Derrida opisuje „parergon” za określeniem obecnym w *Krytyce władzy sądzienia* jako to, co określa dzieło – „ergon”, poprzez to, iż znajduje się obok, mimo - para. „Parergon posiada swój rozmiar, płaszczyznę, która oddziela go nie tylko [...] od integralnego wnętrza, od ciała właściwego ergonu, ale także od zewnątrz, od ściany, na której obraz jest powieszony, od przestrzeni, w której została wzniesiona statua czy kolumna, i dalej, krok po kroku, od całego pola historycznych, ekonomicznych i politycznych inskrypcji”. Najbardziej oczywistym przykładem „parergonu” jest rama, która oddziela dzieło od ściany, na której zostało zawieszona. Istotną jest jednak następująca dalej charakterystyka: „Parergon wystaje poza ergon (dzieło) i otoczenie, wyzwala się, wpierw jako figura z tła. Ale nie czyni tego tak samo, jak ma to miejsce w samym dziele. W chwilę potem staje już także naprzeciw tła”.

Tak więc „parergon” przejawia się w różnych postaciach: „ani wewnętrzny, ani zewnętrzny, nie stoi obok dzieła, niezbędny [...], by uwolnić wartość dodatkową tkwiącą w ukończonej pracy”. Próbując uchwycić osobliwy status „parergonu” Derrida podkreśla, iż odpowiada on za swoisty mechanizm powtarzania i rozprzestrzeniania się, ponieważ wyłania się w miejscu styku tego obszaru, który jest równocześnie tyleż częścią dzieła, co świata zewnętrznego, i który posiada charakter wejścia, wprowadzenia, jakimi dysponują np. obramowane drzwi. Rama jest zatem strefą wkraczającą w strukturę obrazu w szczególny sposób: z jednej strony jest niedomiarem – stanowi uzupełnienie, z drugiej zaś jest resztą – nadmiarem, który choć może wydać się zbędny, stanowi konieczne wsparcie. W efekcie rama jest podporą strukturalności zawartej w kadrze, bez której struktura nie byłaby strukturą. Poza tym rama jako taka jest również szczególnym powtórzeniem, naddatkiem granicy obrazu. Stanowiąc swoistą manifestację krawędzi, ujawnia własną powierzchnię. W tym powtórzeniu jawi się jako ornamentacyjna aplikacja wobec tego, z czego się wywodzi, tzn. wyjściowego, źródłowego cięcia pola obrazowego, odgraniczenia dzieła od zewnątrz.

Powyższe dywagacje Derridy związane z „parergonem” ujawniają szczególne analogie z mechanizmami, w jakich funkcjonuje w obrazach Newmana „zip”. Być może nie jest też przypadkiem, że obie strategie – pisarska Derridy i malarska Newmana – w tym zakresie zderzają się z zagadnieniem estetyki wzniosłości. Przywracając pojęcia do przedmiotowego kontekstu, z ja-

kiego analitycy wzniosłości go zaczerpnęli, a mianowicie do rejestru obrazu, można stwierdzić, że nie tylko rama, ale przede wszystkim newmanowski „zamek błyskawiczny”, można rozumieć jako malarskie wcielenie „parargonu” w jego zasadniczych mechanizmach i funkcjach.

Adaptacja tej kategorii jest związana z nadzieją, iż nie tylko rzuci ona pewne światło na „zipy”, ale również podsunie możliwość odwrotną: malarska konkretyzacja jest w stanie odsłonić newralgiczne aspekty działania i funkcjonowania logiki „parargonu”. Istotny jest tu fakt, że do podstawowych atrybutów malarskich suwaków należy to, iż wyłaniają się one z wnętrza obrazu – stają się figurą dla tła, bądź tłem dla figury – ale też zdają się uwalniać do warstwy obrazu, naruszać jej ciągłość, operując wedle pewnych autonomicznych zasad. Inaczej mówiąc, „zip” stanowi motyw, który działa odśrodkowo i jest wydelegowanym na zewnątrz elementem oczekującym na przyjęcie widza. W takim właśnie kontekście możliwe jest przedyskutowanie roli „parargonu” w odniesieniu do zaprogramowanego przez obraz mechanizmu percepcyjnego.

IV

Według Yve-Alain Bois'a jednym z problemów, jakich doświadczył Newman studiując namalowany przez siebie w 1948 roku obraz, na którym po raz pierwszy pojawił się „zip”, była kwestia symetrii i horyzontalizacji obrazu. Symetria nie jest tu rozumiana wąsko jako formalny wzór i podział powierzchni obrazowej, lecz stanowi odniesiony do procesu odbiorczego sposób artykulacji całości przestrzeni. Przez posłużenie się symetrią, która odpowiada strukturze naszego ciała i organizuje porządek naszych postrzeżeń, odnalazł mechanizm, dzięki któremu możliwy stał się bezpośredni dostęp do obrazu. Kolejne realizacje artysty, naruszając dwustronną symetrię, osłabiły rolę centralizującej osi na rzecz tendencji do rozszerzenia pola obrazu. Celem obrazów miała być konfrontacja widza z własnym sposobem postrzegania skłaniająca go do zdania sobie sprawy z podstaw rządzących podmiotową percepcją. Ten sprowokowany przez dzieło akt autorefleksji, ściśle związany ze skalą obrazu, ma podkreślić fenomen czasowości bycia „tu” i „teraz” w danej przestrzeni.

Odtąd w wielu realizacjach następuje rozszerzenie formatów obrazów, które ma prowadzić do przesunięcia spojrzenia od osi centralnej do zewnętrznych granic pola. Można powiedzieć, że obraz ma nakłonić widza do doświadczenia również peryferyjnych stref jego pola widzenia. W kolejnych obrazach Newman będzie naruszał równowagę kompozycji, sugerując widzowi ruch wzdłuż pola i obserwacje obrazów z niewielkiej odległości – ze strefy bezpośrednio przed powierzchnią płótna. Zdjęcie z roku 1958, wykonane w pracowni, przedstawia artystę w towarzystwie żony na tle obrazu *Cathedra* z 1951 roku. Obie postaci w tym ujęciu zdają się być absorbowane przez białą smugę farby. Fotografia podkreśla współzależność pionu „zipa” i sylwetek, wydobywając analogię między dyspozycją widzów a strukturą obrazu. Mężczyzna i kobieta nie są, podobnie jak „zipy”, rozmieszczeni symetrycznie, lecz pozostają w relacji dynamicznej równowagi, która otwiera układ elementów na otaczającą przestrzeń.

Najistotniejsze jest jednak to, że za pomocą ujętych na fotografii sylwet, zostają zmanifestowane określone warunki postrzegania abstrakcyjnego malowidła. Obraz z przesuniętymi osiami „zipów” pozbawiony jest stabilnego centrum, co podkreśla fakt, iż stojący przed obrazem nie patrzą frontalnie i wprost, lecz po ukosie. Sposób oglądania obrazu przypomina tu mechanizm mimośrodowość: choć oko przyciągane jest przez pionowe podziały, to ostatecznie jest ono prowadzone wokół i obok osi wyznaczanych przez „zipy”. Oznacza to, że w procesie oglądu spojrzenie ześlizguje się z pionowego elementu na powierzchnię jednolitej barwy, biegnie dalej rozwijając się wzdłuż pola i obejmuje rozleglejszą przestrzeń.

Według Bois’a organizacja dzieł Newmana polega na tym, że nie możemy jednocześnie ogniskować spojrzenia na smudze i obejmować wzrokiem pole obrazowe. Ów osobliwy charakter relacji między tymi elementami powoduje, iż następuje percepcyjne rozwarstwienie przestrzeni obrazu. W świetle powyższych uwag pionowe pasmo sytuuje się na skrzyżowaniu wnętrza i zewnątrz obrazu i w ten sposób odgrywa rolę wehikułu wprowadzającego bądź wyprowadzającego widza z dzieła. „Zip” wprowadza i akcentuje pewnego rodzaju „między-przestrzeń”, wyłaniającą się na przedpolu napierającej głównej barwnej powierzchni obrazu. Wytwarza ona impuls, który płynie nie z rozległego pola, ale stanowi element kontrujący, przeciwny wobec pochłaniającej postrzeżenie barwnej tendencji.

V

„Parergonalny” charakter pasów malarskich wyłania się w sposób szczególny na fotografiach, które Barnett Newman inscenizował od początku kariery wystawienniczej. Na zdjęciach Aarona Siskinda, wykonanych z udziałem Newmana w galerii Betty Persons w 1951 roku, narzuca się przede wszystkim analogia między jasnymi „zipami” a białymi powierzchniami bocznymi blejtramów. Siła i powtarzalność tych podziałów jest na tyle sugestywna, iż wyłoniona w samym obrazie forma narzuca rytm przestrzeni pomieszczenia, organizując całościowy sposób jej percypowania. Inaczej mówiąc, pionowe nacięcie wewnętrznej przestrzeni malowidła stanowi punkt wyjścia dla doświadczenia progresji także zewnętrznej przestrzeni.

Równie istotne jest to, że fotografie Siskinda, wykonane za pomocą podwójnej ekspozycji, dobitnie manifestują związek postaci artysty z wertykalnymi pasami, które zostały „nałożone” na jego sylwetę. W efekcie w tę grę współzależności wkraczają inne elementy pomieszczenia: drzwi i ich obramienia, których wielkość uwarunkowana jest skalą ludzkiego ciała. Newman stoi tu nie przed obrazem, ale przed progiem sali ekspozycyjnej – na krok przed przestąpieniem drzwi z wyodrębnionymi jasną farbą framugami. To, że za postacią Newmana znajdują się kolejne drzwi, oznacza że aktywność zaprojektowanej przez obraz przestrzeni otacza z wszystkich stron figurę. Innymi słowy – nie chodzi tu jedynie o czołową konfrontację z obrazami, ale też o uruchomienie innych kierunków. Malarz, nie odgrywając aktu frontalnego oglądu obrazu, za-

twierdza wielostronne aspekty działania otoczenia, w którego wymiarach uobecnić ma się widz. Fotografia wydobywa przechodni charakter „zipa”, który przemieszcza się między dwoma wymiarami obrazu a trzema przestrzeni galerii. Wytworzone zostaje tu zdarzenie w którym „zip” nie przynależy jedynie do wnętrza obrazu ani do jego zewnątrz; albo, co jeszcze bardziej wydobywa ambiwalencje „parergonalnej” natury, równocześnie należy do nich obu. Nie jest drążkiem pomocniczym, ani jedynie oznaczeniem kresu pola; raczej otacza i jednocześnie rozcina, z jednej strony narusza powierzchnię, z drugiej łączy rytmicznie przestrzeń.

Fotografia Siskinda odsłania cały repertuar zależności, w jakie uwikłany jest „zip”, i stanowi zagęszczony zapis różnych sposobów działania granicy obrazu: praca granic postępuje tu w różnych kierunkach, konfrontując ze sobą odmienne poziomy wizualnego porządku. Kluczowym odniesieniem demonstrowanej przez zdjęcie „parergonalnej” transformacji wymiarów przestrzeni jest zjawiająca się w „rozbłysku” ponownego naświetlenia materiału fotograficznego sylwetka malarza.

Sformułowana w tej inscenizacji kwestia granic obrazowych manifestuje konieczność percepcyjnego doświadczenia, które polega na konfrontacji projektowanych przez obraz ruchomych i heterogenicznych granic z własnym ciałem. W tym sensie kadr ten można potraktować jako alternatywny, wizualny wykład „prawdy w malarstwie”.



dr **Roman Nieczyפורowski** – wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Politechniki Gdańskiej (Wydział Architektury) i Uniwersytetu Muzycznego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie. Studiował m. in. historię, historię sztuki i filologię klasyczną. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego oraz Szwedzkiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami (Svensk Hembygdsförenings). Od wielu lat jego głównym hobby jest wspinaczka wysokogórska (jest członkiem Klubu Wysokogórskiego “Trójmiasto”).

dr **Anna Markowska** – historyk i krytyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i studiów doktoranckich PAN w Warszawie, obecnie profesor w Uniwersytecie Wrocławskim. Ostatnio wydała książkę *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej* (DiG, Warszawa 2010).

dr **Michał Haake** – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się sztuką nowoczesną, metodologią historii sztuki, teorią symbolu, a także krytyką artystyczną. Autor książki *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*. Współpracownik pisma „Arteon”, członek Polskiego Towarzystwa Karla Jaspersa.

dr **Marta Smolińska** – historyk i krytyk sztuki, adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Katedry Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; kuratorka wystaw sztuki współczesnej, autorka książek: *Młody Mehofffer* (Universitas, Kraków 2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010) oraz *Otwieranie obrazu* (Wydawnictwo UMK, Toruń 2012, w druku).

dr **Łukasz Kiepuszewski** – historyk sztuki (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) i artysta malarz (Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu). Autor książki *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem* oraz artykułów poświęconych teorii sztuki (Nietzsche, Deleuze) i dwudziestowiecznemu malarstwu (m. in. Pollock, Rothko, Morandi); redaktor tomu *Historia sztuki po Derridzie* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006).

prof. dr hab. **Paweł Dybel** – profesor w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Główne dziedziny zainteresowań badawczych to filozofia współczesna (fenomenologia, hermeneutyka, poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne, antropologia filozoficzna, współczesna filozofia polityczna. Jest autorem książek naukowych (*Dialog i represja. Antynomie psychoanalizy Sigmunda Freuda*, Warszawa 1994, *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1995, *Urwane ścieżki. Przybyszewski,*

Freud, Lacan, Kraków 2001, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H. G. Gadamera*, Kraków 2004, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, *Granice polityczności* [razem z Szymonem Wróblem] Warszawa 2008, *Okruchy psychoanalizy*, Kraków 2009), redaktorem naukowym szeregu publikacji, ogłosił kilkadziesiąt artykułów w języku polskim, niemieckim i angielskim. Stypendysta Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, The Kosciuszko Foundation, The British Academy, Institut für die Wissenschaften vom Menschen. Kierował międzynarodowymi przedsięwzięciami badawczymi (międzynarodowe seminaria, konferencje, granty polsko-brytyjskie, polsko-niemieckie). Od lat prowadzi rozległą i intensywną działalność dydaktyczną w kraju i zagranicą.