

Sztuka nowoczesna jako poszukiwanie prawdy

■ MICHAŁ HAAKE

Sztuka współczesna jest istotna, czyli mówi o sprawach podstawowych, a pośród nich o tej – jak pisał Józef Mackiewicz – jedynej interesującej, prawdzie. Wierzę, że kwestie tu poruszone okażą się wychodzić naprzeciw emocjonalnym i intelektualnym potrzebom młodych ludzi.

W stosunku do sztuki nowoczesnej, w porównaniu z epokami wcześniejszymi, mnogość wyjaśnień jest uderzająca, a ich niekiedy wzajemne wykluczanie się skłania do wysiłku analitycznego. Choć te kilka postaw twórczych, które chcę przybliżyć, jest powszechnie uznawanych za przełomowe w sztuce nowoczesnej, to jednak ich interpretacja może nastroczać trudności.

Prawda widzenia

Winien wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją – pisał do swego przyjaciela Paul Cézanne (1839-1906), artysta, od którego obrazów zaczniemy naszą opowieść. Relacja twórczości Cézanne’a do kwestii prawdy od lat nurtuje badaczy. Jej też poświęcona jest książka Jacquesa Derridy¹.

Każdy, kto rzuci okiem na dzieła francuskiego artysty, bez trudu zauważy, że świat przezeń przedstawiany pozbawiony jest szczegółów: na pejzażach domki przypominają pudełka, niekiedy z zaznaczonym jedynie ciemnym prostokątem okna, a drzewa zamieniają się w kładzione obok siebie smugi różnych odcieni zieleni, dodatkowo czasem obwiedzionych po części konturem, w martwych naturach jabłka wyglądają nierzadko jak krążki niemal pozbawione wypukłości. Cezanne wyraził się, że przedstawia-

jąc rzeczywistość na obrazie, należy ją sprowadzać do form kuli i stożka. Jeśli jednak powiemy, że Cézanne **syntetyzował** widziany świat, sprowadzał składające się nań rzeczy i przedmioty do tych najprostszych form, nie wyjaśnimy fenomenu tej twórczości, nie oddamy rangi, jaką w dziejach sztuki zajmuje.

O potrzebie malarskiego syntetyzowania przedstawianych rzeczy i pomijaniu szczegółów pisali już przed Cézannem artyści zgoda od niego różni, jak np. Henryk Rodakowski. Ponadto, poprzestając na tym wyjaśnieniu, sugerujemy widzom istnienie pewnego schematu postępowania, polegającego na malowaniu widzianych rzeczy jako kule czy stożki. Jego wdrożenie prowadziłby jednak wyłącznie do jałowych rezultatów. Poza tym również sami nie bardzo chyba byśmy chcieli być przekonywani, że na takim upraszczaniu rzeczywistości do form geometrycznych miałaby polegać wielka sztuka.

Zwrócić uwagę widza może raczej dostrzegalne na obrazach francuskiego malarza zakłócanie właściwej na ogół przedmiotom symetryczności i regularności. Sprawia to, że np. blat stołu jest po jednej stronie nakrywa-

¹ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

jącego go obrusa usytuowany wyżej, niż po stronie przeciwnej. Dzban zyskuje osobliwy wygląd, wywołany tym, że jego ścianki widziane są z boku, natomiast wylot „z góry”. Podobnych oboczności dostrzec można na obrazach artysty wiele. Aby rozjaśnić ich pochodzenie, warto zaproponować uczniom, aby przesłoniли sobie jedno oko, a następnie drugie, co pozwoli im zauważyć przesunięcie widzianego obrazu. Cézanne wyciągnął daleko idące konsekwencje z tej obserwacji. Obraz świata, który postrzegamy, nie jest obrazem stabilnym, lecz wynikiem krzyżowania się czy też nakładania dwóch różnych perspektyw, niejako punktów widzenia, którymi są nasze oczy. Innymi słowy – uznał, że charakterystyczne dla wielu obrazów z dawnych epok przedstawianie świata oparte na perspektywie zbieżnej nie oddaje całego skomplikowania naszego sposobu postrzegania, wręcz fałszuje ów obraz, przesłaniając prawdę o doświadczanej rzeczywistości.

Perspektywa zbieżna jest konstrukcją opartą na założeniu, że sposób naszego widzenia da się przedstawić jako stożek, którego wierzchołek ulokowany jest w oku. W rzeczywistości jednak trzeba by mówić o dwóch stożkach. Postrzeganie świata, a zwłaszcza jego nieożywionych elementów jako pozostających w bezruchu, wynika z faktu, że stabilizujemy obraz rzeczywistości, znosząc różnicę między punktami widzenia naszych oczu. Jednak do takiej stabilizacji *de facto* nie dochodzi. Spróbujmy unieruchomić spojrzenie patrząc w jeden punkt, a pocujemy po chwili nieznośne napięcie w gałkach ocznych. Aby postrzegać świat, unieruchomienie gałek nie jest w żaden sposób konieczne. Oznacza to, że proces nieustannego unieruchamiania obrazu świata nie może zostać – póki widzimy – zakończony.

Na co dzień jednak chcemy wierzyć, że świat jest stabilny, co oznacza, że pragniemy mieć wszystko przed sobą, aby lepiej się temu przyjrzeć i zarazem by oszacować, rozważyć przydatność czy możliwość wejścia w posiadanie. Cézanne natomiast chciał się tej naturze jedynie przyglądać, niczego z niej nie po-

żądał – przez to zaś mógł dać zapis, a przynajmniej istotnie się zbliżyć do uchwycenia tego, jak naprawdę jest ona postrzegana. Obrazy artysty „jedynie” wydobywają naturę naszego widzenia, jego prawdę.

Wydać się, że nic prostszego, jak namalować obraz, na którym „nie zgadzają się” kontury przedmiotów, że wystarczy je nieco poprzesuwać, upodabniając przy tym przedmiot do walca albo kuli. Rozczarowalibyśmy się mizerią uzyskanego efektu. Obrazy Cézanne’a są zapisem jego indywidualnego widzenia. Uzmysławiają konwencjonalność obrazowania natury i przyczyny, dla których to, co wydaje się oczywiste, jest w gruncie rzeczy schematyczne, ale nie podpowiadają, jak powinno się przedstawiać naturę.

Prawda i konwencje

Jeśli prawda wyzwala, to z czegoś, co zniewala. Dla artysty jednym z czynników bez wątpienia grożących zniewoleniem są konwencje, w jakie z różnych powodów popada twórczość, dotyczące np. sposobu przedstawiania przestrzeni czy światła. Sztukę powołuje się oczywiście do realizacji różnych celów, co sprawia, że wykształcanie się i przestrzeganie konwencji bywa uznawane za potrzebne i konieczne – mówiono nieraz o potrzebie *decorum*, czyli stosowności, jaką dzieło powinno zachować ze względu na określony temat czy pełnioną funkcję. Jednak wówczas istnieje obawa, że sztuka jako taka przestaje być przedmiotem zainteresowania – traktowaniem jej jako czegoś poręcznego, przydatnego w osiąganiu pozaartystycznych zamierzeń – propagandy religijnej czy politycznej. O tkwiącej w sztuce możliwości ukazywania czegoś w całkowicie nowy sposób, odmieniania naszego zgnuśnienia, rozbudzania wrażliwości, łatwo wtedy zapomnieć bądź zgoła uznać za cechę niewskazaną. Relacje te są oczywiście złożone – dzieło może być stosowne do tematu, a zarazem ukazywać go w sposób nowy (tak jak sztuka Caravaggia); dzieło może wykształcać nowe środki ze względu na nowy temat, którym może być jakaś idea polityczna.

Interesuje nas ta pierwsza sytuacja – kiedy sztuka zyskuje rangę ze względu na to, że temat wielokroć już podejmowany zyskał nowe ujęcie. Z taką zależnością mamy do czynienia, stając przed obrazami Pabla Picassa (1881-1973).

Picasso fascynował się z początku twórczością Cézanne’a. Noszące ślady tej inspiracji wczesne prace – choć ważne dla historyków śledzących narodziny kubizmu – mają rys konwencjonalności, podążania ścieżką już wytyczoną. Jednocześnie wraz z nimi, w 1907 r., powstaje dzieło *Panny z Awinionu*, którego nie sposób pominąć omawiając dzieje sztuki współczesnej. Daje się ono określić jako bunt przeciw konwencji, w tym także jako próbę przekroczenia stanu, w jaki Picasso, czerpiąc z Cézanne’a, siłą rzeczy wpadał.

Chcąc określić, co ten obraz przedstawia, jakiego rodzaju przedmioty czy motywy ukazuje – trzeba by stwierdzić jego pełną zgodność z tradycją malarską. Rozróżnić można na nim kobiece akty, draperię służącą im za tło i martwą naturę na pierwszym planie (szkice do obrazu wskazują, że inspirację stanowiły pracownice domów publicznych, ale i ten wątek nie stanowi żadnego *novum* po setkach obrazów przedstawiających tureckie haremy, malarstwie niektórych impresjonistów, o Henri de Toulouse-Lautrecu nie wspominając; kobiety na obrazie można by równie dobrze uznać za modelki w pracowni). Każdy z tych motywów ukazany jest jednak w sposób radykalnie odmienny od praktykowanych w tradycji. Stopień deformacji kształtów, poniechanie zależności światłocienowych między nimi, brak klarownych relacji przestrzennych między postaciami a tłem dają obraz, w którym tradycyjne sposoby przedstawiania ulegają zrujnowaniu, rozbiciu. Nie bez powodu podnosi się zależność powstania tego obrazu od silniej niż dotąd popularnego wówczas anarchizmu.

Zburzenie konwencji jest wyzwoleniem z nich. Jest zarazem powołaniem rzeczywistości opartej na nowych, nie zaś zastanych prawach, jakości, której nie można sprawdzić do czegoś jeszcze bardziej od niej pod-

stawowego i źródłowego, jest podstawą samą – prawdą zatem.

Prawda i interpretacja

W roku 1915 Marcel Duchamp (1887 – 1968), członek jury Pierwszej Wystawy Niezależnych w Nowym Jorku, postanowił pokazać na niej pisuar, tytułując go *Fontanna*. Wbrew nazwie wystawy, która obiecywała zaniechanie selekcji dzieł, jury tę pracę odrzuciło. Zakwestionowano tym samym prawo artysty do określania tego, co jest sztuką. Prowokacyjny gest Duchampa pozwala postawić pytanie: na jakiej podstawie o tym, co jest sztuką, decydować ma ktośkolwiek poza artystą? Widz może jednak słusznie zauważyć, że przecież każdy mógłby jakkolwiek rzecz uznać za sztukę, co więcej, pod względem merytorycznym gest ten nie różniłby się od postawy Duchampa. Choć niejeden pomyśli, że o randze artystycznej takiego czynu rozstrzyga ukończenie studiów artystycznych przez jego autora, to jednak Duchamp, mimo iż takim wykształceniem się legitymował, zapewne by się z podobnym postawieniem sprawy nie zgodził. Dlaczego bowiem ktoś inny miałby za mnie rozstrzygać o tym, czy jestem artystą, czy nie? Duchamp twierdził konsekwentnie, że każdy może być artystą.

Problem jednak prosty nie jest. Czy wystarczy – tak jak Duchamp – wybrać przedmiot codziennego użytku i uznać go za dzieło sztuki, by okazać się artystą? Historia pokazuje, że żaden inny liczący się artysta już pisuaru na wystawę nie przysłał, żaden też nie uznawał gotowych przedmiotów za swoje dzieła sztuki. O czym to świadczy? Jak bardzo z pojęciem dzieła sztuki, przynajmniej od pewnego czasu, związana jest kategoria oryginalności. Choć dzieła sztuki są niepowtarzalne z istoty, to kult oryginalności, jaki w XX w. przybrał na sile, jest czymś szczególnym, o rozmaitych konsekwencjach, także takich, że ważniejsza stała się z czasem umiejętność przekonywania o oryginalnych wartościach dzieła, niż ich faktyczna obecność, czyli retoryka i reklama, nie zaś umiejętności artystyczne.

Rozbieżność w ocenie pisuaru będzie znaczna: od uznawania historycznej rangi tego gestu, po dojmujące poczucie otwieranej nim przestrzeni nihilizmu. Jest ona jednak symptomem doniosłości sprawy, o którą walczył Duchamp, a której najbardziej złożonym wyrazem jest dzieło powstałe kilka lat później (1915-1923) pod tytułem *Panna młoda rozbierana przez swoich kawalerów, jednak*, znane także jako *Wielka szyba*. Przedstawienie ujęte jest w dwie, przylegające do siebie tafle szyb, oprawionych w metalową ramę. Składa się z dwóch części: w górnej połowie znajduje się kompozycja przedstawiająca między innymi pannę młodą, w dolnej zaś umieszczona została grupa kawalerów. O *Wielkiej szybie* napisano tysiące rozpraw, a tytułowa relacja między panną młodą a kawalerami doczekała się szeregu wykładni, w tym także hermetyczno-erotycznej czy alchemiczno-ezoterycznej. Duchamp ogłosił też komentarz do swego dzieła w postaci szeregu notatek, które dodatkowo utrudniają jego interpretację przez sugerowanie sprzecznych wyjaśnień.

Można jednak wskazać na kilka cech bezspornych, które potwierdzają fakt, iż trudności z interpretacją *Wielkiej szyby* należą do jej istoty. Kiedy patrzy się na tę pracę, nie sposób nie uwzględnić w spojrzeniu tego wszystkiego, co widać poprzez szybę – sali muzealnej, okna w głębi, przebitego na życzenie artysty, które otwiera się na dziedzińiec z rzeźbą i drzewa, czy w końcu zwiedzających ekspozycję. Dotąd widz miał do czynienia z dziełami, których poddawana obróbce materia zyskiwała jakąś ostateczną postać. Dzieła dzieliły się na ukończone i nieukończone. Dodanie lub odjęcie jakiegoś elementu było naruszeniem pierwotnej struktury dzieła. Nierzadkie uzupełnianie dzieł (kiedy np. do gotyckiego kościoła dobudowywano barokową kaplicę) prowadziło do stworzenia nowej całości. *Wielka szyba* natomiast uniemożliwia konstytucję takiej całości, ponieważ do dzieła tego zawsze należeć będzie również to, co poprzez nie jest widoczne. Żadne jej tło nie będzie neu-

tralne. Nigdy nie będzie można wyliczyć elementów, które składają się na to dzieło – jego opis pozostanie nieukończony, każdy będzie względny. Uznając te dostrzegane przez szybę rzeczy za nieważne, negujemy elementy, bez których dzieła tego widzieć nie sposób.

Jednym z elementów składających się na grupę kawalerów jest utrwalony przez Duchampa kurz, który zebrał się podczas kilkumiesięcznego przechowywania szyb w nowojorskiej pracowni artysty. W ten sposób artysta zaakceptował jako część dzieła element, który nie powstał w wyniku jego pracy, nie był śladem używanego przezeń narzędzia, pędzla bądź dłuta. Jeśli zdamy sobie sprawę z tego, jak bardzo rozpowszechnione jest traktowanie dzieła sztuki jako efektu pracy ręki artysty, uznawanie piętna tej ręki za warunek stylu, to zrozumimy, jak przełomowa była decyzja Duchampa. Już pisuar był dziełem, które nie zostało wytworzone przez artystę. Wraz z akceptacją kurzu w *Wielkiej szybie* w pełni równoprawnym czynnikiem tworzenia stał się przypadek. Tym samym dzieła nie sposób już traktować jako odbicia jakiejś obmyślanej uprzednio treści, wynalezionej idei czy konceptu. Oczywiście poza ideą przypadku.

Biorąc pod uwagę niemożność uznania *Wielkiej szyby* za ilustrację jakiejś idei bądź zamysłu artysty, zakwalifikowania do któregoś z artystycznych kierunków (np. dadaizmu czy surrealizmu), wnioskować można, że Duchamp bronił swe dzieło przed ujednoliconą interpretacją. *Wielka szyba* umyka nie tylko przed wyjaśnieniem jej w pojęciach i terminologii historii sztuki lub innej dziedziny wiedzy, ale także przed zastąpieniem przez język, dyskurs. Broni się, uwalnia „od” podporządkowania jakiejś wykładni, a zatem od tego, by ta interpretacja stała się niejako podstawą, dzięki której dzieło funkcjonuje w historii sztuki. Jeśli dzieło zachowuje sens, którego nie da się sprowadzić do niczego bardziej fundamentalnego – zachowuje swą prawdę.

Prawda ciała

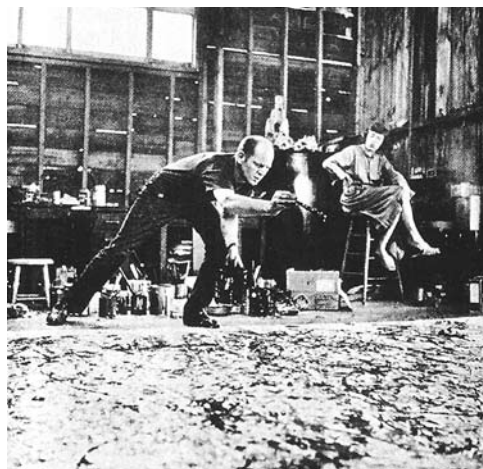
Jeśli wspomni się na lekcji, że abstrakcyjne obrazy amerykańskiego artysty Jacksona Pollocka (1912 – 1956) powstawały przez wylanie farby z puszek na płótna ułożone na podłodze, można być niemal pewnym wyrazu zdziwienia przechodzącego w drwinę i lekceważenie. Z tego powodu, a także nieprzedstawiającego charakteru tych dzieł, nauczyciel – chcący przybliżyć tę wielką sztukę – staje przed niełatwym zadaniem.

Jako wprowadzenie do lekcji mogłoby służyć przypomnienie, że sztuka, przy wszystkich innych swych walorach, wyraża to, co najbardziej własne artysty, jego indywidualność. Funkcję inicjującą rozmowę spełni pytanie o to, co jest w nas najbardziej własnego, wyłącznie naszego, co w sposób najbardziej dogłębny nas określa. Jakkolwiek różne mogą paść odpowiedzi, na jedną kwestię warto zwrócić uczniom uwagę. Nasze myśli, przekonania i przeświadczenia, światopogląd w końcu, pozostają najczęściej wynikiem rozmaitych oddziaływań zewnętrznych, wpływów głoszonych idei, które akceptujemy bądź odrzucamy, przejmujemy po części i modyfikujemy. Choć za nasze własne skłonni jesteśmy bez wahania uznawać żywione uczucia, to są one wzbudzone przez czynniki zewnętrzne, syć się ideami lub obecnością innych, nie zawsze jesteśmy ich pewni, a ponadto są zmienne. Tym, co z pewnością pozostaje niezmiennie, zawsze i wyłącznie nasze, jest ciało. Pozostaje ono naszym ciałem mimo upływu lat i jego przeobrażania.

Wielce pomocny w dydaktyce byłby film ukazujący Pollocka przy pracy nad tymi ogromnymi płótnami (do pozyskania np. z witryny www.youtube.com). Rejestracje pozwalają zrozumieć, że fizyczna praca artysty nie ograniczała się do ruchu ręki, lecz zaangażowane było w nią całe ciało, gdyż artysta, co rusz pochylający się nad swym płótnem, dochodził do niego, a właściwie obiegał je z każdej strony, co interpretatorzy porównują niekiedy do tańca wykonywanego przez szamanów indiańskich. W ten sposób ślad

farby rozlewanej na płótnie jest skutkiem, oprócz zapewne wyboru miejsca w obrębie dzieła, wykonania gestu, a przez niego także ruchu ciała artysty. Artysta nasycił obraz mnóstwem chlapnięć, tworząc z nich zagęszczającą się sieć i doprowadzając ten proces niejako do stadium największej możliwej kondensacji, którego przekroczenie powodowałoby już zacieranie rozpoznawalności poszczególnych śladów. W ten sposób obraz staje się niejako mapą ciała. Różni się ona od przedstawień anatomicznych tym, że stanowi wizualizację energii cielesnej. Osiąga biegun przeciwstawny do technicznej cywilizacji, przez którą ciało (a także nasze myśli i uczucia) prowadzone jest w coraz większym stopniu do struktury biologiczno-chemicznej.

Obrazy Pollocka przypominały piszącym o nich różne materie – od biologicznych po kosmiczne. Wystarczy jednak porównać obraz artysty z jakimkolwiek tego rodzaju substancją czy jej zdjęciem, aby przekonać się, jak osobliwy mają one wygląd. I na koniec kwestia w dydaktyce korzystającej z przeźroczy bodaj najtrudniejsza – znaczenie, jakie dla przeżywania dzieł Pollocka mają ich formaty. Stojąc przed rozciągającym się na kilka metrów płótnem i dzięki temu dostrzegając nawarstwiająca się po wielokroć materię farby, odbieramy te dzieła tyleż oczami, co także własnym ciałem, stojąc przed płaszczyzną



Jackson Pollock przy pracy w atelier, 1950 r., fotografia.

obrazu i zarazem przed gęstwiną smug. Nasze ciała stają się niejako drugimi biegunami względem ciała Pollocka – spotkanie z obrazem staje się spotkaniem ciał – dwóch indywidualności, dwóch prawd.

Pop-prawda

Mało kto chyba byłby skłonny traktować twórczość Andy'ego Warhola (1928 – 1987), obrazy przedstawiające puszkę zupy albo portret Marylin Monroe, jako sięgające jakiegось istotnego wymiaru naszej rzeczywistości. Częściej spotkać się można z wyjaśnieniem, że prace tego amerykańskiego artysty słowackiego pochodzenia, proponując ikonografię związaną z kulturą masową, żywią się tym, co przyziemne, powierzchowne, trywialne. Jednak czyniąc bohaterami obrazów butelki coca-coli albo eksponując pudełka po mydlach Brillo, Warhol sprawia, że wizerunki przedmiotów z kultury masowej weszły w obieg galeryjny, na równi z dziełami uznawanymi za sztukę. Już sam ten fakt jest wart namysłu.

Dla uzmysłowania sobie znaczenia tego zabiegu warto zestawić pracę Warhola z obrazem przedstawiającym martwą naturę z wieku XVII. Dawne obrazy przedstawiały najczęściej przedmioty, którymi posługiwała się jedynie pewna warstwa społeczna. Warhol przedstawia przedmioty dostępne dla wszystkich. Tamto malarstwo było pochwałą zbytku – to, przez analogię, wydaje się pochwałą powszechnej dostępności. Nie poprzestańmy jednak na zbyt pospieszonych konkluzjach. Wszystkie pomysły interpretacyjne zawsze konfrontujemy z dziełami. Dawne martwe natury to najczęściej niewielkie obrazy, a przedmioty na nich ukazane co najwyżej zbliżają się rozmiarami do rzeczywistych. Natomiast stojąc przed sporych rozmiarów dziełem przedstawiającym puszkę zupy, nie sposób oprzeć się wrażeniu jakiejś presji wywieranej na widza, konfrontowania go z rzeczywistością, która przerasta porównywalne doświadczenie (np. w sklepie przed półką). Uderza też seryjność tych wizerunków. Tradycyjne martwe natury, choć pokazują te same przed-



Andy Warhol, *Puszka zupy Campbell*, 1968 r., 91x61 cm, Akwizgran, Neue Galerie-Sammlung Ludwig.

mioty, to jednak różnią się. Warhol natomiast zapełnia ściany galerii zmultiplikowanymi wizerunkami przedmiotu. W ten sposób uwiadacznia z największą dobitnością to, czego doświadczamy na co dzień – otaczania przez tysiące, masowo wytwarzanych produktów. Zwykle jednak miewamy poczucie ich różnorodności (umiejętnie podsycane przez reklamę i marketing). Prace Warhola pozwalają intensywnie doświadczyć, jak porażająca monotonia, automatyzm, bezosobowość, kryje się w kulturze masowej, do której należymy, co sprawia – jak wyraził się Warhol – iż *okaże się, że wszyscy myślą to samo*.

Toczy się spór, czy twórczość Warhola ma potencjał krytyczny wobec rzeczywistości, czy też stanowi jej afirmację. Chcę zwrócić uwagę, jak poważny atut z punktu widzenia dydaktyki szkolnej ma ta twórczość. Młodzi słuchacze są szczególnie wrażliwi na punkcie „własnego zdania”, nieufnie czy wręcz wrogo odnosząc się do prób narzucania sposobów myślenia o rzeczywistości. Warto ten bunt uszanować i twórczo rozwijać, wskazując na zagrożenia, jakie dla możliwości samodzielnego myślenia niesie kultura masowa, proponując na przykład wyobrażenie sobie zbiorowego zdjęcia klasowego, na którym nie można jednej postaci od drugiej odróżnić.

Michał Haake – historyk i krytyk sztuki, pracownik naukowy Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.