

KAROL CHROBAK

(SZKOŁA GŁÓWNA GOSPODARSTWA WIEJSKIEGO)

## ILE SZTUKA MÓWI O CZŁOWIEKU?

HELMUTHA PLESSNERA ANTROPOLOGICZNO-SPOŁECZNE  
ANALIZY TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ ORAZ JEJ RECEPCJI

### STRESZCZENIE

Tekst stanowi wprowadzenie do dwóch – zamieszczonych w tym numerze – esejów Helmutha Plessnera, stanowiących filozoficzno-społeczną analizę sztuki współczesnej, w tym w szczególności współczesnego malarstwa. Na czoło wysuwa się kwestia identyfikacji procesów społecznych i kulturowych, które od drugiej połowy XIX wieku istotnie wpływają na oblicze sztuki. Podkreślam przede wszystkim znaczenie czterech takich procesów: komercjalizacji, demokratyzacji, subiektywizacji kryteriów estetycznych oraz emancypacji widzenia.

### SŁOWA KLUCZOWE

sztuka, awangarda, społeczeństwo, emancypacja widzenia

### INFORMACJE O AUTORZE

Karol Chrobak

Zakład Filozofii

Wydział Nauk Społecznych

Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

e-mail: karol.chrobak@gmail.com

Sztuka współczesna tym wyróżnia się na tle historii, iż uczuciem, które wzbudza, nie jest estetyczna przyjemność czy jej brak, lecz intelektualna akceptacja, względnie intelektualne zagubienie. Zagubienie to wynika często z braku obiektywnych kryteriów oceny sztuki współczesnej. Kryteria użyteczne przy „rozczytywaniu” dzieł dawnych mistrzów okazują się w jej przypadku zupełnie bezużyteczne. Jeśli zatem rozumiemy sztukę współczesną, to na jakiej podstawie? Co stanowi kryterium właściwej bądź niewłaściwej wykładni dzieła? Wydaje się, że kryteria te mają charakter tymczasowy, są formułowane *ad hoc*, na potrzeby indywidualnego odbiorcy i konkretnego doświadczenia artystycznego. Ta skrajna indywidualizacja odbioru sztuki jest odpowiedzią na skrajną indywidualizację samej sztuki. Minęły już czasy, gdy można było mówić o sztuce epoki (w sensie, w jakim się mówi o sztuce średniowiecznej) czy też sztuce charakterystycznej dla określonej szkoły (w sensie, w jakim można mówić o szkole Rubensa). Dzisiaj sztuka przypisana jest do artysty, czy wręcz do wybranego okresu jego twórczości (w sensie, w jakim mówi się o błękitnym czy różowym okresie w twórczości Pabla Picassa). Skąd ów proces indywidualizacji sztuki czerpie swoje źródła, gdzie znajduje energię do tak bezkompromisowego obchodzenia się z tradycją? Pytania te należy rozpatrywać w kontekście dnia dzisiejszego i jego szczególnych wyzwań. Stawianie bowiem sztuki współczesnej przed sądem wieku XIX czy XVIII byłoby niesprawiedliwością wobec samej historii, która wymaga od nas ciągłej aktualizacji kryteriów jej oceny. Pytanie o sztukę współczesną wyprowadza nas zatem poza jej granice, ku współczesności w jej kontekście antropologicznym, społecznym, ekonomicznym i politycznym. Choć pojedyncze dzieło można zrozumieć na tle sztuki, to jednak zrozumienie sztuki jako takiej narzuca konieczność uwzględnienia szerszej perspektywy. Stąd też filozofia sztuki domaga się oparcia w antropologii filozoficznej, filozofii społecznej i politycznej.

Niewątpliwym autorytetem we wszystkich trzech dziedzinach – choć, dodajmy, autorytetem często niedocenianym – jest Helmuth Plessner, znany przede wszystkim jako filozof, jeden z trzech głównych „przedstawicieli” – obok Maksa Schelera oraz Arnolda Gehlena – niemieckiej antropologii filozoficznej. Jednak powiedzieć o Plessnerze, że jest antropologiem, to o wiele za mało, jest on bowiem również teoretykiem poznania, który rozpatruje kwestię postrzeżenia w kontekście ludzkiej cielesności, filozofem życia oraz przyrody poszukującym

ostatecznej podstawy dla uchwycenia zjawiska człowieka, a także socjologiem, który w kontekście filozofii człowieka rozpatruje rzeczywistość społeczną. Trafniej byłoby zatem powiedzieć, iż antropologia stanowi ostateczny punkt odniesienia wszystkich – zarówno filozoficznych, jak i naukowych – zainteresowań Plessnera. Antropologię filozoficzną traktuje on zatem jako swego rodzaju elementarne instrumentarium badawcze, które służy za podstawę do bardziej szczegółowych analiz z dziedziny socjologii, psychologii czy też – jak w przypadku zamieszczonych tutaj esejów – teorii sztuki. Ów antropologiczny rdzeń zainteresowań Plessnera wyjaśnia ciągłość jego intelektualnej kariery, która mimo że przebiegała przez tak różne obszary jak biologia, psychologia, antropologia, filozofia oraz socjologia, stanowiła zawsze spójną całość.

Wyróżniająca Plessnera wielokierunkowość analiz i rozległość poszukiwań – która sprawia, iż jest on filozofem o niezwykłym potencjale inspiracji – jest dobrze widoczna w jego esejach poświęconych sztuce współczesnej. Oba teksty pochodzą z lat sześćdziesiątych i zostały napisane już po przejściu Plessnera na emeryturę. Do roku 1962 pracował on na Uniwersytecie w Getyndze (w 1960 roku został nawet wybrany na rektora tej uczelni). Wykładał jednak nie na kierunku filozoficznym, lecz na socjologii. Powinno być zatem zrozumiałe, iż w obu esejach perspektywa socjologiczna jest dominująca. Nie znaczy to jednak, że nie pojawiają się w nich także motywy antropologiczne oraz teoriopoznawcze. Te ostatnie dostarczają mianowicie podstawy do wyjaśnienia charakteru i dynamiki współczesnych przemian społecznych i światopoglądowych. Jeśli już mowa o biograficznym usytuowaniu obu tych tekstów, warto również powiedzieć kilka słów na temat ich powstania oraz przeznaczenia. Były pisane w podobnym czasie, ale w zupełnie innym kontekście społecznym, geograficznym oraz – co również należy pokreślić – językowym. Pierwszy pisany był w 1962 roku w Nowym Jorku po angielsku dla czasopisma „The Social Research” wydawanego przez The New School of Social Research. Drugi natomiast pisany był w roku 1964 w Getyndze, dwa lata po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, w języku niemieckim. Został następnie wygłoszony na III wystawie sztuki współczesnej documenta w Kassel<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tekst ten ukazał się rok później w „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 39 Jg., Heft I, s. 1–15.

## Wczesna krytyka awangardowych trendów w sztuce

Sztuka i twórczość artystyczna były przedmiotem analiz Plessnera niemal od samego początku jego drogi intelektualnej. Zainteresowania sztuką znajdują wyraz już w jego najwcześniejszych wprawkach teoretycznych, które przypadają na lata pierwszej wojny światowej. W tym czasie odbywał zastępczą służbę wojskową w Muzeum Germańskim w Norymberdze, gdzie zajmował się katalogowaniem monet oraz – sporadycznie – oprowadzaniem zwiedzających. Pod wpływem zbieranych doświadczeń napisał obszerny esej zatytułowany *Zur Geschichtsphilosophie der bildende Kunst seit Renaissance und Reformation* (O filozofii historii sztuk plastycznych od czasów renesansu i reformacji), który ukazał się w 1918 roku<sup>2</sup>.

Plessner przedstawia w nim własną wizję historii, daleką zarówno od naturalizmu historycznego (Karl Lamprecht, Kurt Breysig), jak i transcendentalizmu, zakładającego istnienie uniwersalnych kryteriów i norm, których urzeczywistnienie miało być ostatecznym celem procesu historycznego (Heinrich Rickert). W zamian proponuje koncepcję, w dużym stopniu wzorowaną na teorii Ernsta Troeltscha, traktującą historię jako ciąg zmiennych konceptualizacji, których celem jest podtrzymywanie stałej więzi pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Idea odrzucenia obiektywności historii na rzecz koncepcji traktującej ją jako postępującą, żywą interpretację wydaje się zaczerpnięta z *Niewczesnych rozważań* Fryderyka Nietzschego. W drugim eseju tego zbioru, zatytułowanym *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, znajdujemy nakaz mówiący, iż „tylko ze stanowiska najwyższej mocy teraźniejszości wolno wam przeszłość tłumaczyć: tylko w najsilniejszym napięciu najszlachetniejszych waszych zalet zgodnicie, co jest w przeszłości godne wiedzy i zachowania i co wielkie”<sup>3</sup>.

Kierując się tego rodzaju relatywistyczną wykładnią dziejów, Plessner dokonuje reinterpretacji estetycznej kategorii stylu. Pojęcia stylów, które stanowią podstawowe narzędzie interpretacji historii sztuki, są w jego przekonaniu wielkościami płynnymi. Jego zdaniem nieuza-

---

<sup>2</sup> Obecnie tekst ten jest zamieszczony w VII tomie pism zebranych Plessnera. Por. H. Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, Frankfurt am Main 1982, s. 7–49.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków, s. 95.

sadnionym uproszczeniem jest charakteryzowanie całych epok za pomocą tego rodzaju skrótów pojęciowych. W rzeczywistości bowiem style są zróżnicowane ze względu na medium przekazu oraz treść, którą można za ich pomocą wyrazić. Media rozwijają się niezależnie od siebie z tego względu, iż każde jest przypisane do określonego rodzaju materiału zmysłowego, a tym samym do określonych możliwości ekspresyjnych. Każde medium ma zatem swoją historię, która rozwija się własnym torem i zgodnie z własną logiką. Przykładem może być wizualnie zorientowane malarstwo, którego rozwój formalny przebiega niezależnie od akustycznie zdeterminowanej muzyki. Mimo iż poruszana w ich obrębie problematyka jest wspólna – gdyż wypływająca z ducha epoki – to jednak środki jej wyrazu są diametralnie różne i zupełnie nieporównywalne.

W tym kontekście zjawiskiem zaskakującym musi się wydać manifestująca się w malarstwie współczesnym „muzykalizacja wzroku”. Traktowanie medium wizualnego w kategoriach czysto formalnych – wyłącznie od strony harmonii, dysonansów, ciągów kolorystycznych – jest dla Plessnera podstawą do krytycznej oceny sztuki awangardowej. Uwolnienie sztuki od zadania przedstawiania rzeczywistości umożliwiło jej przeorientowanie na wartości czysto formalne, a tym samym immanentne dziełu sztuki. W procesie tego rodzaju emancypacji sztuki rolę podstawową odegrała muzyka jako dziedzina czysta, nieskażona wpływami świata rzeczywistego. Kierunkiem, który podjął ambitną próbę przeniesienia zasad muzyki na malarstwo, był ekspresjonizm. Krytykę tego procesu znajdujemy we wczesnych pracach Plessnera: zarówno w omawianym *Zur Geschichtsphilosophie der bildende Kunst*, jak i w książce *Die Einheit der Sinne* (Jedność zmysłów), opublikowanej pięć lat później, w 1923 roku.

W pracy tej Plessner krytycznie odnosił się do malarstwa awangardowego, gdyż jego zdaniem stało ono w sprzeczności z naturą i funkcjami ludzkich zmysłów. Główna teza *Die Einheit der Sinne* brzmiała, iż pomiędzy organizacją ludzkiej sfery zmysłowej a możliwymi formami jej duchowego wyrazu zachodzi ścisła zgodność. Badając zatem różne dziedziny ludzkiej kultury, bada się równocześnie strukturę ludzkiej zmysłowości. To przeświadczenie o jedności ludzkiej osoby, od najprostszych, czysto organicznych zdolności poczynając, a na najbardziej ambitnych, duchowych wyrazach człowieka kończąc, zdaje się stanowić kluczowe założenie nie tylko tej książki, lecz również wszystkich późniejszych dzieł Plessnera. W *Die Einheit der Sinne* wy-

różnia on dwa podstawowe zmysły: wzrok oraz słuch. Układ dźwięków w przeciwieństwie do obrazu może stanowić zupełnie samodzielne medium, w którym nie komunikuje się nic poza pewną linią melodyczną. Dźwięki nie potrzebują przedmiotu, aby komunikować określony sens i porządek. Tymczasem obraz musi być obrazem czegoś, w przeciwnym razie jest tylko pozbawionym sensu zestawieniem danych wrażeńiowych. Dane te nabierają sensu dopiero w kontekście jakiegoś wyższego przedmiotowego porządku. W przypadku muzyki i malarstwa materiał zmysłowy jest zatem tak różny, że próba przeniesienia zasad muzyki na sztuki wizualne jest z góry skazana na niepowodzenie. Nawet gdyby takie próby się powiodły, otrzymalibyśmy w efekcie sztukę pustą, pozbawioną treści i znaczenia. Problem ten wydaje się analogiczny do sporu, jaki toczył się w tym samym czasie w Polsce w kwestii czystej formy. W polemikę tę zaangażowani byli chociażby Stanisław Ignacy Witkiewicz i Leon Chwistek.

Powyższa krytyka pociąga za sobą kolejną. Skoro malarstwo awangardowe nie jest w stanie komunikować jakiegokolwiek sensu – brak mu bowiem semantycznego odniesienia do rzeczywistości przedmiotowej – to tym, poprzez co może apelować do odbiorcy, pozostają już tylko uczucia. Siła przyciągania tej sztuki opiera się zatem na prowokowaniu coraz to nowych przeżyć, zaś jej „rozwój” polega na wzbudzaniu w odbiorcach coraz silniejszych emocji. Głównym narzędziem wzbudzenia zainteresowania jest szok: sztuka dla sztuki popada zatem w błędne koło, polegające na wywoływaniu szoku dla samego szoku.

## Uzasadnienie sztuki awangardowej z pozycji socjologicznych oraz historyczno-ideowych

W późnych esejach z dziedziny teorii sztuki Plessner podtrzymuje swoje opinie. Wczesne teksty tym się jednak różnią od późnych, że w tych ostatnich sztukę współczesną wpisuje on w szerszy kontekst socjologiczny oraz antropologiczny, co wyraźnie łagodzi krytyczny wydźwięk jego analiz. Przedstawiając złożony zestaw jej uwarunkowań o charakterze ideologicznym, społecznym oraz historycznym, podaje uzasadnienie – jeśli nie wręcz usprawiedliwienie – aktualnej kondycji sztuki współczesnej. To, że stajemy dzisiaj wobec sztuki, która diametralnie różni się od tego, co pod tą kategorią rozumiano w wiekach minionych, nie jest świadectwem jej upadku czy degeneracji, nie daje rów-

niez podstaw do doszukiwania się u jej źródeł jakiegoś środowiskowego spisku. Należy ją raczej traktować jako szczególny rodzaj ekspresji rewolucyjnych przemian, które zapoczątkowane w wieku XIX, postawiły człowieka w obliczu diametralnie odmienionego – tak w sensie społecznym, jak i fizycznym – świata. Sztuka nie jest bowiem niczym innym niż odpowiedzią bądź też reakcją człowieka na to, co go otacza. Plessner nie zmienił zatem zdania co do chaosu i pomieszania towarzyszącego działaniom artystycznym dzisiaj. Sytuacji tej jednak nie postrzega już w kategoriach fatalnej pomyłki czy też nieodwracalnego upadku, lecz jako szczególny rodzaj świadectwa współczesności. Tego rodzaju zmiana w optyce patrzenia na zjawisko sztuki wyraźnie dowodzi, że Plessner w latach sześćdziesiątych wzbogacił swój aparat krytyczny o perspektywę socjologiczną oraz historyczno-ideową.

Kluczowe założenie, które leży u podstaw późnych tekstów Plessnera, głosi, że rozwój sztuki jest ściśle związany z przemianami społecznymi i ideowymi. To, co się wydarzyło w historii sztuki pod koniec wieku XIX – czyli zainicjowany przez impresjonistów przełom w sposobie obrazowania – jest według niego świadectwem procesów, których korzenie sięgają o wiele głębiej niż tylko warstw artystycznych. Manifestacje tych procesów są widoczne we wszystkich dziedzinach naszego życia i domagają się w związku z tym pełnego oglądu w duchu socjologiczno-filozoficznym. Plessner zwraca uwagę na cztery tego rodzaju procesy: postęp naukowy, a za nim technologiczny, proces restratyfikacji społecznej, stopniowe urynkawianie wymiany dóbr oraz zaznaczający się, szczególnie od zakończenia drugiej wojny światowej, proces demokratyzacji społeczeństw zachodnich. Wszystkie te przemiany mają wpływ na kształtowanie się oblicza współczesnego społeczeństwa, w tym również współczesnej kultury i sztuki. Jednym z podstawowych skutków tych procesów jest atomizacja społeczeństwa, a co za tym idzie jego stopniowa pluralizacja. Człowiek traci uniwersalny punkt odniesienia, którym wcześniej był porządek sakralny i społeczny – w tym wartości klasowe – i przez to coraz bardziej zaczyna popadać we własną subiektywność. Brak już autorytetu tradycji. W jej miejsce pojawia się statystycznie wyznaczana opinia publiczna oraz rynek, którym rządzą wyłącznie prawa ekonomii. Można odnieść wrażenie, że społeczeństwo obywateli ustąpiło miejsca gronu bardziej bądź mniej zmanipulowanych respondentów i konsumentów.

Procesy te w znacznym stopniu kształtują również oblicze sztuki współczesnej. Podobnie do innych dziedzin podlega ona urynkowie-

niu oraz wszystkim wynikającym z tego konsekwencjom. To, co wzbudza dzisiaj zdumienie, a u niektórych nawet oburzenie, to niebotyczne ceny oferowane na aukcjach za prace współczesnych artystów<sup>4</sup>. Sztuka zaczyna być gałęzią produkcji, która aby podtrzymać zainteresowanie odbiorców, oferuje im nieustannie nowe dzieła oraz nowych artystów. Jak trafnie zauważa Plessner: „Obok handlu antykami powstał handel współczesnością”<sup>5</sup>. Posiadanie współczesnych dzieł sztuki stało się czymś na wzór mody: ceni się mianowicie bycie na czasie i rozeznanie w najnowszych trendach. Pomiędzy artystą a odbiorcą zaczynają się budować relacje *stricte* rynkowe, odpowiadające równowadze podaży i popytu. Już nie tylko odbiorca jest zainteresowany tym, co tworzy artysta, lecz ten ostatni sam zaczyna się dostosowywać do zapotrzebowania odbiorcy. Zmiana gustów i zainteresowań po jednej stronie wymaga nowych „wynalazków” artystycznych po drugiej stronie. W rezultacie rynek sztuki zostaje podporządkowany „prawu szybkiej dezaktualizacji i przyśpieszonej konsumpcji”<sup>6</sup>. Sztuka zaczyna rozwijać się zupełnie nowym torem, a głównym kierunkiem tego rozwoju jest widz oraz dbałość o dostarczanie mu coraz silniejszych przeżyć i doznań.

Zdaniem Plessnera ten na wpół ekonomiczny opis kondycji sztuki współczesnej domaga się głębszego uzasadnienia. Pojęcia podaży i popytu mogą co najwyżej pomóc w zrozumieniu mechanizmu funkcjonowania współczesnego rynku sztuki, nie mogą jednak posłużyć za jego uzasadnienie. „Mechanizm rynkowy – pisze Plessner – na którym opierają się produkcja i konsumpcja, nie jest [...] wystarczający do pełnego zrozumienia *rodzaju* produktu”<sup>7</sup>. Zanim bowiem świat sztuki zaczął dostarczać dzieła nowoczesne oraz zanim odbiorca zaczął się ich domagać, musiał powstać grunt pod te nowe nastroje i gusta, które znajdują rozładowanie i zaspokojenie akurat w tego rodzaju sztuce. Aby zatem wyjaśnić charakter sztuki współczesnej, w tym przede wszystkim współczesnego malarstwa, Plessner poszerza swoje analizy o perspektywę socjologiczną oraz historyczno-ideową. W przypadku pierwszej podkreśla znaczenie XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej oraz

---

<sup>4</sup> Por. film dokumentalny *The Great Contemporary Art. Bubble*, reż. B. Lewis, BBC 2009.

<sup>5</sup> H. Plessner, *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, tłum. K. Chrobak, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36, s. 8.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 9.



jej doniosły wpływ na restratyfikację i pluralizację społeczeństwa. W przypadku drugiej skupia się na przemianach światopoglądowych, polegających na stopniowym zwracaniu się człowieka ku jego subiektywności. Proces ten został zainicjowany przez Kartezjusza, a w XVIII wieku rozprzestrzenił się na inne dziedziny wiedzy (estetyka, psychologia). Sztuka współczesna rozwija się zgodnie z tą samą tendencją, odwracając się od świata przedmiotowego oraz zwracając się ku subiektywnemu przeżyciu artysty i odbiorcy.

### Wpływ przemian społecznych i ekonomicznych na sztukę

Lata osiemdziesiąte XVIII wieku można określić mianem „rewolucyjnych”. W roku 1784 powstała pierwsza fabryka przędzalnicza, w której maszyny napędzane były silnikami parowymi – rozpoczęła się rewolucja przemysłowa. Pięć lat później wybuchła rewolucja francuska, wyznaczająca początek końca porządku monarchicznego oraz związanej z nim arystokracji. Choć obie rewolucje rozwijały się zgodnie z wewnętrzną logiką, to jednak wzajemnie się również motywowały i w pewien sposób dopełniały. Rewolucja przemysłowa wprowadziła na scenę historii nowe klasy społeczne: mieszczaństwo oraz proletariat. Z kolei rewolucja francuska zainicjowała powolne osłabianie wpływów arystokracji oraz hierarchii kościelnej. Zmiany te miały bardzo istotny wpływ na pozycję sztuki w społeczeństwie. Zamożna arystokracja oraz dostojnicy kościoła, którzy byli głównymi odbiorcami sztuki w wiekach wcześniejszych, teraz zostali zepchnięci na plan drugi. Ci z kolei, którzy zajęli ich miejsce, nie dysponowali jeszcze dostatecznie subtelnym gustem, aby docenić osiągnięcia sztuki wysokiej. W XIX wieku artysta został niejako pozostawiony sam sobie, sam bowiem musiał wyznaczać sobie cele i artystyczne ambicje.

„Malarze – pisze Plessner – postrzegali siebie jako osamotnionych, porzuconych przez konserwatywną, najwyższą warstwę społeczną i zignorowanych przez obojętną masę, obciążoną troskami zdobywania środków do życia”<sup>8</sup>. Z jednej strony ta nowa sytuacja uwolniła sztukę od dotychczasowej zależności od tradycyjnych instytucji: czy to monarchii, czy też Kościoła. Z drugiej jednak strony osamotnienie

---

<sup>8</sup> Tenże, *Socjologiczne obserwacje odnośnie malarstwa współczesnego*, tłum. K. Chrobak, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36, s. 28.

to oznaczało dla artystów konieczność usamodzielnienia się i wypracowania nowych kanałów komunikacji z potencjalnym nabywcą i odbiorcą. Artyści zaczęli organizować się w stowarzyszenia artystyczne i podejmować samodzielne starania – nierzadko oparte na prowokacji – celem rozbudzenia w społeczeństwie zainteresowania sztuką. Manifesty artystyczne początku XX wieku stanowią klasyczny tego przykład: futuryści, dadaści oraz polscy formiści starali się zaszcześcić w społeczeństwie potrzebę sztuki współczesnej. Nowym odbiorcą sztuki nie miała być już wąska grupa arystokracji, lecz szerokie rzesze klasy średniej, a nawet klasy niższej.

Te nowo powstałe ugrupowania i stowarzyszenia budowały swoją tożsamość artystyczną wokół teoretycznych wizji sztuki oraz jej funkcji społecznej. Powstaje cały szereg kierunków i „-izmów”. Rodzi się potrzeba odkrywania coraz to nowych możliwości ekspresji artystycznej celem zaznaczenia swojej indywidualności i oryginalności. Stawia to sztukę współczesną w szczególnego rodzaju napięciu względem jej odbiorcy. Napięcie to można określić mianem „przeintelektualizowanej rewolucji”. Z jednej strony sztuka współczesna stara się pobudzić zainteresowanie odbiorcy, apelując przy tym często do prostych emocji: szoku, buntu, sprzeciwu albo po prostu zwykłej estetycznej satysfakcji. Z drugiej strony sztuka ta nieustannie potrzebuje teoretycznej samoidentyfikacji, która swoją realizację znajduje w programach i manifestach artystycznych. Sztuka współczesna sytuuje się zatem w dosyć niekomfortowej pozycji, rozciągnięta pomiędzy niewyszukaną potrzebą odbiorcy oraz wysoce wyszukaną potrzebą zrozumienia samej siebie. Ta nieco paradoksalna sytuacja jest o tyle niebezpieczna, że nadmierne skupienie się na jednym biegunie tej alternatywy grozi popadnięciem bądź to w kicz, bądź też w zupełne niezrozumienie i izolację.

W tym kontekście Plessner pisze o paradoksie sztuki współczesnej. Twierdzi bowiem, że z jednej strony sztuka ta otwiera się na szerokiego odbiorcę i w tym sensie wyraźnie się demokratyzuje. Z drugiej jednak strony ulega ona stopniowemu uteoretycznieniu, stając się dziedziną nieomal techniczną, której zrozumienie wymaga profesjonalnego komentarza. Plessner stwierdza:

Sytuacja ta jest bez wątpienia paradoksalna. Czas, w którym – zgodnie z jego fundamentalną tendencją do demokratyzacji – pragnie się zaspokoić potrzeby kulturalne każdej jednostki oraz z zasady zapewnia się o jej prawie do korzystania z dorobku intelektualnego, pojawia się sztuka hermetyczna. Wymaga

ona najbardziej wyszukanego komentarza, aby stać się dostępną nawet dla wąskiego grona estetów<sup>9</sup>.

Słów tych nie należy jednak traktować jako definitywnej krytyki sztuki współczesnej. Ich znaczenie polega raczej na zarysowaniu pola, na którym poruszać się musi współczesny artysta, na wskazaniu aspektów, które musi starać się godzić w swojej sztuce. Artysta – wręcz na zasadzie dialektycznego zapośredniczenia – musi pogodzić w swojej postawie gust masowego odbiorcy oraz własną indywidualną potrzebę rozwoju artystycznego. Niegdyś tego rodzaju dylematy nie istniały. Zleceniodawca dzieła sztuki, nierzadko wykształcony i posiadający wyszukany gust estetyczny, z góry określał temat i charakter dzieła. Artysta mógł poszukiwać dla siebie przestrzeni ekspresji tylko w drobnych zabiegach technicznych oraz „trikach”, polegających bądź to na nieznacznej modyfikacji problematyki dzieła, bądź też na wykorzystaniu jego mniej „istotnych” partii, takich na przykład jak tło lub motyw dekoracyjny. Współcześnie sytuacja ta uległa odwróceniu. Artysta stał się decydem w tym sensie, iż to on określa charakter dzieła i kieruje swoją ofertę do odbiorcy. W tym celu jednak musi pogodzić ze sobą techniczną i teoretyczną komplikację swoich prac z niekiedy dosyć prostolinijnie nastawionym widzem, który wciąż poszukuje w dziele „prostego” estetycznego doznania.

Tym, co zbliża do siebie twórców i odbiorców sztuki współczesnej, jest potrzeba nowości. Wynika ona zdaniem Plessnera z postawy protestu, która cechuje dzisiaj wszystkie wyżej uprzymysłowane społeczeństwa. Protest ten nie wyrasta jednak z powierzchownej niechęci do określonej formy zjawisk, lecz sięga egzystencjalnych pokładów człowieka. Plessner przyrównuje go do Sartre’owskiego wstępu. W przypadku Roquentina – głównego bohatera *Mdłości* – wstęp wynikał z egzystencjalnej konstatacji, iż „przeszłość nie istnieje”. Myśl ta jest nieodwracalna, w jej rezultacie bowiem przeszłość przemienia się w zwyczajną „paczkę pożółkłych kartek”<sup>10</sup>. Historia okazuje się jedynie nagromadzeniem bardziej bądź mniej prawdopodobnych historyjek, z których te prawdziwe nie zawsze są najbardziej przekonujące. Totalitaryzmy XX wieku były podobnego rodzaju doświadczeniem. Uświadomiły one ludzkości, iż sens historii, jej postęp, zmierzanie ku Kantowskiemu państwu celów, jest oświeceniową mrzonką, prawdą jest

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> J. P. Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 143.

zaś tylko to, iż idziemy „znikąd donikąd”. Tego rodzaju utrata zakorzenienia w historii, a tym samym poczucia sensu, które można odnaleźć tylko w jej ramach, pozwala rozpoznać rzeczywistość w jej pełnej absurdalności. Absurd ten znajduje swoje odbicie w gustach twórców i odbiorców: chociażby w teatrze absurdu oraz w dadaizmie. Utrata tradycji – czy też skompromitowanie się tradycji jako nierealnej – każe nieustannie poszukiwać nowości oraz buntować się przeciwko przeszłości. Ruch ten jednak ma charakter czysto negatywny: nie rozwija się bowiem „ku czemuś”, lecz „przeciwko czemuś”. Jak pisze Plessner: „uniwersalny protest jest gotowością do negacji odziedziczonych norm i kategorii. Nie daje do ręki żadnego środka, aby się ich pozbyć i zastąpić je innymi. Protest nie jest zasadą tworzenia”<sup>11</sup>.

Ten sam gest protestu, który cechuje sztukę awangardową, znajduje swój wyraz również we współczesnym konsumpcjonizmie. Egzystencjalny protest jest motywem, który nieoczekiwanie zbliża do siebie twórczość artystyczną oraz mechanizm rynkowy: w obu naczelną zasadą jest nowość. Analogie można pociągnąć dalej: dzieło sztuki staje się produktem, artysta wynalazcą i wytwórcą odpowiadającym na zapotrzebowanie rynku, odbiorca zaś konsumentem żadnym coraz to bardziej wyszukanych wstrząsów. Plessner przyrównuje nawet targi sztuki do targów przemysłowych. Sztuka staje się dziedziną produkcji, która nieustannie się modernizuje, wprowadzając kolejne innowacje do naszego sposobu patrzenia na świat oraz naszej wrażliwości. Na targach sztuki – pisze – „[u]znana gałąź produkcji przedstawia swoje osiągnięcia z ostatnich paru lat, ich różnorodność pod względem oryginalności oraz śmiałości nie może przesłonić faktu, iż stanowią one jedynie konsekwencje dawno już ustanowionych zasad”<sup>12</sup>. Zasady, o których mówi tutaj Plessner, są ogólnymi prawami rynku. Sztuka nie stanowi już autonomicznej sfery, rządzącej się romantyczną miarą piękna, wzniosłości i geniuszu, lecz podlega prawidłowościom o charakterze ekonomicznym. Dzieła sztuki „[m]ogą być najwyższej jakości, mogą zaskakiwać, mogą wyrażać niespotykane dotychczas piękno – podlegają jednak mechanizmowi, który już przesądził o ich przyszłości”<sup>13</sup>. W słowach Plessnera pobrzmiewa nieomal Marksowska wiara w determinizm ekonomiczny.

---

<sup>11</sup> H. Plessner, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 10.

<sup>12</sup> Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 29–30.

<sup>13</sup> Tamże, s. 30.

## Autonomia sztuki: emancypacja widzenia

Tego rodzaju deterministyczna wizja sztuki nie napawa optymizmem. Stoi za nią przeświadczenie o absolutnej hegemonii praw rynku. Przekonanie Plessnera o wolności człowieka, jego nieokreślonym charakterze i niewyczerpywalnym potencjale nie pozwala mu jednak stanąć po stronie ideologii Marksa ani też koncepcji jego frankfurckich kontynuatorów. Mimo przyznania czynnikom społecznym i ekonomicznym istotnego wpływu na sztukę opowiada się za jej względną autonomią. Chociaż wytwory artystyczne funkcjonują na zasadzie dóbr rynkowych, artysta zaś musi uwzględniać w swoim działaniu reakcje odbiorców, to jednak ogólny kierunek poszukiwań artystycznych wynika z logiki wpisanej w potencjał i dynamikę samej sztuki. Ten zawarty w sztuce potencjał najlepiej wyraża kategoria „emancypacji widzenia”.

Plessner nie podziela przekonania, że proces emancypacji widzenia, czyli stopniowego odchodzenia od przedstawienia przedmiotowego, został wymuszony odkryciem fotografii w XIX wieku. Początkowo fotografia oferowała te same możliwości, co malarstwo portretowe: „model siedział przed fotografem z tym samym opanowaniem i godnością, co przed malarzem”<sup>14</sup>. Z tego względu wczesna fotografia – na przykład Davida Octaviusa Hilla czy Julii Margaret Cameron – w dużym stopniu ucieka się do efektów malarskich. Drogi malarstwa i fotografii rozeszły się dopiero wówczas, kiedy ze względu na postęp techniki ta ostatnia uległa fascynacji prostotą odwzorowywania rzeczywistości, malarstwo zaś zwróciło się ku zgłębianiu subiektywnego wymiaru postrzeżenia. Jednak krok ten nie wynikał z gwałtownego sprzeciwu malarstwa wobec fotografii. Był konsekwentną kontynuacją procesu, który determinował koleje sztuki począwszy od XVII wieku. „Dla ludzi wieku XVII, już w pełni świadomych swojej indywidualności, obowiązujący stał się nowy wymiar: wymiar świadomości”<sup>15</sup>. Filozoficznym wyrazem tego procesu jest racjonalistyczny system Kartezjusza. *Cogito* okazało się nieznaną dotychczas sferą, która charakterem wyraźnie odbiegała od świata fizycznego. Podczas gdy ten ostatni był obiektem zainteresowania nauk przyrodniczych, sfera subiektywności musiała przapaść w udziale innym dziedzinom: psychologii

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 27.

<sup>15</sup> Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 14.

i estetyce. Pierwsza koncentrowała się na tym, co w psychice możliwe do racjonalnego wyjaśnienia, druga z kolei na tym, co podlega irracjonalności geniuszu. Sztuka zaczęła zatem dystansować się wobec postawy realistycznej, celującej w jak najbardziej adekwatne odwzorowanie rzeczywistości, i coraz większą wagę przywiązywała do indywidualności artysty. Zapoczątkowało to stopniowe odchodzenie od postrzegania dziedzin artystycznych w kategoriach rzemiosła, a tym samym od cechowego i warsztatowego organizowania pracy artystów.

Ostatecznie autonomię zapewnił artyście romantyzm, legitymizując kategorię geniuszu.

Artysta – pisze Plessner – postrzegał siebie nie jako wielkość pojmowalną racjonalnie, „podobną do natury”, lecz „działającą zgodnie z ukrytymi prawami”. Ludzie postrzegali go jako budzącego respekt demiurga w ludzkiej postaci, któremu należało pobyć. Musiał być posłuszny wyłącznie swojej pierwotnej inspiracji i tylko on mógł nad nią panować<sup>16</sup>.

Jednak niełatwo być samotnym artystą w świecie, w którym brakuje zamożnych patronów i zleceniodawców. Okres romantyzmu wydaje się w tym przypadku krótkim, bezprecedensowym okresem w historii sztuki, kiedy artysta zyskał już pełnię indywidualnego wyrazu, zaś zamożna arystokracja wciąż jeszcze odgrywała istotną historycznie i kulturowo rolę. Jednak w drugiej połowie XIX wieku sytuacja ta uległa diametralnej zmianie. Potrzeba oddziaływania na masowego odbiorcę i konieczność samodzielnego poszukiwania nabywców zmusiła artystów do organizowania się w stowarzyszenia i grupy artystyczne. Miejsce szkoły czy warsztatu zajął kierunek, jednoznacznie kojarzony z określoną teorią przedstawienia. Podobnie miejsce romantycznego geniuszu zajęła określona wizja teoretyczna (pewien „-izm”, jak chociażby impresjonizm). Zrozumienie sztuki zakładało odąd równoczesne zrozumienie jej teoretycznych założeń.

Sztuka, a malarstwo w szczególności, znalazła się w sytuacji paradoksalnej. Zgłębianie subiektywnej sfery świadomości oraz indywidualnego postrzeżenia zmusiło ją do szukania oparcia w obiektywnych, teoretycznych zasadach przedstawiania. Jak pisze Plessner: „Wierność wobec zjawiska paradoksalnie zmusiła malarza do dokonania źródłowego aktu wyobcowania względem rzeczywistości postrzeganej”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 30.

<sup>17</sup> Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 15.

Ten zwrot ku teorii jest najlepiej widoczny na przykładzie impresjonizmu, który w swoim programie artystycznym na nowo powiązał psychologię z estetyką, wykorzystując w technice pointylistycznej rezultaty badań psychologii widzenia. Kierunki powstałe na gruncie impresjonizmu: postimpresjonizm, symbolizm, futurizm, kubizm, również uzasadniały swoje wybory estetyczne w sposób ściśle teoretyczny. Paul Cézanne rozkładał obraz na układy elementarnych brył, symbolizm przenosił w dziedzinę artystycznego przedstawienia Freudowską podświadomość, z kolei kubizm dokonywał geometrycznej transformacji obrazu trójwymiarowego na dwuwymiarową płaszczyznę płótna. W sztuce tej głównym tematem nie był już przedmiot przedstawienia, a raczej samo przedstawienie, czy też widzenie. Ze sztuki posługującej się widzeniem stała się ona sztuką służącą widzeniu<sup>18</sup>.

Tę istotną zmianę paradygmatów, która dokonała się mniej więcej na przełomie XIX i XX wieku, Plessner podkreśla, przeciwstawiając sobie dawną „estetyczną świadomość sztuki” i współczesną „estetyczną sztukę świadomości”. Kategorie te zapożyczają od malarza Georges’a Mathieu, który dobitnie stwierdza, że: „Estetyczna sztuka świadomości stara się wyprzeć estetyczną świadomość sztuki”<sup>19</sup>. W sztuce współczesnej przestaje być bowiem ważne, czy przedstawiony na obrazie obiekt jest ujęty realistycznie, albo też czy sposób jego ukazania pozwala doświadczyć piękna. Kwestie te ustępują miejsca pytaniom o zasadę kształtowania samego przedstawienia, o jego oryginalność oraz potencjał indukowania w nas szczególnego rodzaju przeżyć. Obraz nie stanowi już okna na świat, przedstawienie zaś tylko symbolu „lepszego” rzeczywistości. Malowidło nie jest już „pośrednikiem, ponad którym [należy] przeskoczyć i o którym trzeba [...] zapomnieć, patrząc na przedmiot”<sup>20</sup>. Zaczyna być postrzegane jako samodzielna rzeczywistość, w której chodzi wyłącznie o nią samą.

Stąd też sztuka współczesna sięgnęła po środki czysto geometryczne i ekspresyjne. Obraz stawał się abstrakcją czy to w duchu Kazimierza Malewicza, czy Pieta Mondriana, Jacksona Pollocka czy Marka Rothko. Jeśli nawet zawarte było w nim pewne odniesienie do przedmiotu, to miał on zostać poddany estetycznej „dekonstrukcji”. Alienacja wobec przedmiotu mogła polegać – jak w malarstwie kubistycznym – na

---

<sup>18</sup> Por. tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 13.

<sup>20</sup> Tamże, s. 14.

konstruktywizacji nowego typu, albo też – jak na obrazach Maksa Beckmanna<sup>21</sup> – na wpisaniu przedmiotu w złożony kontekst symboliczno-literacki. Ze szczególnego rodzaju alienacją wobec przedmiotu mamy również do czynienia w dziełach *ready made* (obiekty codziennego użytku wprowadzone w kontekst *stricte* estetyczny, klasycznym przykładem jest *Fontanna* Marcela Duchampa). W każdym z tych przypadków przedmiot zostaje zredukowany do punktu wyjścia działania artystycznego, względem którego artysta stara się – w sposób szczególny wyłącznie dla siebie – zdystansować. Imperatywem dla artysty współczesnego jest zatem wyzwolenie się spod dominacji przedmiotu.

## Brak kryteriów

„Artysta stał się wolny”<sup>22</sup> – pisze Plessner. Wolność ta może być rozumiana dwojako: w sensie społecznym, jako niezależność od porządku arystokratycznego oraz instytucji Kościoła (co nie znaczy oczywiście, że współcześnie artysta nie podlega naciskowi innych struktur instytucjonalnych, takich jak muzea, krytyka, aukcje, czyli tak zwanego *art-worldu*), oraz w sensie estetycznym, jako niezależność od przedmiotu przedstawienia i możliwość skupienia się wyłącznie na doświadczeniu osobistym. Subiektywne przeżycie staje się miarą samą dla siebie, spychając ostatecznie w niepamięć wszelkie ideały i kryteria, które dotychczas wyznaczały porządek artystycznych poszukiwań. Wyobraźnia artysty okazuje się swego rodzaju „rezerwatem przyrody”<sup>23</sup>, w którym kultywuje się to, co niewytłumaczalne i irracjonalne. Irracjonalność – czytamy u Plessnera – „wycofał[a] się w bezkształtną, nieobjętą żadnym prawem oryginalność kreatywnej subiektywności”<sup>24</sup>.

W związku z „zamknięciem” sztuki w sferze tego, co irracjonalne, wyzwolenie artysty okazało się zwycięstwem nieomal pyrrusowym. Zostało bowiem okupione zagubieniem i dezorientacją, bądź – by znowu posłużyć się kategorią Georges’a Mathieu – „abdykacją zdol-

---

<sup>21</sup> Warto dodać, iż Plessner był miłośnikiem twórczości Maksa Beckmanna, którego poznał osobiście w Amsterdamie pod sam koniec II wojny światowej. Posiadał trzy jego obrazy: *Krajobraz księżycowy Cap Martin, Anglika*, oraz *Łożę 2*.

<sup>22</sup> H. Plessner, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 32.

<sup>23</sup> Por. tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 20.

<sup>24</sup> Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 32.



ności wydawania sądu”<sup>25</sup>. Zamknięta w sobie wyobraźnia artysty nie jest już w stanie znaleźć żadnego zewnętrznego punktu odniesienia. Odpowiedzialnością za ten stan rzeczy Plessner nie obarcza jednak sztuki, ta bowiem stanowi jedynie wyraz i manifestację ducha swojego czasu. W sztuce współczesnej manifestuje się utrata przez człowieka oparcia w obiektywnych kryteriach. Świat nie jest już kosmosem, czyli zmysłowo-moralnym porządkiem, który mógłby stanowić miarę dla przejawów dobra i piękna. Za przyczynę tego stanu rzeczy Plessner uznaje hegemonię nauk przyrodniczych, które oferują człowiekowi zupełnie bezkształtny i egzystencjalnie obojętny obraz rzeczywistości. „W [...] ramach [nauk przyrodniczych] nie ma [bowiem] miejsca dla form, przyczyn formalnych i sił celowościowych o charakterze platońsko-arystotelesowskim”<sup>26</sup>.

Brak kryteriów wskazuje na problem, który swoim zasięgiem wykracza znacznie poza granice samej sztuki. Jej dzisiejsza kondycja okazuje się mianowicie tylko jednym z przejawów zjawiska, które dotyka zasadniczo wszystkich dziedzin ludzkiego życia. Zjawisko to polega na utracie przez człowieka orientacji w otaczającym go świecie oraz na zagubieniu wynikającym z braku wyraźnych kryteriów oceny. Pod tym względem czasy współczesne przypominają zdaniem Plessnera sytuację Europy w XVI wieku. Ówczesnie również stary średniowieczny porządek okazywał się niewystarczający do opanowania nowo otwierających się przed człowiekiem horyzontów, zarówno tych geograficznych, jak i religijnych czy światopoglądowych. Kolonizacja Nowego Świata, reformatorskie ruchy w Kościele, przełomowe odkrycia naukowe postawiły człowieka doby renesansu w obliczu poważnego konfliktu różnych systemów wartości: jednego opartego na transcencji, drugiego zaś skoncentrowanego na człowieku. Z podobnym konfliktem postaw stykamy się również dzisiaj.

Ścieramy się z naszą filozoficzną tradycją, prześcigamy się w staraniach o jej likwidację, podobnie jak w tamtym czasie filozofowie przyrody, którzy wyzwalać się spod średniowiecznej siły tradycji zdominowanej przez Arystotelesa, starali się zdezonizować zasadę pewności dedukcji na rzecz zasady niepewności doświadczenia<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 13.

<sup>26</sup> Tamże, s. 18.

<sup>27</sup> Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 34.

Dzisiaj stajemy wobec możliwości, które pozwalają nam sięgać wyobraźnią poza własne człowieczeństwo, pozwalają nam myśleć w nieomal paradoksalnych kategoriach dehumanizacji człowieka. Współcześnie stajemy w obliczu „pierwszego spotkania z nieskończoną przestrzenią kosmosu”<sup>28</sup>, a tym samym możemy bezpośrednio odczuć na własnej skórze *horror vacui*, czyli poczucie własnej nicości w zetknięciu z ogromem wszechświata.

W tak szczególnej sytuacji sztuka nie może już więcej trwać przy starych odziedziczonych zasadach, lecz musi iść z duchem czasu. Sytuacja zdanego tylko na siebie człowieka znajduje zatem wyraz w postawie artysty, który sam jest dla siebie najwyższym kryterium tworzenia. Jego samotność widoczna jest w izolacji wyobrażenia artystycznego od jakichkolwiek zewnętrznych wzorców. Brak transcendentnego porządku, który mógłby nadać ludzkiej egzystencji sens, znajduje odpowiednik w odrzuceniu przez sztukę współczesną odniesienia przedmiotowego. Sztuka stała się zatem skupioną na samej sobie ekspresją podmiotu. Rejestruje ona przelotne doznania artysty, nie roszcząc sobie pretensji do ponadczasowej doniosłości.

Znaczenie [jej eksperymentów] polega na podążaniu ramię w ramię ze społeczeństwem, które musi żyć z dnia na dzień, z godziny na godzinę, we wszelkich dziedzinach swojego życia dążąc ku nieznannej przyszłości, w bezgraniczną przestrzeń swoich możliwych transformacji<sup>29</sup>.

## Zakończenie

W tych ostatnich słowach Plessnera wyraźnie pobrzmiwają konkluzje jego antropologii filozoficznej. Człowiek jest istotą z natury nieokreśloną i niezgłębialną jeśli chodzi o sensory, które jest w stanie nadać swojej egzystencji. Jest on bowiem bytem ekscentrycznie upozycjonowanym, czyli takim, który zawsze może zająć perspektywę wobec siebie zewnętrzną i poddać siebie krytycznemu osądowi. W rezultacie jest istotą plastyczną, która w zależności od kontekstu oraz potrzeb może modyfikować samą siebie. Ta wyraźna zdobycz, która wynosi człowieka ponad wszystkie pozostałe manifestacje świata przyrody, jest jednak okupiona niepewnością co do własnej natury.

---

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

Otwartość i niezgłębialność człowieka, brak zewnętrznych kryteriów, które pozwoliłyby mu upewnić się co do właściwego kierunku jego rozwoju, są nieodłącznym aspektem bycia istotą ludzką.

Powstaje zatem pytanie: czy rozważając zagadnienie estetyki współczesnej z perspektywy antropologii Plessnera nie należałoby jednak uznać, iż sztuka współczesna jest jedyną gałęzią sztuki, która w pełni wyraża prawdziwą naturę człowieka? Sztuka realistyczna wciąż jeszcze szukała oparcia poza artystą, w świecie go otaczającym. Z kolei sztuka współczesna zdała sobie sprawę z nieautentyczności takiego rozwiązania i odważnie zdecydowała się ulokować źródło twórczości artystycznej w samym podmiocie. Nieuniknionym „kosztem” takiego „rozwiązania” była utrata obiektywnych kryteriów. Dla kogoś takiego jak Plessner nie powinno się to jednak wydawać kosztem, lecz ceną zdobyczą, która pozwala człowiekowi stanąć w obliczu ostatecznej prawdy o sobie samym<sup>30</sup>.

## HOW MUCH DOES ART TELL ABOUT MAN?

### HELMUTH PLESSNER'S SOCIO-ANTHROPOLOGICAL ANALYSES OF THE ARTISTIC CREATION AND OF ITS RECEPTION

#### ABSTRACT

The essay is an introduction to two – published in this issue – essays by Helmuth Plessner, whose subject is the socio-philosophical analysis of the contemporary art, in general, and of the contemporary painting, in particular. What comes to the fore is the attempt to identify social and cultural processes that since the second half of the 19th Century have considerably influenced art. Special emphasis has been put on three processes: commercialization, democratization, subjectivization of the aesthetic criteria, and emancipation of seeing.

#### KEY WORDS

art, the avant-garde, society, emancipation of seeing

---

<sup>30</sup> Na koniec chciałbym podziękować filozoficznemu kołu dyskusyjnemu „Mas-solici”, którego trzy spotkania zostały poświęcone dogłębnej krytyce zarówno problematyki tekstów Plessnera, jak i adekwatności samego tłumaczenia. Bez cennych uwag Macieja Czerwińskiego, Katarzyny Eliasz, Marii Lubińskiej, Mateusza Penczka, Marty Soniewickiej oraz Jana Wawrzyniaka tłumaczenia te byłyby znacznie mniej przejrzyste, niż są obecnie.

**BIBLIOGRAFIA**

1. Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
2. Plessner H., *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main 1980.
3. Plessner H., *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, Frankfurt am Main 1982, s. 7–49.
4. Sarte J. P., *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.

*Karol Chrobak* – e-mail: karol.chrobak@gmail.com