

ANNA Z. JAKSENDER

MALARSTWO MATERII A POWOJENNE PRZEMIANY DZIEŁA SZTUKI

L'art s'adresse à l'esprit et non pas aux yeux.

Jean Dubuffet

Malarstwo materii zostało zinterpretowane w tym artykule jako punkt zwrotny w rozwoju historii sztuki po modernizmie. Na początku przedstawiono analizę traumy obecnej w malarstwie abstrakcyjnym Malewicza i Kandinsky'ego. Jak pokazano, dramat I wojny światowej jest wpisany w samą strukturę *Czarnego kwadratu na białym tle* (1915) poprzez radykalny brak figuracji, który obrazuje traumatyczną wyrwę w historii i narracji (gdyż historia zawsze rozwija się pomiędzy pewnymi przedstawieniami figuratywnymi). Następnie omówione zostały przemiany kulturowe wpisane w malarstwo materii i jego strukturę *signifiants*, co zostało zinterpretowane z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej. W rezultacie ukazana została paralela pomiędzy przemianami rozumienia znaku na przełomie modernistycznej i postmodernistycznej filozofii oraz ontologicznymi przemianami dzieła sztuki w malarstwie abstrakcyjnym i malarstwie materii.

W trakcie rozwoju sztuki modernistycznej w łonie malarstwa abstrakcyjnego zarysowały się dwa przeciwstawne nurty: zapoczątkowany twórczością Wassilya Kandinsky'ego nurt abstrakcji lirycznej oraz wywodzący się z eksperymentów konstruktywistów (Piet Mondrian, Theo van Doesburg) i suprematyzmu nurt geometryczny, który stał się kierunkiem dominującym w latach 1910–1945.

Według paradygmatu formalistycznej estetyki konstruktywizmu płótno miało – poprzez geometryczne podziały płaszczyzny – odzwierciedlać harmonię kosmosu. Jednakże zarówno I, jak i II wojna światowa

przyczyniły się do zachwiania wiary w wyższy porządek metafizyczny, a sztuka została postawiona przed pytaniem o rację swego bytu. „Czyż to nie okropne? Jakby mnie wyrwano ze snu. Żyłem w wewnętrznym świecie, gdzie takie rzeczy były absolutną niemożliwością. Odebrano mi moje szaleństwo. Góry trupów, okropne męki najróżniejszego rodzaju, zredukowanie kultury duchowej na czas nieokreślony (...)” – tak o wybuchu I wojny światowej pisał Wassily Kandinsky 2 sierpnia 1914 roku do Herwartha Waldena¹.

„Okno otwarte na historię” wyznaczało od czasów Leone Battisty Albertiego istotę malarstwa europejskiego, sedno reprezentacji. Historia, czyli innymi słowy pewna narracja, stanowi bowiem reprezentację, jest ponownym uobecnieniem minionych wydarzeń. Obraz od czasów renesansowego malarstwa perspektywicznego aż do malarstwa abstrakcyjnego nie był niczym innym jak „oknem otwartym na fantazmaty”, w których przeglądał się jak w lustrze podmiot, konstytuując tym samym na zasadzie identyfikacji swoją tożsamość. Jak niegdyś skonstatował Wilhelm Worringer w *Abstraktion und Einfühlung*, malarstwo mimetyczne rozwijało się w czasach, gdy człowiek czuł się bezpieczny w świecie i kiedy w otwartości na zewnętrzną rzeczywistość z upodobaniem naśladował naturę. Natomiast sztuka abstrakcyjna powstawała w kulturach naznaczonych lękiem i poczuciem zagrożenia ze strony rzeczywistości, oznaczała zamknięcie i próbę ucieczki w świat wewnętrznych wizji. Modernistyczna sztuka abstrakcyjna – która jako *abstractio* również stanowi pewną odmianę przedstawienia – rozwinęła się w momencie końca spokojnej *belle époque*. Reakcją na okropności I wojny światowej był na gruncie sztuki surrealizm. Poprzez postulat piękna konwulsyjnego wyznaczono z pełną świadomością ramy przedstawienia jako *vision du rêve*, czyli okna otwartego na senne marzenie. Piękno miało wydarzyć się w nierzeczywistej narracji, powstałej z hybrydalnych koincydencji przedstawień. Tak rozumiane piękno nie było już ujmowane z perspektywy doskonałości formalnej, tylko jako tajemniczy wykwit wewnętrznej choroby. Jak pisał w pokrewnej poetyce Bruno Schulz: „Piękno jest bowiem chorobą, (...) jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”².

Po doświadczeniach Holocaustu nie można już było odwracać się od rzeczywistości w stronę wymagowanych światów i abstrakcyjnych przedstawień. Sztuka nie mogła być dłużej pojmowana jako „okno na fanta-

¹ Cyt. za: U. Becks-Malorny *Wasilly Kandinsky. Droga ku abstrakcji* C. Jenne (tł.) Warszawa 1999 s. 115.

² B. Schulz *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą* Warszawa 2000 s. 245.

zmaty”: od tak totalnego, realnego doświadczenia, jakie stanowiło Auschwitz, nie można już było się uchylić. Rzeczywistość nie mogła być dłużej przedmiotem reprezentacji, gdyż realne stało się źródłem powszechnej traumy. Filozofia, a także sztuki plastyczne i literatura stanęły przed faktem końca właściwego im języka. Artyści zostali postawieni przed pytaniem sformułowanym przez Teodora Adorna: jak możliwa jest sztuka po Auschwitz, czyli jak można przedstawić to, co niewypowiadalne, niewyobrażalne, nieprzedstawialne. Dobrym przykładem służącym eksplikacji tego problemu jest poezja Paula Celana. Wiersz *Fuga śmierci* naświetla tę kwestię niezwykle sugestywnie:

CZARNE mleko poranku pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy
Grób kopie w powietrzu tam się nie leży ciasno
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem swe psy
Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy o świcie w południe pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit kopie w powietrzu grób tam się nie leży
ciasno

Krzyczy głębiej wrzynajcie się w glebę wy tutaj a wy tam
śpiewajcie i grajcie
Chwyta za broń u pasa i wymachuje oczy jego niebieskie
Głębiej wryjcie łopaty wy tutaj a wy tam dalek grajcie do tańca

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy w południe o świcie pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit ten człowiek bawi się z węzami

Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć ta śmierć jest mistrzem z Niemiec
Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach a z dymem wleciecie w powietrze
Grób wtedy macie w chmurach tam się nie leży ciasno

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy w południe śmierć jest mistrzem z Niemiec
Pijemy cię wieczór o świcie pijemy pijemy

Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
Trafi cię kulą z ołowiu trafi cię celnie głęboko
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato
Psy swoje na nas poszczuje grobem obdarzy w powietrzu
Z węzami się bawi i marzy śmierć jest mistrzem z Niemiec

Złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit³

Celan dokonuje tu niemożliwego, mianowicie przekracza ograniczenia języka, dotyczące możliwości wypowiedzenia i zmetaforyzowania rzeczywistości, która się z tego wiersza-poematu wylania, w tym – by posłużyć się wyrażeniem oksymoronicznym – „nieprzedstawialnym przedstawieniu”. Czy nie o to właśnie chodzi Adornowi, kiedy wprost powiada, iż po tak ostatecznym przeżyciu traumy obozów i wojny nie sposób nazywać przyjaźni przyjaźnią, a poezji po prostu poezją? Otóż kwestia dotyczy właśnie samych granic, a więc i możliwości wypowiadania jako takiego, konstruowania znaczeń i symboliki dzieła sztuki. Metaforyczne „czarne mleko” jest czymś niemożliwym, a jednak syci i wypełnia wiersz Celana. Czy chodzi tu o metaforę analogiczną do „czarnego słońca”, która niesie treść nie do przedstawienia w kategoriach rozumu, czy może raczej o wypełnienie formy wiersza nicością jako taką, nicością, która właśnie wylewa się poza język i poruszając nim od wewnątrz, jak *Logos* „ukrytej transcendencji”, wypycha słowo ku zewnątrz zewnątrz „płynącym” z wewnątrz...

To wszystko pozostaje sprawą otwartą i z pewnością nie sposób wyjaśnić tego w tym artykule, którego celem jest zbadanie nieco odmiennego problemu. Należy jednak postawić pytanie, a także udzielić odpowiedzi podobnej z gruntu do wiersza Celana, bez odpowiedzi, bo zadanie pytania, które „świeci” bez odpowiedzi, jest – o czym mówi Heidegger, wypowiadając się na temat poezji metafizycznej – jedyną możliwą (choć niemożliwą) odpowiedzią. Poza tym to, jaka odpowiedź była możliwa na takie wzywianie w sztukach plastycznych, pokazuje twórczość Anselma Kiefera, który bezpośrednio inspirował się w swym malarstwie zarówno poezją Celana, jak i myślą o sztuce Heideggera. Nawarstwienia materii malarskiej, resztki martwej roślinności, fragmenty fraz z wierszy Celana znaczą płótna Kiefera, tworząc palimpsest śladów pamięci, którego środki wyrazu wyrastają z tradycji powojennego malarstwa. Urwane cytaty, frazy i słowa znaczą płótna niczym blizny, po których, mimo że rany są wyleczone, ślady pozostają.

³ P. Celan *Utwory wybrane* R. Krynicki (tł.) Kraków 1998 s. 25.

Po drugiej wojnie światowej musiały zatem odejść w zapomnienie światy idealne, utopie konstruktywizmu, które miały uszczęśliwić ludzkość. Abstrakcja geometryczna zeszła na drugi plan, a jej miejsce zajęło malarstwo *informel*. Tak bowiem wówczas zareagowali artyści postawieni przed paradoksalnym pytaniem, w jaki sposób ukazać to, co niereprezentowalne, niewysławialne – jak doświadczenie zła, śmierci czy cierpienia. W tym momencie refleksja filozoficzna niejako wyznaczyła bieg myśli malarskiej – warto wspomnieć w tym miejscu Martina Heideggera, Jeana Paula Sartre’a czy Alberta Camusa, którzy wyznaczyli bieg abstrakcyjnej myśli artystów i teoretyków sztuki. Uobecnienie tego, co nieprzedstawialne, stało się zadaniem, które postawiła przed sobą sztuka po II wojnie światowej⁴.

Totalne doświadczenie historii może tłumaczyć fakt, że malarstwo *informel* w latach pięćdziesiątych rozwijało się niezależnie na niespotykanym dotychczas obszarze, od Japonii po Amerykę Południową. Zarówno swym zastanawiającym zasięgiem, jak i transformacją obrazu *informel* wpłynął decydująco na rozwój sztuki współczesnej. Dlatego też warto zadać pytanie o przemianę, jaką przeszła sztuka po tych doświadczeniach malarskich, które wiązały się ze świadomością pytań natury metafizycznej, co dobitnie wyraził Jean Dubuffet twierdząc, iż „sztuka nie odwołuje się do oczu, ale do umysłu”⁵.

Celem tego artykułu jest próba pokazania, iż malarstwo *informel*, epatując materią swych obrazów, odrzucało system reprezentacji, stanowiący od renesansu wyznacznik malarstwa europejskiego, oraz wskazało na odmienny od dominującego w filozofii modernistycznej model percepcji. Filozofię „modernistyczną” wyznacza – najprościej mówiąc – podmiotyzm jako pewien sposób ujmowania świata, zapoczątkowany przez wątplenie Kartezjusza, które rozwinięte zostało w Kantowskiej krytyce metafizyki. Chodzi tu zatem jeśli nie o tożsamość modernizmu z filozofią transcendentną, to o uznanie tejsze za podstawowy wyznacznik tak zarysowanej epoki. Doświadczenie świata wyznaczone przez filozofię modernistyczną, jak pisał Bogdan Baran, „nie jest «subiektywne», przeciwnie, jest obiektywne jak nigdy dotąd. Człowiek wcale nie zwraca się ku sobie, lecz zwraca się ku światu jako przedstawieniowości. (...) Taki świat ma charakter obiektu penetracji i opanowywania. Wszystko jest obiektem, jest obiektywne i do dyspozycji, do przedstawienia i manipulacji”⁶.

⁴ Por. L. Saltzman *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz* Cambridge 2000.

⁵ J. Dubuffet *Positions anticulturelles* [w:] tegoż *L’homme du commun a l’ouvrage* Paris 1973 s. 68. Jeśli nie zaznaczyłam w tekście inaczej, tłumaczenie moje.

⁶ B. Baran *Postmodernizm* Kraków 1992 s. 72.

Materia jako bezforemne tło, z którego wyłaniają się rzeczy, czy – jak wyraziłby się Georges Bataille – materia „pożerająca formę” po raz pierwszy właśnie w XX wieku, wieku wszelkich „totalizmów” i „końców” – totalizmu wojny i śmierci, końca czasu i historii (Alexandre Kojève), formy (Jean Dubuffet), człowieka (Michel Foucault, Francis Fukuyama), podmiotu i autora (Roland Barthes) – przestała być reprezentowana w obrazie za pomocą wartości wzrokowych. Została natomiast zaprezentowana sama w sobie, synestezyjna, niepodporządkowana perspektywie czy rygowi obrysu i kompozycji, który stanowił od czasów Albertiego wyznacznik formy porządkującej i totalizującej.

Odczytanie sztuki lat pięćdziesiątych XX wieku jako podważającej modernistyczną tradycję stoi w opozycji do koncepcji malarstwa abstrakcyjnego, którą wykreowała krytyka Clementa Greenberga, odwołująca się do Kantowskiego formalizmu. Odczytana z odmiennej perspektywy sztuka abstrakcyjna z połowy XX wieku nie wpisuje się w wyznaczniki kompozycji *all-over*, którą Greenberg postulował jako szczyt rozwoju modernistycznego malarstwa autonomicznego i wyzwolonego. Krytyka Michela Tapié ukazała już w latach pięćdziesiątych schyłek myślenia awangardowego (wywodzącego się z Kantowskiego ujęcia geniuszu artystycznego), które prowadziło do wynajdywania coraz to nowych „-izmów” dla opisanania formalnych „wynalazków”.

W filozofii podobne tendencje w myśleniu zaistniały wraz z fenomenologią i egzystencjalizmem, które opisywały źródłową otwartość i wieloznaczność ludzkiej sytuacji bycia-w-świecie. Refleksja Bataille’a, rozwijająca się wokół pojęcia „bezformia” i „niskiego materializmu”, następnie inspirowana psychoanalizą myśl estetyczna Gastona Bachelarda, która opisywała wyobraźnię materialną, czy w końcu odkrycie przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego znaczenia fenomenu cielesności oraz jego fenomenologia percepcji tylko w ogólnej mierze ukazują zrywające z idealizmem materialistyczne tendencje pokolenia lat trzydziestych w filozofii francuskiej. Jest to zaledwie wierzchołek góry lodowej na oceanie refleksji zmierzającej w tym kierunku.

W sztuce to właśnie „materia bezforemna”, często wyrażana jedynie za pośrednictwem gestu, „prezentowała” ludzką obecność w świecie, zapośredniczoną w cielesności, przeciwstawiającą się dystansowi i ponadczasowej wizji percepcji, jaką narzucało widzenie perspektywiczne. A to dlatego, że reprezentację rozumiemy jako „re-prezentację”, a więc wyraz pochodzący od źródłosłowa *re-presentatio* ‘powtórne przedstawienie’, albo wywodzące się bezpośrednio z filozofii Kartezjusza, twórcy *modernitas*, przed-się-stawienie, wiążące się z *sub-jectum*. Materia w klasycznej sztuce i estetyce, podporządkowana formie ujednocniającej i totalizującej, po drugiej wojnie światowej po raz pierwszy została ukazana

sama w sobie, nie wskazując na nic poza sobą, stała się nietransparentna. Różnica pomiędzy tłem i figurą, znakiem i znaczeniem, formą i materią zaczęła się zacierać i wkraczać na pole nowych, twórczych możliwości.

Dobrym tego przykładem jest całkowita zmiana relacji między *signifiant* a *signifié* w obrębie znaku. U Ferdynanda de Saussure'a między tymi elementami zachodziła jasna relacja przylegalności (sensu). Zmiana nastąpiła u Jacques'a Derridy, Gilles'a Deleuze'a czy Jacques'a Lacana: między konstytutywne elementy znaku wprowadzona została „różnia”, *differance*, która przekreśliła możliwość jasnego odczytywania sensu, dając tym samym początek „niewyraźalnemu”, Innemu (Emanuel Lévinas), chaosowi, „ranie”, „szczelinie” (Georges Bataille), czy w końcu temu, co „diabelskie” (Jacques Derrida). Dlatego też *informel* można rozpatrywać jako niekończącą się grę z prezentowalnością, zabawę w znaczące, „dzieło otwarte” rozumiane w sposób, w jaki użył tego pojęcia po raz pierwszy Umberto Eco. Antycypując przemiany, które zaszły w latach osiemdziesiątych w filozofii francuskiej⁷, *informel* okazuje się zapowiedzią postmodernistycznej myśli różnicującej i oddającej ponowoczesny świat „chaosmosu”⁸.

Matter Painting and the Shifts in the Ontology of Art after World War II

Matter painting is interpreted in this article as a turning point in the development of the art history after modernism. We start from the analysis of the trauma that is depicted in the abstract painting of Malewicz and Kandinsky. The drama of the World War I is presented in the structure of “Black Square on the White Field” (1915) because of its radical lack of the figuration, that shows the traumatic gap in the history and narration (as history develops always between the representations of certain figures). Then we turn to the cultural shifts inscribed in the matter painting and its structure of the *signifiants*, and interpret it in the terms of Lacanian psychoanalysis. Finally, we conceive of a parallel between the shifts in the notion of sign in the modern and postmodern philosophy and the ontological changes of the work of art in abstract and matter painting.

Anna Z. Jaksender – e-mail: an.art.ia@wp.pl

⁷ Świątą tego lekcją jest dzieło Vincenta Descombes'a, *To samo i inne, 45 lat filozofii francuskiej*, w którym autor ukazuje wszelkie fluktuacje zachodzące w myśli od lat 30. do 60. XX wieku.

⁸ Terminu „chaosmos” użył po raz pierwszy Deleuze.