

Rafał SOLEWSKI

UPADKI SZTUKI DWUDZIESTEGO WIEKU A METAFIZYKA O wybranych teoriach filozoficznych i działaniach artystycznych potencjalnie z nimi związanych

Teoretyczne nastawienie artystów i niemal pełne teoretyczne przeanalizowanie i zinterpretowanie współczesnych dzieł w różnych kontekstach, znoszące granice sztuki i filozofii, oznacza „koniec sztuki”. Tak rozumiany „koniec sztuki” nie tyle jest skutkiem postmodernistycznego „wypalenia”, ile stanowi realizację heglowskiej syntezy (według Hegla bowiem duch absolutny wyraża się w sztuce, religii, a ostatecznie w filozofii).

UPADEK I ZWROT

„Pogorszenie się stanu czegoś”, „utrata znaczenia”, „koniec” albo „niepowodzenie” – to słowa, które definiują metaforyczne znaczenie słowa „upadek”¹. Łączy je odniesienie do sytuacji zmiany, która odbierana jest negatywnie. Zmiana rozumiana jako zwrot postrzegana bywa jednak przez teoretyków sztuki jako inspirująca tak dla niej samej, jak i dla badań nad nią². Być może także opisywane za pomocą określeń mogących sugerować upadek zjawiska, które pojawiły się w obrębie sztuk wizualnych w dwudziestym wieku, kryją w sobie pewne pozytywne elementy. Niniejszy tekst będzie próbą uzasadnienia tej hipotezy poprzez omówienie subiektywnie wybranych teorii dotyczących sztuki, w pewien sposób powiązanych z pojęciem upadku. Hipotezę tę dopełnia przypuszczenie, że dzięki teoretycznym opisom upadków odsłaniają się różne sposoby otwierania się na metafizykę w artystycznym działaniu.

ZAMILKNIĘCIE OBRAZU

Tytuł artykułu Hansa-Georga Gadamera *O zamilknięciu obrazu*³ budzi skojarzenia z kresem możliwości komunikowania się za pomocą tego medium.

¹ Zob. hasło „Upadek”, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/upadek;2532966.html>.

² Por. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonizującym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf>, s. 151.

³ Zob. H.G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, tłum. J. Margański, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1986, t. 2, s. 55-62.

Niemiecki filozof, obserwując eksperymenty w sztuce początku dwudziestego wieku prowadzące ku sztuce abstrakcyjnej, analizuje w tym tekście fenomen rezygnacji twórców z posługiwania językiem mimetycznym. Odejście od języka mimetycznego powoduje pozorny brak „współdziałania” dzieła z odbiorcą, które to współdziałanie hermeneuta uważa za konieczne dla recepcji dzieła. Autor artykułu wskazuje jednak, że w nowym języku sztuki ważne stają się na przykład nowatorstwo, eksperyment, prawo układu, prawo liczby czy seryjność, co wiąże się z czasem modernistycznych przemian po rewolucji przemysłowej, czyniących z artysty odkrywcę i wynalazcę⁴. Posługiwanie się nowym językiem możliwe jest dzięki zrozumieniu szczególnej roli ciszy, podstawowej dla sytuacji zamilknięcia niebędącego niemotą. „Język zamilknięcia” oznacza bowiem „zająknięcie się”⁵ (niem. stammeln) i ucichnięcie wobec „napierającej pełni tego, co jest do powiedzenia”⁶. Wydaje się, że naporu, o którym pisze Gadamer, doświadczyć można w odbiorze dzieła sztuki abstrakcyjnej.

Tryptyk Marka Rothko (1965-1966), jeden z trzech namalowanych dla kaplicy University of St. Thomas, katolickiej uczelni w Houston w Teksasie, cechuje cisza i spokojna jedność trzech płaszczyzn oddzielonych od siebie dwiema pionowymi liniami. Płaszczyzny te pozbawione są jakichkolwiek figur, przedmiotów, załamań czy punktów. W powierzchniowym oglądzie mogą się wydawać puste – jest to charakterystyczne dla malarstwa barwnych płaszczyzn (ang. color field painting). W istocie czerwona powierzchnia subtelnie rozjaśnia się ku centrum płaszczyzny, jakby narastało delikatne żarzenie, stopniowo nabierające wzniosłości odsłaniającego i odsłanianego światła. Wrażenie owej wzniosłości potęguje rozmiar dzieła (2,7 na 3,3 metra) i symbolika formy tryptyku, typowej dla ołtarzy. Jednocześnie, w sposób znamieny dla twórczości artysty, który podkreślał, że jego dzieła są zarazem ekspansywne i „prace wstecz”⁷, w siebie, monumentalne dzieło jakby wycofuje się, umyka jednoznaczному odczytaniu. *Tryptyk* nabrzmiewa znaczeniami, których nie da się nazwać i wypowiedzieć, czy też dźwiękiem, którego nie można usłyszeć. Malowidło nie przestaje w ten sposób współdziałać z odbiorcą, lecz niejako oczekuje, stwarza przestrzeń dla doświadczeń, których jednak odbiorca musi zapragnąć.

Dzieło, w którym „dzieje się” zamilknięcie, pozostaje ciche i puste, a przecież nie jest nieme, nie jest „niczym”⁸. Przeciwnie, na mocy szczególnego paradoksu cisza płaszczyzny jest aktywna, poddaje się bowiem kontemplacji.

⁴ Por. tamże, s. 62.

⁵ Tamże, s. 55.

⁶ Tamże.

⁷ D.A. S i e d e l l, *God in the Gallery: A Christian Embrace of Modern Art*, Baker Academic, Grand Rapids 2008, s. 48.

⁸ Tamże, s. 49.

Pustka bez punktów czy kształtów, naznaczona tylko liniami podziału na trzy części i subtelną modulacją barwy, niejako brzemienna jest napierającą pełnią. Widz wie, że staje wobec danej mu poznawczo Tajemnicy, która jednak wymyka się poznaniu. Doświadcza jej przez symbolikę światła i rozżarzającej się czerwieni, przez mistykę liczby trzy w układzie tryptyku, doświadcza jej wreszcie w paradoksach pełnej pustki i rozbrzmiewającej ciszy.

Przykład ten zdaje się pokazywać, że zamilknięcie obrazu to swoisty „upadek w ciszę”, w której wybrzmiewa napierająca pełnia, odsłaniając Tajemnicę. Upadek ów oznacza zatem otwarcie i wyniesienie Tajemnicy odsłanianej przez dzieło sztuki..

POCHWAŁA BRZYDOTY

W dwudziestowiecznej refleksji estetycznej istotne znaczenie miała sformułowana przez Teodora Adorna teza o absorpcji brzydoty przez piękno w sytuacji, gdy spełnia ona użyteczny cel „denuncjowania” zła świata, czyli gdy służy krytyce czy wręcz podważaniu panujących systemów (systemów politycznych i ekonomicznych, ale też porządków wartości uznanych za związane z tymi systemami)⁹. Dzieło sztuki stanowi właściwe medium takiej krytyki, ponieważ ono samo jest rezultatem działania owych systemów: „Formuły estetyki filozoficznej – «celowość bez celu», «wolność w zjawisku», «tożsamość świadomości i nieświadomości w Ja i świadomość tej tożsamości», «powrót tego, co stłumione», «*promesse du bonheur*», «przedblask» (*Vorschein*), «to, co nietożsame» [...] nie definiują wyłącznie dzieła sztuki, ale zawsze równie czytelnie są formułami rzeczywistości: jako charakterystyka nowoczesnych realnych historyczno-politycznych tendencji i instytucji”¹⁰ – napisał Odo Marquard.

Pochwałę brzydoty zastępującej piękno w jego roli wyznacznika, co jest sztuką, a co nią nie jest, i w funkcji kryterium oceny dzieł uznać można za upadek sztuki. Paradoksalnie jednak przykłady artystycznego wykorzystania brzydoty w sztuce dwudziestego wieku mogą wskazywać, że zabieg ten nie służy jedynie krytyce.

Marcel Duchamp przywoływany bywa przez wielu twórców przyjmujących postawę krytyczną jako artysta, którego działania kwestionowały nie tylko definicje i normy w sferze sztuki, ale w pewnym sensie także porząd-

⁹ Por. T.W. A d o r n o, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 85, 90, 496; M. S a l w a, *Aktualność brzydoty*, w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Libron, Kraków 2011, t. 3, s. 32.

¹⁰ O. M a r q u a r d, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 181.

ki i systemy w ogólności. Celowo w jego pracach wykorzystywane są także „brzydkie” przedmioty gotowe, często zużyte. *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak (Wielka szyba)*¹¹ (1915-1923, Philadelphia Museum of Art) to być może pierwsza instalacja zbudowana z dwóch płaskich tafli szkła wprawionych w ramę i umieszczonych pomiędzy nimi elementów folii i drutu. „Częścią” całości jest też proces zmieniania się materiału i wyglądu, na przykład odkładanie się kurzu czy pęknięcie szyby. Interpretacja w duchu mimetycznym i dosłowne potraktowanie tytułu może uzasadnić dopatrywanie się podobieństwa poszarpanej folii do podziurawionego welonu, a form w panelu niższym do instrumentów orkiestry weselnej. Są to jednak rzeczy znalezione, których codzienna użyteczność traci swe znaczenie, gdy zostaną przeniesione w sferę sztuki. W przypadku prac tego rodzaju nieistotne jest – tak wysoko cenione przez estetykę tradycyjną – piękno formy, ale decyzja artysty i miejsce ich wystawienia. Interpretatorzy twórczości Duchampa podkreślają znaczenie, jakie ma w jego działaniach intencja i akt – decyzja o podjęciu działania i samo działanie zmieniające stan zastany, sytuację. Intencja i akt ważne są szczególnie w dyskusjach o warunkach i sposobach uznawania czegoś za sztukę¹².

Zgodnie z koncepcją francuskiego artysty, elementy obecne w jego pracach należy identyfikować jako rzeczy znalezione i ułożone tylko przypadkowo, nie zaś zakomponowane harmonijnie, czyli „pięknie”. Stąd zaskakująca może być doskonałość wykonania całości – zwłaszcza że zgodnie z wolą Duchampa niezamierzone pęknięcie szyby nie było maskowane i nie był usuwany osiadający na dziele kurz. W roku 1934 częścią instalacji i procesu stało się *Zielone pudelko* z notatkami dotyczącymi wykonania i statusu pracy, która w ten sposób przenosiła się w sferę procesualną i conceptualną, kwestionując nie tylko rolę piękna jako wyznacznika sztuki, ale i konieczność istnienia dzieła, by istniała sztuka.

Wydaje się, że Duchamp skutecznie podważał zastane porządki w sztuce, zapoczątkowując przewartościowania, które generalnie postrzegać można jako upadek sztuki identyfikowanej za pomocą kategorii estetycznych takich, jak piękno czy wzniosłość. Tymczasem w jego własnych słowach, cytowanych przez Davida Joselita i powtarzanych w różnych miejscach, odnaleźć można wskazanie na podobne do doświadczenia religijnego i erotycznego „estetyczne

¹¹ Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* [*Marriage mise à nu par ses célibataires, même*], https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/be/Duchamp_LargeGlass.jpg.

¹² Zob. T. Cohen, *The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie*, w: *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, red. J. Margolis, Temple University Press, Filadelfia 1987, s. 186-202.

echo”¹³, które bliższe jest emocjom niż racjonalnemu sądowi. Słowa te pozwalają dostrzec w pracach Duchampa odniesienie do „pożądliwości istnienia”. Wykorzystane w pracach tych rzeczy znalezione istniały, zanim stały się sztuką, i nie zmienił tego nowy, „artystyczny” kontekst, w który wpisane zostały decyzją autora. Zmienił się tylko sposób doświadczania tego istnienia. Nowy kontekst odsłonił bowiem owo pożądanie, związane z „echem”, za którego pomocą artysta opisał doświadczenie estetyczne. Dzięki temu, że znalezione obiekty stały się sztuką, okazało się, iż mogą one budzić pożądanie. Pożądanie to nie zastępuje doświadczanego dzięki sztuce piękna jako atrybutu Istnienia Absolutnego, jest jednak także atrybutem tego Istnienia i również dzięki sztuce można go doświadczyć. Pożądliwość oczyszczona przez rozum i ofiarną miłość umożliwia przecież uczestniczenie w „rzeczywistości wyższej i całkowicie innej w stosunku do codzienności naszego istnienia”¹⁴ – jak pisał papież Benedykt XVI. Już jako teolog i kardynał dostrzegał on też, że wielkość prawdy poznawana jest poprzez piękno, które paradoksalnie może odsłonić się również poprzez brzydotę¹⁵. Miłosne pożądanie i piękno odsłaniają więc tę samą rzeczywistość prawdy.

W przypadku omawianej tu pracy Duchampa „tradycyjne” piękno pojawia się dzięki doskonałości jej wykonania i poprzez aleatoryczną poetykę tworzenia przez odbiorcę dowolnego układu dokumentów w *Zielonym pudełku*. Piękno to nie narzuca się, trzeba go poszukiwać, dlatego może się wydawać, że nastąpił już jego „upadek” jako wyznacznika sztuki. Wciąż jednak służy ono odsłanianiu metafizycznego wymiaru rzeczywistości, tak jak doświadczenie „pożądliwości istnienia” służy uczestniczeniu w transcendentnej prawdzie. W pracy Duchampa pożądliwość ta skrywana jest w elementach zwykłych i brzydkich, także wymaga zatem odnalezienia. Istnienie bowiem pragnie być pożądane i odnajdywane.

UTRATA PIĘKNA

Najbardziej radykalne refleksje krytyczne na temat sztuki prowadziły do sformułowania postulatu „poniechania” jej, do uznania sztuki za produkt kapitalistycznego społeczeństwa burżuazyjnego, który należy „wypełnić” (na przykład przez nadmiar działań nazywanych sztuką) albo zniszczyć, kwe-

¹³ Por. D. J o s e l i t, *Molds and Swarms*, w: *Part Objects Part Sculpture*, red. H. Molesworth, Penn State University Press, University Park 2005, s. 161; S i e d e l l, dz. cyt., s. 90.

¹⁴ B e n e d y k t XVI, Encyklika *Deus caritas est*, nr 5. Na temat filozofii partycypacji zob. Z. J. Z d y b i c k a, hasło „Partycypacja”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, red. A. Maryniarczyk i in., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007, s. 31-42.

¹⁵ Por. J. R a t z i n g e r, *Zraniony strzałą piękną. Krzyż i nowa „estetyka” wiary*, w: tenże, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, tłum. J. Merecki SDS, Salwator, Kraków 2005, s. 34n.

stionując sens sztuki, dewaluując ją (poprzez przekraczanie wszelkich granic estetycznych i etycznych) i pozbawiając instytucjonalnego zaplecza, a nawet niszcząc dzieła¹⁶. Spontaniczna potrzeba twórczości byłaby jednak nadal realizowana jako „przyrodzona człowiekowi aktywność”¹⁷.

Wśród stanowisk mniej radykalnych sytuuje się na przykład pogląd, że dzieło sztuki powinno w sposób zamierzony uczestniczyć w dyskursie społecznym, posługując się popularnym, powszechnie zrozumiałym językiem, ale z zastosowaniem subwersji ironicznie zamieniającej znaczenia komunikatów w ich krytykę¹⁸. Brzydota w dziełach pełniących tę rolę jest użyteczna, gdyż pokazuje zło. W tym ujęciu to, co traumatyczne w doświadczeniu osoby (ale też wspólnoty społecznej), a więc odczuwane jako wstrętne i dlatego wypierane do podświadomości, staje się jako abject (czyli to, co odrzucone, niebędące ani przedmiotem, ani podmiotem) preferowanym tematem dzieł sztuki¹⁹.

Przykłady prac i działań artystycznych, które z założenia uczestniczyć mają w dyskursie społecznym, kontestując „system” z wykorzystaniem brzydoty, odnaleźć można w polskiej sztuce nazywanej krytyczną (często wiązana jest z nią sztuka społeczna, ta jednak w większym stopniu zakłada bezpośrednią współpracę z wybranymi środowiskami społecznymi)²⁰.

Zbigniew Libera w kilkunastominutowej instalacji wideo *Obrzędy intymne* (1984)²¹ z naturalistyczną dokładnością sfilmował przewijanie, karmienie, mycie i przygotowywanie do snu jego przeszło dziewięćdziesięcioletniej, zniedołężniałej babci. Chociaż czynności te wykonywane są w ciszy, brak jest tytułowej intymności (na tym polega subwersyjne wykorzystanie oczekiwanych znaczeń dla przekazania krytykujących te znaczenia komunikatów). Bezwzględnie ukazywane są szczegóły anatomiczne starego i brzydkiego ciała oraz słabość sędziwej osoby. Działania młodego opiekuna można odczytać jako żenujące go, traumatyczne i abjektualne wypełnianie przykrych obowiązków. Krytykowana jest przy tym nie tyle sama konieczność opieki (której nie zapewnia niewydolny system), ale sposób myślenia, w którym opieka nad

¹⁶ Por. S. H o m e, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, tłum. E. Mikina, Signum, Warszawa 1993, s. 47n.

¹⁷ G. D z i a m s k i, *Sztuka u progu XXI wieku*, Fundacja Humaniora, Poznań 2002, s. 61.

¹⁸ Zob. A. Ż m i j e w s k i, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12, s. 14-24.

¹⁹ Por. J. K r i s t e v a, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 7-33; H. F o s t e r, *Powrót realnego*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl i in., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 339-356.

²⁰ Por. D z i a m s k i, dz. cyt., s. 70-72; zob. M. U j m a, *Tak zwana sztuka publiczna (w Polsce)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 10(2015) nr 187, s. 4-14.

²¹ Zbigniew Libera, *Obrzędy intymne*, <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=718>.

niedołężnym człowiekiem traktowana jest jako ciężar, coś „brzydkiego”, wstydlivego, żenującego. W takim systemie myślenia nie ma miejsca na intymność. Uwzględniając tę krytykę, można jednak interpretować zapis wykonany przez Libere jako wyraz miłości, czyli pragnienia dobra dla drugiej osoby, afirmacji wartości jej istnienia, oraz postrzegania relacji z nią jako szansy na odnajdywanie własnej tożsamości.

Kompania reprezentacyjna wojska polskiego w wideo Artura Żmijewskiego *KRWP* (2000)²² maszeruje, śpiewa, ćwiczy musztrę, jak zwykli to czynić żołnierze. Krytyczna subwersja polega na pozbawieniu ćwiczących odzieży (pozostają tylko wojskowe buty, czapki i atrapy karabinów). Czyni to przystojnych młodych mężczyzn groteskowo brzydkimi. Marsz z odsłoniętymi narządami płciowymi jest poniżający. Odarcie systemu (kompania stanowi jego metonimie) z munduru obnaża śmieszność i słabość jego istoty. Zamierzona krytyka realizowanej przez system idei ładu (i może też idei narodowej, której służy kompania polskiego wojska), pozbawienie jej wartości, oznacza metaforyczny upadek, tak jak poniżająca brzydota sfilmowanej kompanii w dziele video-art mogłaby oznaczać upadek sztuki. Jednakże za owym obnażaniem idei może kryć się, przedstawione za pomocą poetyckich figur metonimii, subwersji, a także elipsy (w znaczącym braku munduru), pożądanie wolności. Niewykluczone, że dzięki zastosowaniu tych środków wyrazu możliwe jest – w mniejszym lub większym stopniu zamierzone przez artystę – sięganie do poziomu metafizyki; pożądana wolność zupełna to wszak atrybut Istnienia Absolutnego.

Utrata piękna jest – jak się wydaje – jednym z wyznaczników sztuki krytycznej. Wielu twórców reprezentujących ten nurt uznaje za opresyjny wszelki porządek idei, również ten eksponujący ideę piękna. Opisane przykłady wskazują jednak, że w sztuce krytycznej odnaleźć można tropy wiodące do metafizyki – i nie ograniczają się one jedynie do brzydoty jako śladu metafizycznego zła. Znamienne w tym kontekście są słowa jednego z patronów lewicowej sztuki krytycznej, Slavoj Žižka, który pisze, że „chrześcijaństwo i marksizm powinny walczyć po tej samej stronie barykady”²³, mając na myśli wspólne im pragnienie dobra. Znaczący jest właśnie fakt, że autor dystansujący się od duchowości przywołuje ideę dobra, nieodłącznego przecież od piękna.

Może wrażenie utraty piękna towarzyszące obcowaniu ze sztuką krytyczną nie jest skutkiem jej „ucieczki od metafizyki”²⁴, ale raczej świadczy o ukry-

²² Artur Żmijewski, *KRWP*, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zmijewski-artur-krwp?age18=true>.

²³ S. Ž i ž e k, *Kruchy absolut, czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, tłum. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 11n.

²⁴ Na temat „ucieczki od metafizyki” w filozofii i sztuce por. R. S o l e w s k i, *Wypatrując. Idea człowieczeństwa i hermeneutyka tożsamości osobowej we współczesnych sztukach wizualnych*, Pasaż, Kraków 2016, s. 252-254.

tej w dziełach jej twórców tęsknocie za metafizyką i ideami najwyższymi w hierarchii. Jeśli jest to trafna hipoteza, to opisana tu brzydota, przeciwstawiana pięknu stanowiącemu wyznacznik sztuki, ostatecznie nie byłaby z nim sprzeczna, ale okazałaby się elementem trudnego procesu ujawniania prawdy. Tej samej prawdy, która odsłania się wraz z pięknem i dobrem. Bywa przecież i tak, że „piękno prawdy obejmuje okaleczenie, ból, a nawet mroczną tajemnicę śmierci, i że piękno to można odnaleźć tylko przez przyjęcie bólu, a nie niezależnie od niego”²⁵. Może „idealistyczna” interpretacja sztuki krytycznej pozwala dostrzec, że dotknięcia prawdy doświadczą się również poprzez brzydotę? Może brzydota – zgodnie z tezą Adorna – absorbowana jest przez piękno, obecne choćby w poetyckich elementach dzieł sztuki krytycznej? Utrata piękna i związany z nią upadek sztuki okazałyby się wówczas pozorem, skrywającym w istocie tęsknotę za metafizyką – tęsknotę nieujawnioną, lecz oczekującą odkrycia.

KONIEC SZTUKI

Arthur C. Danto zauważa, że dzieło sztuki dwudziestego wieku nie służy naśladowaniu rzeczywistości i nie wyróżnia się jakimś szczególnym sposobem istnienia – amerykański estetyk wyprowadza stąd wniosek, że o tym, czy coś jest dziełem sztuki, stanowi „świat sztuki”, czyli grupa ludzi tworzących „atmosferę teorii”²⁶ powiązaną z wiedzą o historii sztuki i historii teorii, mogącą stać się podstawą do tworzenia instytucji. Wiedza i umiejętność użycia „*«jest» artystycznej identyfikacji*”²⁷ w charakterze narzędzia umożliwiającego nadanie rzeczy statusu dzieła sztuki albo rozpoznanie rzeczy jako dzieła sztuki to kompetencje w sposób konieczny przysługujące reprezentantom „świata sztuki”, którymi są również artyści. Teoretyczne nastawienie artystów i niemal pełne teoretyczne przeanalizowanie i zinterpretowanie współczesnych dzieł w różnych kontekstach, znoszące granice sztuki i filozofii, oznacza „koniec sztuki”²⁸. Tak rozumiany „koniec sztuki” nie tyle jest skutkiem postmodernistycznego „wypalenia”, ile stanowi realizację heglowskiej syntezy (według Hegla bowiem duch absolutny wyraża się w sztuce, religii, a ostatecznie w filozofii)²⁹. Wynika stąd, że podstawowe znaczenie dla odbioru dzieła sztuki

²⁵ R a t z i n g e r, dz. cyt., s. 35.

²⁶ A. C. D a n t o, *Świat sztuki*, w: tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 42.

²⁷ Tamże.

²⁸ T e n ż e, *Koniec sztuki*, w: tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, s. 214.

²⁹ Por. J. T a r n o w s k i, *Diagnozy i prognozy sztuki: Hegel, Witkacy i postmoderniści (między innymi)*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 3(30), s. 145-148.

ma interpretacja, dopiero bowiem wiedza o danym przedmiocie i znajomość jego kontekstów teoretycznych i historycznych pozwala nazwać je dziełem sztuki.

Punktem wyjścia rozważań Danta prowadzących do sformułowania przywołanej tu tezy była obserwacja pracy Andy Warhola *Brillo Box* (1964)³⁰, czyli wystawionych w galerii drewnianych pudeł, replik kartonowych opakowań zbiorczych mydła Brillo. Podobne do oryginałów pudełka Warhola nie tylko naśladowały opakowania, ale uobecniały je w zaskakującym miejscu. Właśnie kontekst miejsca, wiedza o artyście, o jego afirmacji sztuki użytkowej i kultury masowej, a także znajomość koncepcji takich, jak „ready made” Duchampa umożliwiały stawianie pytań o definicję sztuki i jej konwencjonalność, o różnice między naśladowaniem a uobecnieniem, o estetykę multiplikacji, o status artysty, projektanta sztuk użytkowych oraz wytwórcy. Kontekst dzieła, a także wiedza o duchowej wrażliwości Warhola³¹ otwierają drogę interpretacji *Brillo Box* wskazującej na metafizyczną „pożądliwość istnienia”, wyrażaną przez samo „jest” przedmiotów – może nawet bardziej intensywne niż w pracach Duchampa.

Analiza funkcji „świata sztuki” prowadzi zatem do podkreślenia roli interpretacji, która nie ogranicza się do prostej identyfikacji treści czy porównywania i nazywania stylów, ale stanowi filozoficzną refleksję nad tożsamością sztuki i jej twórcy oraz nad doświadczeniem i procesem poznania. Postanalityczny namysł estetyczny Danta wydawać się może bliski hermeneutyce. Hermeneuci dążą jednak do odkrywania nowych sensów dzieł przez interpretację w kontekście współczesnym odbiorcy, poszukują w nich też poziomu uniwersalnego³². Zdaniem autora *Świata sztuki* zaś poznawcza (a więc podstawowa dla filozofa) funkcja interpretacji sztuki w jej ostatecznym stadium, w którym sztuka staje się filozofią, musi zakładać wyraźny związek dzieła z twórcą i jego konkretnym doświadczeniem (a nie na przykład z sytuacją historyczną), nie prowadzi też do idealizmu metafizycznego (według Danta myśl platońska marginalizowała i „niewoliła” sztukę)³³.

³⁰ Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Brillo_box%22,_1964.jpg.

³¹ Por. S i e d e l l, dz. cyt., s. 25n., 124; zob. J. D. D i l l e n b e r g e r, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998.

³² Por. F. C h m i e l o w s k i, *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 95, 104-107; zob. P. P a s t e r c z y k, hasło „Hermeneutyka jako filozofia hermeneutyczna”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 4, red. A. Maryniarczyk i in., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2003, s. 386-388.

³³ Por. L. S o s n o w s k i, *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Artura C. Danto*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 321.

Wydaje się, że elementem łączącym filozofię hermeneutyczną i Dantowski „koniec sztuki” jest – przez skoncentrowanie się na interpretacji – przywracanie wagi słowa, także w odbiorze sztuk wizualnych. Ów „koniec”, czyli stawianie się sztuki filozofią, wskazuje bowiem, że słowo, będące przecież podstawowym narzędziem interpretacji i filozofii, wciąż dane człowiekowi do dopełnienia odbioru „wizualności”, wymaga nabycia wiedzy i jej filozoficznego użycia. Oznacza to odkrywanie i potwierdzanie użyteczności słowa – użyteczności nie tylko komunikacyjnej, ale i poznawczej. Użyteczność poznawcza istotna jest dla rozumienia, które według hermeneutów stanowi podstawowy sposób bycia w świecie, jednakże – wobec obserwowanej przez nich klęski samorozumienia i samopewności człowieka („bo sam siebie człowiek nie zrozumie!”³⁴) – okazuje się ważna także dla poznania metafizycznego odsłaniającego ostateczną przyczynę i sens istnienia³⁵. Słowo służy poznaniu metafizycznemu szczególnie wtedy, kiedy interpretuje sztukę, jej wyznacznikiem jest bowiem metafizyczność – teza o metafizyczności sztuki nadal wszak znajduje wielu zwolenników³⁶. Poszukiwanie metafizyczności obecne jest również w filozofii sztuki uprawianej przez Danta. Uważa on, że podstawą takiej filozofii sztuki jest analiza relacji między dziełem a tym, co je ożywia, czyniąc dziełem sztuki, czyli interpretacją. Można w tym podejściu dostrzec nawiązanie do filozofii Arystotelesa, który rozpatrywał relację między eidos (istotą formy), entelechią (jej dynamiką) i morfe (jej postacią zewnętrzną)³⁷. Poglądy hermeneutów, eksponujące podstawową rolę dyskursywnej interpretacji dzieła sztuki, pozwalającej na osiąganie przez dzieło poziomu uniwersalnego, wpisują się natomiast w historyczną tradycję idealizmu, a szczególnie idealizmu niemieckiego. Gadamer w kontekście interpretacji podkreślał zestawienie przez Hegla sztuki jako kontemplacji (niem. Anschauung), religijnego skupienia (niem. Andacht) i refleksji filozoficznej³⁸.

Być może owa zgodność postanalitycznego esencjalizmu i hermeneutyki w kwestii interpretacji posługującej się słowem pozwala odkryć metafizyczność sztuki dwudziestego wieku – na przykład odnaleźć „pożądliwość istnienia”

³⁴ Por. H.G. G a d a m e r, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, w: tenże, *Język i rozumienie*, tłum. P. Dehnel, Aletheia, Warszawa 2003, s. 149n.

³⁵ Por. M.A. K r a p i e c, hasło „Metafizyczne poznanie” w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, red. A. Maryniarczyk i in., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2006, s. 90-101; M.A. K r a p i e c, A. M a r y n i a r c z y k, hasło „Metafizyka”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, s. 102-116.

³⁶ Por. W. S t r ó ż e w s k i, *O metafizyczności w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 131-134.

³⁷ Por. S o s n o w s k i, dz. cyt., s. 360, 381.

³⁸ Por. H.G. G a d a m e r, *Koniec sztuki? Od hegłowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, w: tenże, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1992, s. 53.

ukrytą w masowo produkowanym opakowaniu i ujawnianą przez przeniesienie produktów w przestrzeń artystycznej galerii. Jak pokaże przywołany poniżej przykład wykorzystania kultury masowej w sztuce, „dopełnianie” w obrębie doznania i konkretyzujące „wypełnianie” finalizować powinno napełnienie (niem. Auffüllen), w którym „znika wszelkie przeciwstawienie między myślą i bytem, artystą i odbiorcą”, to zaś, co prywatne i autobiograficzne, przemienia się w to, co uniwersalne, i sprawia, że „dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”³⁹. W „uniwersalności” można widzieć poziom metafizyki odnajdywany przez artystę i odbiorcę interpretującego jego dzieło. Ponuro brzmiący „koniec sztuki” ostatecznie służyć może zatem eksplikacji dwudziestowiecznych sposobów realizowania metafizyczności sztuki.

UTRATA OBRAZU

Jednym z podstawowych elementów „zwrotu wizualnego” była obserwacja, że obraz jest tekstem i tylko dzięki temu możliwy jest jego odbiór przez człowieka⁴⁰. W refleksji nad percepcją obrazu wskazywano na potrzebę odróżniania obrazów artystycznych wyodrębnianych do oglądania (ang. picture) od obrazów stale, codziennie widywanych i dyskursywnie interpretowanych (ang. image). Zauważano też, że jest ich we współczesnym świecie tak wiele, iż właściwie nie sposób już wyodrębnić obrazy pojedyncze, różne od innych – następuje zatem „utrata obrazu”. Jacques Rancière pisał: „Jeśli istnieją wyłącznie obrazy, nie istnieje już nic innego niż obraz [*autre de l'image*]. Jeśli zaś nie istnieje inny obraz [*autre de l'image*], samo pojęcie obrazu traci swą treść, obraz znika”⁴¹. Taka utrata obrazu wydaje się oznaczać upadek sztuk wizualnych.

Nadmiar obrazu ilustrowany jest w dziełach sztuki przynajmniej od czasów pop-artu. W pracy Boba Rauschenberga *Skyway*⁴², czyli *Podniebny szlak* (1964, Dallas Museum of Art), postaci i przedmioty przeniesione zostały na papier z rozmaitych ilustracji w czasopiśmie (wykonano prymitywne odbitki – tusz drukarski był nieco rozpuszczany, a następnie ilustracje dociskano

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Na temat koncepcji zwolenników tego poglądu z lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku: Williama Johna Thomasa Mitchella, Rosalind Krauss i Hansa Beltinga, por. Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, dz. cyt., s. 152n.

⁴¹ J. R a n c i è r e, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki (wstęp A. Żmijewski, posłowie S. Žižek), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 43.

⁴² Bob Rauschenberg, *Skyway*, 1964, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/skyway-0>.

do papieru). Duplikaty zachowywały kształty i rozmiary oryginałów, chociaż linie i kontury były lekko rozmyte, a kolory pozbawione intensywności. Całość stanowiła chaotyczne nagromadzenie obrazów o różnej skali, rozmaitej kolorystyce i treści. Akt *Toaleta Wenus* Rubensa sąsiadował z figurami unoszących się kosmonautów, zdjęciami prezydenta Kennedy'ego, rumowiskiem i budową. Fotografie powtarzały się, kolejne wersje jednak różniły się nasyceniem tuszu, odcieniem barwy. Epatowanie nadmiarem obrazu (być może jest tu już diagnozowana jego utrata wskutek przesytu), łamiące hierarchiczną odpowiedniość tematów, było właściwe dla pop-artu, inicjującego postmodernistyczne mieszanie i kwestionowanie porządków. Co jednak ciekawe, podobną technikę zastosował Rauschenberg, ilustrując „Piekło” – pierwszą część arcydzieła Dantego. W wizji Rauschenberga piekło zamieszkują znane postacie współczesnej mu Ameryki – artysta wykorzystał między innymi odbitki fotografii z magazynów „Life” i „Sports Illustrated”. Znamienny jest fakt, że wybrał on właśnie tę część poematu, która dotyczy zła, i że ilustrując ją, potraktował *Boską komedię* jako jeden z elementów popkultury. Do poziomu kultury masowej sprowadzona została w dziele amerykańskiego twórcy także metafizyka. Symboliczne znaczenie zyskuje zmniejszające się nasycenie kolorem, rozmycie konturów, zacieranie granic między obrazami. Nawet metafizyka zła, którą Dante próbował ująć w sposób niezwykle i niekiedy drastyczny – co przez stulecia szczególnie inspirowało artystów wizualnych – w pracy Rauschenberga zdaje się zatracać swą intensywność, staje się zwykłą, popularna, dostosowana do „powszechnej konsumpcji”. Przesyt spowodowany nadmiarem obrazu, a także (o czym będzie mowa w dalszej części artykułu) doświadczenia oznaczałoby ich dewaluację i utratę zdolności odnajdywania śladów metafizyki. Niemniej spontaniczny wybór owego nadmiaru jako inspiracji dzieła metafizycznego w swej artystycznej poetyce i traktującego o metafizyce może świadczyć o tęsknocie artysty do tego, co umyka masowej kulturze. Tęsknota ta dopełniałaby jego tożsamość, którą dzieło ma wyrażać poprzez krytykę ekspresjonizmu abstrakcyjnego, manifestacyjnie kontestowanego przez Rauschenberga („rozmywanie się” się obrazu ironicznie nawiązuje do ekspresyjnego „chlapania” – maniery twórców reprezentujących action painting), czy też być może poprzez zawartą w ilustracji księgi potępiającej sodomitów aluzję do własnych skłonności seksualnych⁴³. Wskazywanie i zarazem „eksploatowanie” utraty służyłoby krytyce tego, co do utraty prowadzi, oraz refleksji o uniwersalnym wymiarze tego, co utracone, a co utrata paradoksalnie odsłania. Dzieło zyskiwałoby bowiem wymiar uniwersalny, opisywany przez

⁴³ Zob. J. Jones, *Robert Rauschenberg's 34 Illustrations of Dante's „Inferno” (1958-60)*, „Art, Literature” z 23 V 2018, <http://www.openculture.com/2018/05/robert-rauschenbergs-34-illustrations-of-dantes-inferno-1958-60.html>.

Gadamera jako wspomniane wyżej „napełnienie” i „prawdziwe napotkanie samych siebie”⁴⁴. Utrata obrazu spowodowana jego nadmiarem oznaczającym upadek artystycznej wizualności może jednak skrywać tęsknotę za wartością uniwersalną odkrywaną w interpretacji, której domaga się obraz potraktowany jak dzieło sztuki.

UTRATA DOŚWIADCZENIA

Refleksja o nadmiarze wydaje się towarzyszyć szerszemu spojrzeniu na sytuację utraty – może ona dotyczyć nie tylko obrazu, ale także doświadczenia, zapewne nie tylko estetycznego. Zdaniem niemieckiego filozofa i historyka sztuki Wolfganga Welscha powszechna i nadmierna estetyzacja codziennie doświadczanego świata pozbawia ludzi wrażliwości, banalizując doznania i wykluczając poznanie, któremu estetyka miała służyć⁴⁵. Jeśli powiąże się tę tezę ze spostrzeżeniami Marca Augé dotyczącymi „nie-miejsc”⁴⁶ – czyli miejsc „przechodnich”, przypadkowych, zmiennych, które niejako sprzyjają zjawiskom braku zakorzenienia i płynnej tożsamości, a w których współcześnie często eksponuje się dzieła sztuki – można uznać, że nic nie odróżnia sztuki od „nie-sztuki”, skoro „nie-sztuka” powszechnie wywołuje doświadczenie estetyczne.

Welsch uważa jednak, że wykluczone przez estetyzację doznania – na przykład doznanie detalicznego skupienia, minimalistycznego ogromu (zgodnie z hasłem, że mniej znaczy więcej) czy „zerowego” ograniczenia – stają się obszarem anestetyki. Obszar ten należy ukazywać w sztuce „kultury ślepej plamki” za pomocą wycofania, minimalizowania czy zasłonięcia, jako zawsze konieczny rewers estetyki.

Obserwacje Welscha ilustruje być może dzieło Janusza Orbitowskiego, będące też niejako realizacją (choć zapewne niezamierzoną przez artystę) powyższego postulatu. W dwustronnej pracy Orbitowskiego *Relief 8/02* na jednej stronie obrazu, pokrytej jednolicie białą farbą, nalepiane równolegle do siebie i zachodzące na siebie wąskie tekturowe paseczki przykrywają się częściowo, narastając „gradacyjnie” w równoległych poziomych pasach niczym stopnie piramidy. Narzuca się wrażenie, że „schodkowe” pasy „wzbierają”, że mimo jednolitości kryjącej je bieli zyskują coraz więcej dramatyzmu. Pnące się ku górze stopnie zstępują, jeśli ująć je z perspektywy szczytu. Dobitnie podkreśla

⁴⁴ G a d a m e r, *Koniec sztuki?*, s. 53.

⁴⁵ Zob. W. W e l s c h, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, tłum. zbiorowe, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 320-346.

⁴⁶ Na temat pojęcia „nie-miejsc” por. M. A u g é, *Nie-miejsc. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2016, s. 51-73.

taką podwójność wznoszenia i opadania druga strona obrazu, surowa w brązo-wo-szarym kolorze drewna ramy, płótna i tektury. Oglądając ją, odnosiło się wrażenie, że podłużne stopnie zstępują w głąb – jakby ku tajemnicy odsłanianej poprzez konstruowanie przestrzeni – choć z głębi przecież też wychodziły. Jednocześnie narastania i ustępowania odbiorca uświadamiał sobie po odwróceniu obrazu, dzięki radykalnej zmianie perspektywy. Uzyskanie tego efektu wymagało zatem wykonania działania, podczas którego upływał pewien czas, i pozornie oczywistej „jednoczesności” nie można było jednak doświadczyć. Wszystko zatem „działo się” tylko w obrazie, bez przywoływania „zewnętrznych” kontekstów, jakby zgodnie z tautologicznym przekonaniem konstruktywistów i conceptualistów, że sztuka jest po prostu sztuką, a obraz tylko obrazem.

Metaforyczna interpretacja *Reliefu 8/02* mogła wskazywać, że rewers zawsze towarzyszy awersowi i często paradoksalnie odsłania jego prawdę, niedostępną pierwszemu, powierzchownemu spojrzeniu. Druga strona minimalistycznego białego reliefu mogła jednak przywołać refleksję Welscha w inny jeszcze sposób. Wielość wydarzeń obnażona na rewersie obrazu, konstruowanie dramaturgii zstępujących albo wstępujących płaszczyzn wraz z paradoksem odwrócenia i siłą owego aktu obnażenia oddziaływały na odbiorcę swą intensywnością. Tymczasem awers jednał całość barwą doniosłej bieli, czystej i sprowadzającej ciemność tylko do cieni, niekiedy wyraźniejszych, niekiedy zaś, w innej perspektywie, niknących. Awers nie pozbawiał więc dzieła motywów dramatyzmu różnicowania i stopniowania, poddawał je jednak wzniosłej nieskończoności bieli i koniecznemu jednaniu obrazem, który wykorzystując wielość, nie powoduje nadmiaru, lecz otwiera się na nieskończoność. Nadmiar i intensywność, w masowej estetyzacji wykluczające metafizykę, okazują się tylko rewersem sztuki, w której estetyka wciąż służy odsłanianiu nieskończoności, czyli metafizyce. Relief Orbitowskiego przypomina o metafizyczności sztuki i przywraca sens doświadczeniu estetycznemu, wskazując, że nadal może ono być źródłem poznania metafizycznego.

Paradoks umiaru, który służy nieskończoności, obecny był też w „subpedagogice” realizowanej przez tego artystę. Nauczając tradycyjnego rysunku aktu w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, nie narzucał on uczniom własnej wizji sztuki, nie używał wielu słów, lecz nawet przy rutynowych ćwiczeniach pozostawiał miejsce dla ciszy, która miała być wypełniona przez studenta. W tak powściągliwym zachowaniu Orbitowskiego podczas zajęć w Akademii tkwił paradoks podobny do paradoksu podwójnego reliefu, poza uczelnią bowiem artystę uznawano za człowieka pełnego wigoru i „duszę towarzystwa”. Nadmiar energii moderowały jednak sztuka i jej nauczanie, jakby przypominając o wartości „upadku w ciszę”.

Filozofia Welscha diagnozowała utratę doświadczenia pod koniec wieku dwudziestego. Artystyczne dzieło z początku dwudziestego pierwszego stulecia, które wielu znawców uznałoby za anachroniczny przykład geometrycznej abstrakcji,

postrzegane jako ukazanie „wykluczonej anestetyki”, przypomina o metafizyce odsłanianej w doświadczeniu estetycznym wywołanym przez dzieło sztuki, czyli o metafizyczności jako sensie sztuki. Uznanie tego sensu zapobiega utracie doświadczenia, której przyczyną jest estetyzacja świata i nadmiar intensywnych doznań.

UPADKI I METAFIZYKA

W niniejszym artykule przedstawione zostały następujące upadki sztuki dwudziestego wieku: zamknięcie obrazu, pochwała brzydoty, utrata piękna, poniechanie sztuki i jej koniec, utrata obrazu oraz utrata doświadczenia. Czy jednak zjawiska te, tak jak zwroty identyfikowane w nauce o sztuce, o czymś pouczają?

Dokonane tu zestawienie przemysłów teoretycznych z przykładami dzieł potwierdza przekonanie o trwającym przez cały wiek dwudziesty intensywnym namysle nad definicją sztuki, miejscem w niej piękna i innych kategorii estetycznych, nad jej językiem, statusem dzieła sztuki, obrazu, słowa. Uświadamia też jednak, że często nasilona refleksja wskazuje na kryzys rozumienia sztuki, uwikłanie jej w świat, dewaluację i utratę tożsamości. Zapewne intensywność namysłu wynika właśnie z tych przyczyn, które refleksja nazywa i analizuje.

Jeśli przedstawione powyżej „upadki” stają się punktem wyjścia do rozwijania nowych kierunków w sztuce, może to oznaczać pogłębianie upadku i narastanie przekonania, że doświadczenie zamknięcia, poniechania, końca czy utraty jest wyznacznikiem sztuki ubiegłego wieku. Być może nadmiar prowokacji artystycznych i opisujących je teorii powoduje, że wzrasta się chaos i stan zagubienia odbiorców sztuki albo – szerszej – uczestników dyskursu kulturowego.

Może jednak metaforyczne upadki, poprzez swój związek z intensywnym namysłem nad sztuką, służą także oczyszczaniu jej z tego, co owe upadki powoduje, i wskazywaniu tego, co w sztuce trwa stale mimo jej „upadania”, albo też – gdyby pozostać przy dyskursie metaforycznym – co pozwala jej zawsze się podnosić.

W dziełach sztuki i działaniach artystycznych postrzeganych w kontekście kolejnych upadków ujawnia się odnajdywanie (a niekiedy wręcz pożądanie) istnienia, słowa, poezji (nawet jeśli byłaby paradoksalna), umiaru, ciszy, wzniosłej nieskończoności, piękna porządku... Obecne są w nich zatem ślady odniesień do metafizyki, nawet jeśli twórcy tych dzieł deklaratywnie od niej stronią. Aktualna zatem pozostaje myśl Cypriana Kamila Norwida, że „p i ę k n e – wchodzi nie pytając”⁴⁷. „Piękne” – albo metafizyczne – jest

⁴⁷ C.K. N o r w i d, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, w: tenże, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1980, s. 295.

tylko różnie lokalizowane, co dostrzec można niekiedy jedynie z perspektywy upadku. Dzięki dziełom sztuki, również tym wymykającym się prostym definicjom, można zauważyć, że nasilony namysł, który towarzyszył upadkom sztuki w dwudziestym wieku, właśnie dzięki zmianie perspektywy, dzięki innemu spojrzeniu, odsłaniał mniej lub bardziej świadomą tęsknotę za metafizyką. Od metafizyki przecież nie da się uciec.