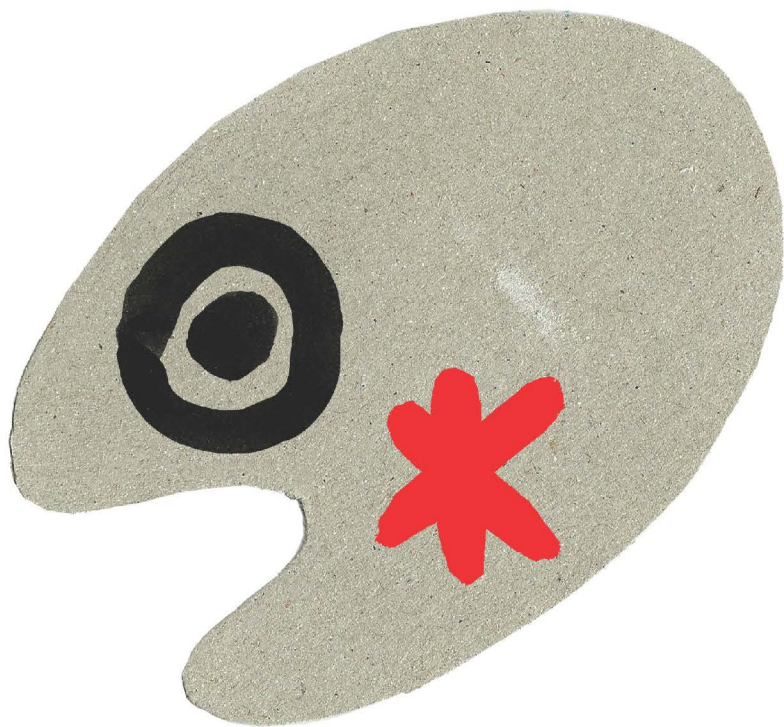


Jean CLAIR

# ODPOWIEDZIALNOŚĆ ARTYSTY

Awangarda – między terrorem a rozumem



HISTORIA ARTIUM

# ODPOWIEDZIALNOŚĆ ARTYSTY



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Jean CLAIR

# ODPOWIEDZIALNOŚĆ ARTYSTY

## AWANGARDA – MIĘDZY TERROREM A ROZUMEM

przełożyła Maria Żurowska

*... nie jest to również zapatrzony w przeszłość sentymentalizm,  
idealizujące spojrzenie na minione epoki. Nie, za całą moją odrazą  
i moim zmęczeniem kryje się stare, bardzo mocno ugruntowane  
przeświadczenie, przeświadczenie, że dla danej epoki  
nie ma rzeczy ważniejszej niż jej styl.*

HERMANN BROCH  
*Lunacy, przeł. S. Błaut*

*Sens stanowi twarz innego człowieka i każde użycie słów  
mieści się już wewnątrz źródłowej relacji językowej,  
jaką jest relacja twarzą w twarz.*

EMMANUEL LÉVINAS  
*Całość i nieskończoność  
Esej o zewnętrznosci,  
przeł. M. Kowalska*

***Joergowi Ortnerowi***

Ta książka powstała na podstawie rozmów z Joergiem Ortnerem,  
któremu jest dedykowana.

Wiele także zyskała dzięki uwagom i opiniom  
Régisa Debraya, Claire Dossier, Serge'a Fauchereau,  
Marca Fumarolego, Yves'a Kobry'ego,  
Krzysztofa Pomiana, Pierre'a Schneidera.  
Pragnę im za to wyrazić wdzięczność.

Tadeusz Bernatowicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny  
Instytut Historii Sztuki UL, Katedra Historii Architektury  
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

Tytuł oryginału

*La responsabilité de l'artiste: Les avant-gardes, entre terreur et raison*

Rada Naukowa

*Historia Artium. Biblioteka przekładów  
Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*

*Tadeusz Bernatowicz* (przewodniczący, Uniwersytet Łódzki), *Mariusz Bryl*  
(Uniwersytet im. A. Mickiewicza), *Waldemar Deluga* (Uniwersytet Ostrawski)  
*Piotr Gryglewski* (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Krasny* (Uniwersytet Jagielloński)  
*Aneta Pawłowska* (Uniwersytet Łódzki)

RECENZENT

*Aleksandra Bernatowicz*

TŁUMACZENIE

*Maria Żurowska*

REDAKTORZY INICJUJĄCY

*Iwona Gos, Natasza Koźbial*

Tłumaczka składa podziękowania Pani Grażynie Majcher za cenne rady dotyczące przekładu

Tłumaczenie sfinansowało Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

**ZAiKS**

All rights reserved. Authorized translation from the French-language edition published by  
Gallimard

© Éditions Gallimard, Paris, 1997

© Copyright for Polish translation by Maria Żurowska, 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

## SPIS TREŚCI

Przedmowa.....	11
Rozdział pierwszy	
Miara nowoczesności .....	17
Rozdział drugi	
Koń i pismo runiczne (okres przedwojenny).....	27
Rozdział trzeci	
Niebieski i czerwony (okres powojenny).....	57
Rozdział czwarty	
Twarz i mordą (czas obecny).....	89
Posłowie.....	113
Przypisy .....	119
Spis ilustracji.....	135
Indeks osób .....	137
Indeks miejscowości.....	145





Ilustracja 1. Avigdor Arikha,  
*Autoportret podczas pracy*

## PRZEDMOWA

Niedawne wydarzenia, wystawy, kolokwia, artykuły w prasie zwróciły uwagę na problem, którego od piętnastu czy dwudziestu lat nikt nie miał odwagi poruszyć: na polityczną odpowiedzialność artysty.

Do sprawy tej nawiązano więc ponownie, do jej wymiaru historycznego i aktualności. Sztuka zawsze miała z władzą relacje niełatwe. Od początku istnienia sztuki, od starożytnego Egiptu po Drugie Cesarstwo, posługiwano się nią w celu umocnienia państwa. Na czym zatem polegała jej szczególna, nowa sytuacja w ubiegłym stuleciu? Jak nowoczesny artysta zareagował na wielkie konflikty, które to stulecie poraniły<sup>1</sup>? Jak bardzo stał się współwinny wprowadzenia dyktatury, która, od faszyzmu po komunizm, wycisnęła na nim swoje piętno<sup>2</sup>? Jak przedstawiała się sytuacja całego nowoczesnego ruchu w kontekście doktryn politycznych, które tym stuleciem gwałtownie wstrząsnęły?

Zjawisko zwane dziś „globalizacją”, czy „mondializacją”, uaktualniło szczególnie jedno z tych pytań; uaktualniła je także europejska reakcja na globalizację, wyrażająca się w poszukiwaniu tożsamości i korzeni kulturowych. Czy w XX wieku można było mówić o narodowych szkołach malarstwa, jak we wcześniejszym stuleciu<sup>3</sup>? A dokładniej, jak wówczas artysta zareagował na doktryny nacjonalizmu, które od przełomu stuleci niszczyły uniwersalistyczne i demokratyczne ideały odziedziczone po wieku oświecenia? W czym go dotknęły teorie rasowe?

Jeszcze do niedawna odpowiedź, którą aż do upadku ZSRR uważano za najwłaściwszą, była prosta i jednoznaczna: nowoczesność z natury swojej zawsze miała charakter kosmopolityczny, a nawet międzynarodowy, także wówczas, gdy w Związku Radzieckim utożsamiała swoje formalne dokonania ze społecznymi wyzwaniem Rewolucji. Zawsze stała po stronie demokracji. Zawsze oznaczała wartości takie jak sprzeciw wobec ucisku, wolność ducha i oczywiście moc twórcza jednostki przeciwstawiająca się tyranii mas. Wreszcie – swoją

śmiałością i wynalazczością nowoczesność zawsze towarzyszyła postępowi w dziedzinie nauki i techniki, dla szczęścia ludzkości. Historia sztuki nowoczesnej powinna więc być przykładem rozwoju ludzkiego umysłu. Wytwory sztuki nowoczesnej, tak zawzięcie poszukiwane i zdobywane przez różne państwa, a następnie przechowywane w muzeach, winny być nie tylko godnymi podziwiania *mirabilia*, ale wręcz godnymi naśladowania *exempla* naszej cywilizacji, tej, która zrodziła się ze świeckiej antropologii praw człowieka. Dzieło sztuki powinno być najuczciwszym świadkiem i najcenniejszym wytworem podmiotu, który zdobył dla siebie autonomię. Nic nie powinno nam być droższe niż te całkiem już wyzwolone spod kurateli bogów i tyranów wytwory ludzkiego geniuszu, świadczące o jego nieskończonej sile i wolności. Tak więc kult sztuki winien być religią dzisiejszego człowieka, skupiającą członków nowej *Ecclesia* ludzi nowoczesnych. Z tego tytułu podważanie natury sztuki nowoczesnej, szarganie jej reputacji czy wątplenie w jej przesłanie oznaczałoby świętokradztwo. Gwałtowność sporów, które niedawno wybuchły przy okazji bardzo przecież ostrożnych prób zakwestionowania sztuki współczesnej, może oznaczać, że opuściliśmy dziedzinę rozumu, żeby się zamknąć w dziedzinie dogmatu.

A przecież umysł tak wybitny jak Gaëtan Picon przyznał sztuce współczesnej pozycję bardzo uprzywilejowaną, kiedy mniej więcej dziesięć lat po wojnie napisał:

Sztuka [nowoczesna] zamienia dawny swój status podległej prowincji na status samodzielnego władztwa, równego innym władztwom. Epoki rządów religii, myśli czy nauki jeśli wręcz nie skazywały sztuki na zagładę, to w każdym razie przyznawały jej jedynie miejsce ściśle kontrolowane. Otóż jeśli można mówić o jakimś wspólnym charakterze sztuki, która przecież zasada się na różnorodności lub wręcz na przeciwstawieniach, to tym, co ją łączy, jest właśnie owo poczucie prawa do wiedzy. [...] [Sztuka] nie przyjmuje już roli owej zabawy, delektacji, jaką była niegdyś – ozdoby cywilizacji, gloryfikacji, propagandy. Czy tworzy, czy odkrywa, jest doświadczeniem, które samo dla siebie jest autorytetem<sup>4</sup>.

Książka Picon, zamierzona jako bilans myśli współczesnej, stała się katechizmem, i ci z mojego pokolenia, którzy do ścian swojego pokoju pinezkami przyczepiali reprodukcje obrazów Paula Klee i Pabla Picassa, a także ci z następnego pokolenia, którzy na ścianach swojego pokoju przyklejali zdjęcia Che Guevary i Mao Zedonga, nauczyli się nie podawać go w wątpliwość. Katechizm głosił cnotę nieposłuszeństwa, spontaniczności, buntowniczości, ciągłego upojenia, nieograniczoności władzy, i to całkiem bezkarnie, bo ten ruch artystyczny, „czy tworzy, czy odkrywa” (i ta formuła powinna była nas zaniepokoić, bo eksperymentowaniu przyznawała taki sam status jak realizacji), w każdym razie był „uprawomocniony”, i co więcej, swoje uprawomocnienie brał sam z siebie. Porywające podsumowanie w stylu Georges’a André Malraux budziło w nas egzaltację. Nie przyszło nam do głowy, że takie „doświadczenie, które samo dla siebie jest autorytetem”, spotyka się tylko w dziedzinie wiary (religijnej) albo w dziedzinie dyktatury (politycznej): doksa niezmiennie odwołuje się do fanatyzmu tych, którzy ją głoszą, tak samo jak do uległości tych, którzy jej słuchają. Skąd sztuka nowoczesna wzięła tę bezkarność, która uwalniała ją od ludzkiego osądu, od konieczności bycia użyteczną i od obowiązku (ciążącego na każdej innej aktywności umysłu) rozliczania się ze wspólnotą? Czy mogliśmy sobie wyobrazić, że artysta miałby za nic nie odpowiadać? Przed nikim? Że miałby nie być pociągany do odpowiedzialności?

Czterdzieści lat później, pod koniec stulecia, dokonaliśmy innej analizy nowoczesności. Kolejne wystawy i poszukiwania kazały nam ponownie rozpatrzyć jej sens.

Wydawało się bowiem, że awangarda aż do pierwszej wojny światowej była bliska ideałowi oświecenia i że chciała go realizować. Opoowiadała się za człowiekiem uniwersalnym, a przeciwko narodowi. Za postępem, a przeciwko zacofaniu. Wzorce dla siebie znajdowała w nauce, na przykład w nowo odkrytych prawach optyki, które wykorzystywali Georges Seurat i jego uczniowie, albo w perfekcyjnych dokonaniach techniki: samochodach, samolotach, maszynach, silnikach, inspirujących Constantina Brâncușiego, Marcela Duchampa, Kazimierza Malewicza, Ferdinanda Légera i tylu innych. Przede

wszystkim jako ruch wolnomyślicielski towarzyszyła ideałom socjalistycznym, które miały kształtować przyszłą wspólnotę, i co więcej – głosiła je. Przy okazji twórcze, niejednokrotnie silne związki łączyły polityków i artystów. Georges'a Clemenceau i Édouarda Moneta, Anatolija Łunaczarskiego i El Lissitzky'ego. Awangarda pomagała budować nowego człowieka i nowe państwo. Przygotowała plany nowego państwa, szkice, makiety. Od prac Bruna Tauta po Pieta Mondriana, od Miesa van der Rohe po Władimira Tatlina makiety te przypominały piękno szkiców Miasta Słońca Campanelli<sup>5</sup>. Swym malarstwem, swoją rzeźbą o krzyczących barwach i niezwykłych formach ofiarowała nowemu człowiekowi odbicia rzeczywistości psychicznej wcześniej nieznaney.

Ale i w tym przypadku wiele wystaw i prac niedawno pokazało, że heurystyczne podstawy nowoczesności, podstawy wiedzy, od której awangarda jakoby wzięła swoją metodę, były o wiele rozleglejsze, a także bardziej nieokreślone – i bardziej wątpliwe. Nowoczesność inspirowała się nie tylko nauką i techniką. Inspirowała się także, a może przede wszystkim, synkretyzmem spirytualistycznym, który karmił się wszystkim, co najbardziej sprzeczne z rozsądkiem. Na pewno teozofią i antropozofią, ale także spirytyzmem, okultyzmem, kontaktem ze zmarłymi, wiarą w światy niewidzialne, tajemnicze promieniowania, zjawiska parapsychologiczne, wszechświaty równoległe. Przewodnikiem był Rudolf Steiner, a także Helena Bławatska<sup>6</sup>. Przewodnikiem był Friedrich Nietzsche, był Max Stirner. Żaden z wielkich artystów nowoczesności, od Františka Kupki po Wassilego Kandinskiego, od Pieta Mondriana po Kazimierza Malewicza, od Marcela Duchampa po André Bretona, nie wyszedł bez szwanku z tej fascynacji wyraźnie wskazującej, że symbolizm nie umarł w 1900 roku. Cała niepokojąca, chmurna ezoteryka, w której wiara w moce paranormalne spotkała się z upodobaniem do reinkarnacji i eschatologii, z wiarą w manipulowanie tłumem za pomocą okultystycznych praktyk przez kilkoro wtajemniczonych, magów, mistrzów i „przywódców”, zaciemniła blask oświecenia, który nowoczesność miała przecież wzmocnić<sup>7</sup>.

\*

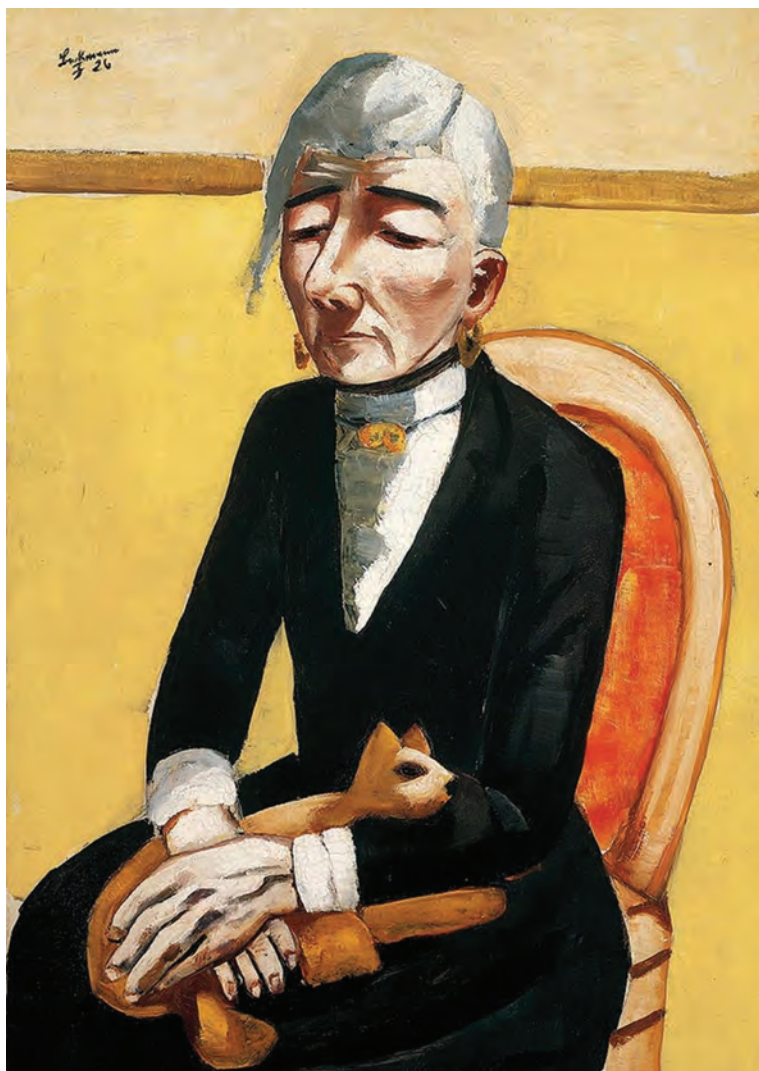
Na pierwszych stronach swoich *Wspomnień* Stefan Zweig napisał:

Widziałem, jak szerzyły się wielkie ideologie masowe: faszyzm we Włoszech, hitleryzm w Niemczech, a z drugiej strony bolszewizm w Rosji – a przede wszystkim owa straszliwa zaraza, nacjonalizm, która zatrąła kwiat naszej kultury europejskiej. Musiałem być bezbronnym i bezsilnym świadkiem niewiarygodnego cofnięcia się ludzkości do barbarzyństwa, uważanego za bezpowrotne minione, wysuwającego świadomie i programowo dogmat antyhumanizmu<sup>8</sup>.

Na drugim krańcu stulecia inny pisarz, Hans Magnus Enzensberger, wybitny przedstawiciel niemieckiej lewicy, wydał osąd przypominający słowa Stefana Zweiga:

Szczęśliwy ten, kto potrafiłby przekonać siebie, że kultura mogłaby zaszcześcić społeczeństwo przeciwko przemocy. Jeszcze przed nastaniem XX wieku artyści, pisarze i teoretycy nowoczesności dowiedli czegoś wręcz przeciwnego. Ich upodobanie do zbrodni, do satanicznego outsidera, do niszczenia cywilizacji było nagminne i powszechnie znane. Od Paryża po Sankt Petersburg inteligencja końca wieku flirtowała z terrorem. Pierwsi ekspresjoniści życzyli sobie wojny, tak samo jak futuryści [...]. W dużych krajach wraz z uprzemysłowieniem kultury masowej kult przemocy i *nostalgie de la boue*<sup>9</sup> stały się nierozdzielną częścią dziedzictwa. Pojęcie awangardy nabrało wówczas nieodpowiedniego znaczenia; pierwsi jej zwolennicy nigdy by się czegoś takiego nie spodziewali...<sup>10</sup>

Zastanówmy się, dlaczego nie można się do końca zgodzić z takim potępieniem. To właśnie *Guernica*, dzieło sztuki, a nie gazety czy historia uczona z podręczników, przypomina nam dziś o tragedii sprzed sześćdziesięciu lat, do której doszło w baskijskiej wiosce. Dzieło sztuki może dziś, tak samo jak mogło dawniej, złożyć oślepiające i ostateczne świadectwo tam, gdzie inne środki przekazują tylko ubogą i ulotną albo trudną do przyswojenia informację.



Ilustracja 2. Max Beckmann, *Stara aktorka*