

# **Dzieło utopijne, historia odczarowana? O „Niewidzialnym arcydziele” Hansa Beltinga.**

Agnieszka Rejniak-Majewska

# Komentarze

## Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

Dzieło utopijne, historia odczarowana?  
O *Niewidzialnym arcydziele* Hansa Beltinga<sup>1</sup>

Wysunięta przez Hansa Beltinga w połowie lat 80. teza na temat „końca historii sztuki”<sup>2</sup> pod wieloma względami wydaje się pokrewna niemal równoległym w czasie twierdzeniom Arthura Danto, dotyczącym końca „sztuki”<sup>3</sup>. Sprzeczność diagnozowanego „końca” z ekspansywną współcześnie rynkową i galeryjną obecnością sztuki jest tylko pozorna: „koniec” nie ma bowiem oznaczać – jak podkreśla Danto – „śmierci” sztuki, lecz kres modernistycznej „narracji”, która dotąd czerpała swą moc z poczucia odkrywania sensu dziejów sztuki, docierania do jej ukrytej, uniwersalnej prawdy bądź do tego etapu jej rozwoju, który odpowiada aktualnemu momentowi dziejów<sup>4</sup>. Nieaktualny zatem – jego zdaniem – staje się model „wielkiej narracji” opartej na linearnym schemacie rozwoju. Belting stwierdza, że dzisiejsza sztuka czerpiąca z dawnych tradycji i z dorobku awangard odznacza się szczególną świadomością historii, ale nie popycha już tej historii do przodu. Tak rozumiana posthistoria jednak, jak zauważa Belting, nie dla wszystkich okazuje się stanem dogodnym: „Świadomość życia w epoce po końcu historii

<sup>1</sup> H. Belting *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, Verlag C.H. Beck, München 1998 (wyd. ang.: *The Invisible Masterpiece*, transl. H. Atkins, Reaktion Books Ltd., London 2001).

<sup>2</sup> H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte*, Verlag C.H. Beck, München 1983.

<sup>3</sup> A. Danto *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press 1997. Danto nawiązuje do prac Beltinga, widząc w nim sojusznika swoich tez (zob. tamże, s. 4-6). Zainteresowanie obu autorów jest zresztą wzajemne: Belting również wielokrotnie przytacza spostrzeżenia Danto w swoich tekstach.

<sup>4</sup> Tamże, s. 28.

wyzwała artystów i krępuje historyków: ponieważ ci pierwsi reagują na to doświadczenie twórczo, ci drudzy zaś już przez samo pytanie o sens pozostają zależni od procesu, na który nie mają żadnego wpływu”<sup>5</sup>. W tym miejscu rysuje się też różnica między stanowiskami obydwu autorów. Ukierunkowana filozoficzne refleksja Danto nad pojęciem sztuki i współczesnymi jego desygnatami, w szczególności z kręgu *pop-artu*, prowadziła go do sformułowania wniosków o uwolnieniu sztuki od krępujących ją filozoficznych i historycznych metanarracji. Zerwanie współczesnej twórczości artystycznej z pojęciem sztuki określonym przez estetykę i tradycję historyczną oznacza – zdaniem Danto – otwarcie nieskończonych możliwości działań po „końcu sztuki”, po uwolnieniu słowa „sztuka” z treści determinujących jej możliwy kształt. Belting z kolei, mniej entuzjastycznie reagując na ową przemianę, przede wszystkim starał się wskazać jej konsekwencje odnośnie miejsca i znaczenia historii sztuki<sup>6</sup>. W przedsięwzięciu tym czytelny jest wewnętrzny opór wobec permissywnych nastrojów posthistorii.

Zasadniczym podłożem diagnozy Beltinga był, jak potwierdza on ponownie z perspektywy lat, „kryzys modernizmu”<sup>7</sup> rozumiany jako zachwianie się wizji linearnego rozwoju sztuki i niemożność podtrzymywania dotychczasowych schematów myślenia historycznego w konfrontacji ze współczesną praktyką artystyczną. Od końca lat 60. krajobraz współczesnej sztuki stawał się coraz bardziej nieprzejrzysty i splątany, coraz trudniej było orientować się w artystycznych genealogiach; jednocześnie wraz z szeroko rozumianym konceptualizmem wzrosła wśród artystów refleksyjna samoświadomość ich działań, zakwestionowane zostały tradycyjne wyznaczniki dzieła oraz samo pojęcie sztuki. Historia sztuki stawała się poniekąd bezradna wobec wielokierunkowości i wielomedialności realizacji, tkwiła coraz bardziej w tyle za artystyczną teorio-praktyką, artyści bowiem sami zaczęli wyręczać historyków sztuki w ich pracy dokumentując i komentując swoją działalność, wreszcie też spisując po latach jej historię. Próby autorytatywnego wyznaczania przez historyków norm i kryteriów, wskazywania „biegu historii”, skazane były w tej sytuacji na niepowodzenie. Zdaniem Beltinga, ówczesne wygaśnięcie awangardowej logiki wyprzedzania było zjawiskiem paralelnym do załamania się linearnej wizji postępu rozumianego w historii sztuki jako proces stylistycznego rozwoju. Dotychczas jedno stosunkowo łatwo przekładało się na to dru-

<sup>5</sup> *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, s. 193 (wyd. ang. *Art History after Modernism*, transl. C. Saltzweid, M. Cohen, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 183).

<sup>6</sup> Mówiąc o „końcu historii sztuki” Belting przypomina o swoich poprzednikach: hasło to, obok „końca sztuki” jest wytworem neoawangardy, sformułował je twórca koncepcji „sztuki socjologicznej” Hervé Fischer, w: *L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1979.

<sup>7</sup> *Das Ende der Kunstgeschichte...* Zob. także M. Bryl *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funkciongeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft* (casus Hans Belting), „Artium Quaestiones” nr XI 2000.

gie: dorobek kolejnych awangard stawał się częścią tradycji nowoczesności, znajdując swoje odzwierciedlenie w poszerzającym się kanonie „arcydzieł” modernizmu. Obecnie, zdaniem Beltinga, komplementarne paradygmaty historii sztuki dawnej jako historii stylów oraz historii sztuki nowoczesnej jako historii innowacji straciły naczelną pozycję. Rozproszeniu tendencji artystycznych i teorii odpowiada dziś decentracja historii sztuki, wielość przedsięwzięć, inspiracji, metod i celów. Przed laty T.J. Clark komentował tę sytuację narastającej w historii sztuki profesjonalizacji jako „stan jej eleganckiego rozkładu”<sup>8</sup>.

Własne propozycje Beltinga w tym kontekście widzieć można jako starania o reintegrację dyscypliny i przywrócenie w jej ramach miejsca myśleniu historycznemu. Kluczowe znaczenie ma tutaj jego wielokrotnie powtarzane stwierdzenie o pozornym jedynie charakterze modernistycznego zerwania z tradycją, które stanowi jedną z głównych tez *Niewidzialnego arcydzieła*, oraz podjęta przez Beltinga generalna próba odmiennej konceptualizacji dziejów sztuki niejako w polemice z wielowiekową tradycją historii sztuki i leżącym u jej podstaw estetycznie interpretowanym pojęciem sztuki. Obrona przez Beltinga możliwość wyjścia poza ustanowiony przez nie paradygmat polega na historycznej relatywizacji kategorii „dzieła sztuki”, nadającej tożsamość przedmiotom, którymi zajmuje się historia sztuki. Jako alternatywę Belting proponował wyjście ku szerszej i nośnej antropologicznie problematyce „obrazu” rozpatrywanego w jego historycznych procesach genety i recepcji<sup>9</sup>. Realizacją tego zamierzenia było monumentalne dzieło *Bild und Kult*, w którym Belting zajął się dziejami obrazu przed „epoką sztuki” – w czasach, kiedy idea sztuki w nowoczesnym znaczeniu jeszcze nie istniała. Dopiero z jej nastaniem w dobie renesansu i reformacji „nowa obecność d z i e ł a” zastąpiła dawniejszą obecność świętości w d z i e ł e”<sup>10</sup>. Próbie napisania wielkiej, syntetycznej i szczegółowej zarazem historii obrazu kultowego, obejmującej okres od późnej starożytności do XV wieku, towarzyszyło spostrzeżenie, że porównawcze analizy stylistyczne i ikonografia – standardowe procedury badawcze historii sztuki – okazują się niedostateczne, bowiem zasadnicze znaczenie, także dla rozumienia formalnych i treściowych aspektów dzieł, ma wiedza o faktycznej funkcji i recepcji obrazów wraz z lokalnymi odmiennościami. *Pendant* tego studium stanowić ma *Niewidzialne arcydzieło* – książka, która jest historią nowoczesnej idei dzieła

<sup>8</sup> T.J. Clark *The Conditions of Artistic Creation*, „Times Literary Supplement” 24 maja 1974, cyt. za *Critical Terms for Art History*, ed. R. Nelson, R. Schiff, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003, s. XVI.

<sup>9</sup> Zob. M. Bryl *Historia sztuki...*, a także H. Belting *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, oraz *Miejsce obrazów*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2000 nr XI.

<sup>10</sup> H. Belting *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, wyd. ang. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, transl. E. Jephcot, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, s. 459.

sztuki, obejmującą czasy od końca XVIII wieku po lata 60. wieku XX. Belting śledzi w niej losy nowoczesnego „mitu sztuki” w czasach, kiedy coraz mniej odnośnie samej sztuki wydawało się oczywiste i pewne.

\* \* \*

Tylko nieskończone dzieło może być rozumiane, może prowadzić nas dalej. To co skończone może jedynie stanowić przedmiot podziwu. Jeśli chcemy zrozumieć naturę, musimy przyjąć, że jest ona nieskończona.

Novalis

Jako historia idei dzieła *Niewidzialne arcydzieło* nie jest historią sztuki nowoczesnej, ale nie jest też opracowaniem z zakresu dziejów teorii sztuki. Zamierzeniem Beltinga było uchwycić „typ dyskursu, który kierował oglądem i produkcją sztuki”<sup>11</sup> przez analizy jednostkowych zjawisk genezy, recepcji i interpretacji dzieł. W tym sensie *Niewidzialne arcydzieło* nazywa on „archeologią nowoczesności”. Postępowaniem jego kieruje pewien dystans wobec dyskursów teoretycznych jako takich, czytelny również we wcześniejszym *Bild und Kult*. Belting nie chciał tam budować własnej narracji w oparciu o wiedzę na temat ujęć teologicznych, jakkolwiek bogaty i wiarygodny przekaz źródłowy by oferowały, ponieważ stanowią one dyskurs, który rządzi się własną pragmatyką i posiada swoistą historyczną genezę. Postrzeganie dziejów obrazu kultowego z perspektywy jego teologii byłoby więc zafalszowaniem historii w jej faktycznym wymiarze. Analogicznie w *Nieznanym arcydziele* Belting dystansuje się od pro-nowoczesnej i pro-awangardowej historii sztuki, w tym sensie, że nie pisze z perspektywy założeń i koncepcji poszczególnych nurtów, kierunków i twórców. Równie silnie jak idee artystyczne interesuje go „skończony i ograniczony charakter dzieła”, jego materializacja ułomna i wielokrotnie sprzeczna z idealnym zamierzeniem.

Paradoksalną dwoistość idei i skończonej realizacji odzwierciedla już tytuł książki. *Niewidzialne arcydzieło*, jak zauważa sam autor, jest czymś wewnątrznie sprzecznym – jak bowiem, rozsądkową miarą, ocenić jego znakomitość? Tytuł ten jest echem *Nieznanego arcydzieła* Balzaca, powieści, której topika w książce Beltinga odgrywa istotną rolę. W wyobrażeniu niekończącego się zmagania malarza z jego własną wizją krystalizuje się mit twórcy i mit sztuki absolutnej. Ale czy ten archetypowy obraz, raczej neoromantyczny z ducha, dobrze charakteryzuje całą nowoczesność? Belting w kilku miejscach swej książki wskazuje żywotność owego mitu w samoświadomości samych artystów identyfikujących się z Balzacowskim Frenhoferem, jak Cezanne, van Gogh, i Picasso, który wykonał cykl ilustracji do tego utworu, a swoją *Guernicę* malował w pracowni wynajętej przy tej samej ulicy Rue des Grands-Augustins, gdzie zaczyna się akcja powieści. Powieściowe scena-

<sup>11</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 13.

riusze *Nieznanego Arcydzieła* Balzaca i *Arcydzieła* Zoli, w których dzieło staje się dla twórcy stawką całego życia, jego sensu i wartości, w sposób hiperboliczny ukazują pragnienie przezwyciężenia arbitralności i przygodności, przekucia tego, co subiektywne w jakość absolutną. Skupiając się na utopijnych aspektach nowoczesnej idei sztuki, Beltingowi udaje się pokazać, jak stawała się ono gruntem dla różnorodnych wariantów absolutnego doświadczenia i przedsięwzięć o charakterze totalnym; „sztuka absolutna”, „absolutny artysta”, „absolutny czas” w doświadczeniu dzieła, tworzą szereg rozpięty między indywidualnie przeżywaną ekstazą czasowości a całościowymi projektami przemiany rzeczywistości.

Kategoria arcydzieła, do której odwołuje się Belting, nie pokrywa się z tradycyjnym rozumieniem tego terminu, odnoszącym się do perfekcji wykonania dzieła i jego artystycznej doskonałości. W grę wchodzi tu odmienne romantyczne pojęcie arcydzieła jako wolnego wytworu geniusza, a nie świadectwa opanowania reguł sztuki. Jest to zmiana znaczeniowa o fundamentalnej wadze. Wraz z romantyzmem przednowoczesne pojęcie dzieła sztuki, najpełniej sformułowane w doktrynie XVII-wiecznego klasycyzmu, ustąpiło miejsca pojęciu nowoczesnemu, pozbawionemu pewnego ugruntowania. O ile „doktryna klasyczna” uznawała, iż perfekcja tkwi w określonych, idealnych zasadach, do których jedynie przybliżyć się mogą poszczególne dzieła sztuki, o tyle nowoczesność przez odwrócenie tego porządku – postawienie konkretnego dzieła ponad abstrakcją prawideł, uznanie konieczności jego oceny według jego wewnętrznych standardów, a nie ogólnych kryteriów – pozbawiła dzieło dawniejszego stabilnego i czytelnego statusu ontologicznego. W konsekwencji materialna realizacja staje się odtąd jedynie aspektem idealnego zamierzenia oraz płaszczyzną subiektywnej projekcji. Dzieło i arcydzieło jawią się jako synonimiczne z samym pojęciem sztuki, traktowanym jako wskaźnik najwyższej wartości. Zarazem jednak okazują się czymś w swej realizacji „niemożliwym”; znaczą jak gdyby puste pole, w którym pojawiać się mogą coraz to nowe zarysy i kształty.

Nowoczesna idea sztuki w swojej nieoznaczoności kształtowała myślenie o dziele jako o czymś „więcej” niż sam dany zmysłowo przedmiot i obrazowe przedstawienie (*image*). „Idea [sztuki] została oddzielona od dzieła, tak jak w tradycyjnym świętym obrazie archetyp oddzielał się od swej materialnej podstawy, ikony, w umysłach wiernych”<sup>12</sup>. W tym sensie dzieło, nie mogąc być „po prostu sobą” – przedmiotem czy przedstawieniem obrazowym, stawało się czymś nieskończonym, odsyłającym do wyższej, absolutnej i obiektywnej rzeczywistości. W doktrynie estetycznej wczesnego romantyzmu niemieckiego mianem tej rzeczywistości stała się sama sztuka pojęta na kształt platońskiej idei, jako jedność i totalność zarazem<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 19.

<sup>13</sup> Tamże. Belting powołuje się na pracę W. Benjamin z tego zakresu: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (wyd. ang. *The Concept of Criticism in German Romanticism*, w: W. Benjamin *Selected Writings*, t. 1., ed. M. Jennings, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1996).

Sformułowane zostało wówczas przekonanie, że dzieło sztuki w swojej istocie wykracza poza funkcję wyrażania uczuć i oddziałującej swym pięknem formy. Belting we wprowadzeniu książki przypomina poglądy Friedricha Schlegla i Novalisa, wskazując zarazem, że żywotność inaugurowanej przez nich tradycji myślowej sięga poza historyczną epokę romantyzmu – teoria estetyczna Adorna i jego pojęcie dzieła sztuki jako „monady” są jej ostatnim wielkim wcieleniem. Wraz z ustanowieniem nowego typu relacji między niepodporządkowanym eksplicytnym regułem dziełem a idealnością dziedziny sztuki, to na samo dzieło spadł ciężar autolegitymizacji. Według Beltinga, konieczność ta określała kondycję sztuki w całej nowoczesności, w sytuacji utraty uniwersalnych kryteriów: „Od okresu romantyzmu nie istniała żadna teoria sztuki, której reguły i wartości byłyby powszechnie akceptowane, brzemień dawania dowodu w imię sztuki spadło na poszczególne dzieło”<sup>14</sup>. Jednostkowe dzieło miało więc stanowić „kompensację wobec utraty wiarygodnej i powszechnie ważnej definicji” sztuki, a jego zadaniem stało się, oprócz innych jego funkcji, „zademonstrowanie koncepcji sztuki, która miałyby powszechną ważność”<sup>15</sup>. Nałożona została nań powinność wyrażania „prawdy sztuki”<sup>16</sup>. Stąd implicytnie autorefleksyjny wymiar sztuki nowoczesnej, przepowiedziany niejako w Schleglowskiej teorii sztuki jako krytyki sztuki.

Odniesienia do teorii sztuki zajmują u Beltinga miejsce marginalne, służą jedynie zarysowaniu ram zasadniczego tematu książki, jakim jest znaczenie idei sztuki w jej konkretnej historycznej rzeczywistości. Idea sztuki, „wynajdywana” przez poszczególnych artystów ciągle na nowo, stanowiła – zdaniem Beltinga – siłę napędową nowoczesnej sztuki, sprzyjając odradzającemu się impulsowi jej odnowy. Belting wskazuje też, jak idealizowana przeszłość sztuki wielokrotnie umożliwiała projekcję nowej artystycznej utopii. W przedsięwzięciach XIX-wiecznych artystów „sztuka doskonała była cieniem, duchem czasów klasycznych [...] Ideał doskonałości przekształcony został w ideę sztuki całkowicie poróżnionej z praktyką. Sprzeczność między ideą a dziełem nie mogła zostać rozwiązana, ponieważ tylko idea mogła być absolutna: w momencie gdy stawała się dziełem, była utracona”<sup>17</sup>. Zobrazowaniem tego paradoksu są powieściowe alegorie Zoli i Balzaca: dzieło zawiera ideę artystycznej doskonałości tylko jako niedokończone. W konsekwencji, twórczość stawała się raczej procesem i poszukiwaniem, co Belting pokazuje na przykładach twórczości Rodina i Cezanne’a, dla których „celem nie było już doskonałe dzieło, ale nieskończone doskonalenie artystycznej wizji, przekraczającej prostą widzialność”<sup>18</sup>. Równolegle w stylu recepcji sztuki w okresie przełomu XIX i XX wieku znaleźć można swoistą absolutyzację subiektywno-

<sup>14</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 15.

<sup>15</sup> Tamże, s. 13.

<sup>16</sup> Tamże, s. 14.

<sup>17</sup> Tamże, s. 126.

<sup>18</sup> Tamże, s. 202.

ści widza: dzieło stapia się tu z wyobraźnią patrzącego, którego spojrzenie pozostaje zanurzone w jego indywidualnej pamięci<sup>19</sup>. Wzorcowym przykładem tego typu percepcji jest słynny Proustowski opis śmierci Bergotte'a przed *Widokiem Delft Vermeera*<sup>20</sup>. „Widz – pisze Belting – wchłania to, co widzialne, tak że obraz staje się fikcją samego siebie”<sup>21</sup>, przefiltrowany zostaje przez osobiste wspomnienia i skojarzenia, w tym także przez pamięć jego przeczytanych wcześniej opisów. Subiektywność tego typu odbioru nie wyklucza, iż doświadczenie dzieła staje się momentem absolutnym, przeżyciem transcendentnym, „oferującym jaźni całkowitą, choć chwilową, autonomię”<sup>22</sup>. „Spojrzenie widza napełnione zostaje nieskończonym pragnieniem, w którym on czy ona patrząc na obraz postrzega całą swoją jaźń; tym samym następuje niezwykle odwrócenie spojrzenia i dzieło oddaje pierwszeństwo obecności swego nowoczesnego widza”<sup>23</sup>. Oznacza to, jak zauważa Belting, wzrastającą „abstrakcję w percepcji sztuki”<sup>24</sup> – tj. unieważnienie w niej tematu i przedstawienia na rzecz dzieła jako „zwierciadła” dla subiektywnej jaźni. Później, począwszy od impresjonizmu, gdzie przedmiotem staje się moment spojrzenia, a nie ujmowany przez nie widok, miejsce subiektywnej głębi pamięci zajmuje akt czystej, „nieuprzedzonej” percepcji.

Mimo odrzucenia przez awangardę początku XX wieku owego subiektywnego, zabarwionego nostalgią spojrzenia, zatopionego w indywidualnej pamięci, i obrania przeciwstawnego wobec niego ideału dzieła bezosobowego – kolektywnej konstrukcji, trwałe pozostawało jednak napięcie między pragnieniem sztuki ponadosobowej i uniwersalnej a indywidualnym charakterem wysiłków, w których było ono realizowane. Idea sztuki absolutnej, której wcieleniem stała się abstrakcja, stawała w sprzeczności z jednostkowością i przygodnością materialnej realizacji. Wymowną tego egzemplifikacją jest opisany przez Beltinga przypadek *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza, obraz, który miał wyznaczać archetypiczny początek suprematyzmu, namalowany został na wtórnie wykorzystanym płótnie, w rezultacie czego gruba warstwa farby i werniksu szybko zaczęła pękać i „w ciągu dziesięciu lat od namalowania *Czarny kwadrat* był w stanie ruiny. By podtrzymać iluzję doskonałej czerni kwadratu, konieczne stało się wykonanie jego kopii”<sup>25</sup>.

Należne sobie miejsce w opowiedzianej przez Beltinga historii zajmuje nowoczesne muzeum. Wyrывая gromadzone „dzieła” z ich pierwotnych kontekstów, przypisując im uniwersalną i ponadczasową wartość, muzeum nie tylko uciele-

19 Tamże, s. 247.

20 M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V: *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1974, s. 199-201.

21 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 228.

22 Tamże, s. 225.

23 Tamże, s. 228.

24 Tamże.

25 Tamże, s. 304.



śniało nowoczesną ideę autonomii sztuki; jego zbiory stanowiły też zasadnicze współrzędne, według których orientowała się artystyczna nowoczesność. Muzeum i awangarda to zatem, zdaniem Beltinga, dwie kluczowe, dopełniające się dialektycznie instytucje nowoczesności. Ich polaryzacja opiera się na wzajemnej zależności: „ruchy awangardowe byłyby nie do pomyślenia bez muzeum, przeciw któremu się buntowały”<sup>26</sup>. We frankocentrycznej optyce książki Beltinga teza ta z łatwością znajduje potwierdzenie: „Czyż obecność Luwru w środku najbardziej nowoczesnego miejskiego życia tego czasu nie odcisnęła swego piętna na rozwijającym się konflikcie między awangardą a Akademią?”<sup>27</sup>. Muzeum, stróż tradycji, samo podlegało ciągłej ewolucji, otwierając się na nowe dzieła i rozszerzając artystyczny kanon nowoczesności<sup>28</sup>. W rezultacie nadając sztuce wymiar ponadczasowości, reprezentowało ono zarazem zmienne ideały artystyczne i historyczność samego pojęcia sztuki. Interesujący precedens stanowiły tutaj opisane przez Beltinga zmiany, które nastąpiły w zbiorach Luwru po upadku Napoleona. Wówczas, kiedy to z ogromnych publicznych zbiorów sztuki musiano zwrócić z powrotem do Włoch najważniejsze „arcydzieła” antyku – Wenus Medycejską i Apolla Belwederskiego – ich miejsce w skali wartości zajęły pozostające wciąż na miejscu dzieła malarstwa europejskiego. W ten sposób przełamany został ostatecznie monopol wielkości antyku i beczasowe ideały sztuki klasycznej. Klasycyzm pojawia się odtąd w różnorodnych wcieleniach i przebraniach jako „idealny” czynnik sztuki, ślad tęsknoty za beczasową wiecznością, przede wszystkim w postaci tradycyjnych schematów kompozycyjnych i wzorów ikonograficznych jak akt kobiecy i motyw arkadyjski. W analizach poszczególnych dzieł Belting pokazuje przenikanie się owych wzorców: na przykład *Wielka Odaliska* Ingresa okazuje się orientalną wersją Wenus, której głowa na dodatek wzorowana jest na Rafaelowskiej *Fornarinie*<sup>29</sup>; odległy Orient pozostaje w tym obrazie przede wszystkim „metaforą tęsknoty za nieosiągalnym ideałem, i jako taki wchodzi w nieoczekiwaną fuzję z marnieniem o ostatecznym arcydziele”<sup>30</sup>.

W obszarze zależności między nowoczesnością a sztuką muzealną szczególnie interesującym pomysłem Beltinga jest zaproponowana przez niego interpretacja dzieł Maneta. Zwraca on uwagę na obecne w *Śniadaniu na trawie* i w *Olim-*

26 Tamże, s. 21.

27 Tamże, s. 119.

28 Zyskanie statusu „dzieł muzealnych” w wypadku XIX-wiecznej awangardy nie było sprzeczne z jej założeniami, lecz stanowiło spełnienie jej aspiracji. Autorytet muzeum, uznanie istotnej wartości dzieła – mogącego się mierzyć z najdoskonalszymi osiągnięciami sztuki dawnej – stanowiły antidotum w obliczu demokratyzacji i komercjalizacji sztuki – tendencji, które zaznaczyły się już w wieku XIX.

29 Tamże, s. 99-104.

30 Tamże, s. 102.

*pii*, opisywane w tym samym czasie przez Baudelaire'a, świadome napięcie między pierwiastkiem wiecznym, ponadczasowym, klasycznym a tym, co typowo współczesne i przemijające<sup>31</sup>. Jak już ustalili historycy, w *Śniadaniu na trawie* Maneta (1863) układ postaci zaczerpnięty został wprost z ryciny Marcantonio Raimondiego, będącej przedstawieniem Sądu Parysa, wykonanej według zagi-nionego kartonu Rafaela. Manet znał tę grafikę, ponieważ znajdowała się ona w zbiorach zaprzyjaźnionego z nim Degasa. Kompozycja Maneta powtarza jednak jedynie znajdującą się w prawej części ryciny grupę dwóch bogów i nimfy wodnej, mniej istotną z punktu widzenia jej podstawowego tematu. Z faktów tych Belting wyprowadza oryginalne wnioski, dokonując intertekstualnej lektury obrazu Maneta, i za rzecz nieobojętną uznając zasadniczy temat pierwowzoru, z którego artysta zaczerpnął tyko peryferyjny motyw. *Śniadanie na trawie* to – jak sugeruje Belting – nie tylko przekorne unowocześnienie motywu arkadyjskiego z parą współczesnych, modnie ubranych mężczyzn i rozebraną modelką, ale „malarski dyskurs”, w którym przed oczyma publiczności odbywa się nowy konkurs piękności – „współczesny widz jako sędzia ma rozsądzić między klasycznym aktem (naturą) a współczesnym dandysem (cywilizacją). Sąd Parysa odbywa się w Paryżu, gdzie na Salonie rozstrzygany jest konkurs artystyczny”<sup>32</sup>. Typowym dla losów nowoczesnej sztuki paradoksem jest fakt, iż wraz z ulotnieniem się atmosfery skandalu inspirowana przez obrazy Maneta kontrowersja między „sztuką” a „nowoczesnością” odchodziła w przeszłość, a jego dzieła szybko trafiały do kanonu arcydzieł. *Olimpia* zawisła wkrótce w Luwrze obok aktów Ingresa, obdarzona tą samą aurą artystycznej ponadczasowości. W książce Beltin-ga sporo jest dodających pikanterii szczegółów zaczerpniętych z artystycznych biografii, jak choćby informacja o tym, że Gauguin, porzucając europejską cywilizację i udając się na Tahiti, nie omieszkał jednak zabrać ze sobą reprodukcji *Olimpii* Maneta i – jak można sądzić – posłużył się zastosowaną tam kompozycją aktu w swoich obrazach Tahitaneek<sup>33</sup>.

Odrębne rozdziały poświęcone recepcji dwu arcydzieł sztuki dawnej, które w XIX wieku stały się legendą (*Giocondzie* i *Madonnie Sykstyńskiej*), stanowią same w sobie rewelacyjne studia na temat kulturowych metamorfoz pojedynczego dzieła. Historia *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, jedyne oryginalne tego mistrza znajdującego się, poczynawszy od połowy XVIII wieku, w zbiorach Galerii Drezdeńskiej, w wyjątkowy sposób ukazuje niejednoznaczność fenomenu „muzealizacji” dzieł oraz związany z nim szczególny potencjał mityzacji. Przeniesiona do galerii z ustronnego klasztoru w Piazenzie *Madonna* „paradoksalnie, dopiero gdy stała się obiektem muzealnym, otoczona została kultem, którym winna być obdarzona

31 Ch. Baudelaire *Malarsz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedm. Cz. Miłosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 13.

32 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 167.

33 Tamże, s. 195-196.

jako obraz ołtarzowy<sup>34</sup>. Mimo iż świadomi jej pochodzenia, „Niemcy wzięli sobie swego jedyne go autentycznego Rafaela do serca, tak jakby został namalowany specjalnie dla nich”<sup>35</sup>. O interpretację obrazu toczyły się spory między zwolennikami klasycyzmu (którzy – począwszy od Winckelmanna – widzieli w nim ucieleśnienie klasycznego piękna, dorównujące dziełom greckim) a romantykami chwalejącymi wyrażającą się w nim głęboką religijność i pobożność. Wizja nawiedzenia przez wyłaniającą się z obłoków Madonnę, interpretowana jako „sen Rafaela”, zaczęła się pojawiać jako temat licznych utworów literackich, malarskich i graficznych. W romantycznej teorii sztuki stała się ona przykładem transcendentnej inspiracji i najwyższego stopnia religijnego oddania. Belting przypomina, że scena zakończenia II części *Fausta* Goethego, w której Mater Gloriosa („wieczna kobiecość”) ukazując się wśród zastępów anielskich przyjmuje do siebie „pierwiastek wieczny” Fausta po jego śmierci, odtwarza obraz *Madonny Sykstyńskiej*, tyle że dla uniknięcia zbyt oczywistego dla współczesnych skojarzenia z dziełem Rafaela, które mogłoby niszczyć sugestywność wizji, Goethe wprowadził do tekstu pewne zmiany, korygując jego wcześniejszą wersję<sup>36</sup>. Historia ta pokazuje, że rozdzielenie post-religijnej aury dzieła sztuki jako obiektu muzealnego od religijnego uwielbienia nie jest wcale kwestią jednoznaczną.

Historia Leonardowskiej *Giocondy* to dzieje jej wyniesienia do statusu „hieroglifu sztuki” i XX-wiecznego upadku. XIX-wieczna mitologizacja *Mony Lisy*, utożsamienie jej z archetypowym wizerunkiem *femme fatale*, „bogini sztuki” (A. Housaye), wiele zawdzięczała poetyckim wynurzeniom Théophile Gautiera i Watera Patera. Pod koniec XIX wieku *Mona Lisa* – pisze Belting – „zdawała się czuć nad nowoczesnym misterium duszy, zagrożonym przez pozytywistyczny pogląd na temat ciała. Ucieleśniała też misterium sztuki, zagrożone przez postulaty reali-

34 Tamże, s. 67. Znacznie wcześniej już, rozważając przykład tego samego obrazu, Walter Benjamin zauważał możliwą „oscylację pomiędzy biegunowymi rodzajami recepcji” – kierowanej religijną pobożnością i czysto estetycznej. XIX-wieczny kult Madonny Sykstyńskiej jawi się interesująco w kontekście wcześniejszych losów tego obrazu, o których wspomina Benjamin. Obraz namalowany został dla umieszczenia go na trumnie, w której wystawiane były zwłoki papieża, stąd jego szczególna kompozycja z dolną drewnianą listwą i kotarą. Ponieważ rytuał zakazywał umieszczania w głównym ołtarzu obrazów wystawianych podczas uroczystości pogrzebowych, znaleziono wyjście kompromisowe: dzieło Rafaela trafiło do prowincjonalnego miasta, gdzie jego wystawienie w głównym ołtarzu nie było tak bulwersujące. Historia ta pokazuje rosnące znaczenie pozareligijnych, artystycznych kryteriów w stosunku do sztuki tworzonej na potrzeby Kościoła. Zob. W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: W. Benjamin *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 98-99.

35 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 50.

36 Tamże, s. 63-65.

zmu”<sup>37</sup>. W szeregu autorów, którzy ulegli „tajemnicy” *Mony Lisy*, Belting stawia również Freuda, zauważając w jego analizie dzieła Leonarda<sup>38</sup> tę samą XIX-wieczną fascynację „niezwykłym uśmiechem” z portretu, którego uroku badacz nie ośmielił się krytycznie stematyzować, szukając jego genezy w biografii artysty. W swoim rozumowaniu Freud, zdaniem Beltinga, popadł w gruncie rzeczy w pułapkę XIX-wiecznej koncepcji dzieła jako odzwierciedlenia samego twórcy i jego skrytych obsesji<sup>39</sup>. Ciąg dalszy opowieści, degradacja „arcydzieła” Leonarda, w znacznym stopniu związana była – jak pokazuje Belting – z farsowym epizodem jego kradzieży (1911) oraz wywołanym przez to ogromnym, lecz nieprzysparzającym *Monie Lisie* chluby i honoru, przypływem popularności. Natychmiast po zniknięciu oryginału pojawił się bowiem zalew reprodukcji, reklam i parodii, począwszy od opublikowanego przez magazyn „Comédia Illustrée” cyklu fotografii paryskich aktorek upozowanych jak na obrazie Leonarda, z podpisem: „uśmiechy, które nas nie opuściły”. Podczas gdy tłumy ciągnęły do Luvru, by zobaczyć fragment pustej ściany po skradzionym oryginale, Gioconda stawała się tematem rozlicznych żartów paryskiej ulicy, jak również awangardowych artystów (Malewicza, Duchampa, Legera), upatrujących w niej symbol przestarzałego ideału piękna i muzealnej atmosfery. „Jej utrata prestiżu – pisze Belting – odzwierciedlała schyłek statycznego obrazu”, przeznaczonego do „nieśpiesznej kontemplacji” w czasach, kiedy wszystko zdawało się być w nieustającym ruchu i gdy budziło się coraz większe zainteresowanie możliwościami obrazu filmowego<sup>40</sup>.

Swoiste *pendant* losu „fetyusza sztuki” – *Giocondy* – stanowi w narracji Beltinga twórczość Duchampa. W przeciwieństwie do dominującej w nowoczesnej sztuce powagi traktowania artystycznej misji, Duchamp jest tym, który zdecydował się otwarcie odegrać „fikcję sztuki absolutnej”. *Wielką Szybę* i dołączone do niej notatki, które pozornie miały dawać klucz do jej interpretacji, a faktycznie wszystko zaciemniały, Belting odczytuje jako parodystyczny komentarz na temat utopijnego arcydzieła. Osiągnięciem Duchampa była – jak pisze – „analiza fikcji obecnej w pojęciu sztuki”, tj. prawdy, iż tylko idea, nie dzieło, może być „absolutna”, bowiem „im mniej jest do zobaczenia w dziele, tym bardziej ujawnia się bezcielesna idea”<sup>41</sup>. „Odczarowaniu” ulega w tym wypadku artystyczne dążenie do „ucieleśnienia” absolutnej idei, choć nie należy utożsamiać tego posunięcia z chęcią zastąpienia materialnego artefaktu przez „czystą” koncepcję. *Wielka Szyba* zawiera, zdaniem Beltinga, błyskotliwą alegorię sztuki, podobnie jak figurująca w niej „panna młoda” rozbierana jest z szat (wyzwalana ze świata materialnego), lecz nigdy

37 Tamże, s. 140.

38 S. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tenże *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2000.

39 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 152-154.

40 Tamże, s. 280.

41 Tamże, s. 333.

nie może zostać ostatecznie rozebrana, tak do samej sztuki odnosi się nierozstrzygalny dylemat: „albo jest tylko ubranie, tzn. nie ma nic prócz sztuki, albo poza sztuką jest coś innego, czego sztuka jest tylko szatą”<sup>42</sup>. Uznanie przez dzisiejszych twórców owej niezbywalnej roli „pozu” pozwala sztuce nadal karmić się jej tradycją i własnymi mitami, tyle że – inaczej niż w wypadku *gros* sztuki modernistycznej – w sposób świadomy ich fikcjonalnego charakteru. Z sytuacją tą wiąże się powszechne od lat 70. artystyczne praktyki cytatu i pastiszu. Implikowana przez nie tematyzacja samego procesu tworzenia i odbioru może czynić daną pracę formą komentarza na temat sztuki i kulturowego pojęcia arcydzieła – przykład tego stanowi dla Beltinga m.in. *Ostatnia Wieczerza według Leonarda* (1987), jedna z mniej znanych, późnych realizacji Warhola. W serii tej Warhol wykorzystał szereg kopii renesansowego fresku: XIX – wiecznych płócien, czarno-białych reprodukcji, rysunków konturowych z książek dla dzieci, obiektów taniej rzeźby dewocjonalnej – po to, by wydobyć z nich obraz-*cliché*, który od dawna żyje własnym życiem. Niezaprzeczalnie jednak każdy z wykorzystanych przezeń, produkowanych masowo obrazów, zawierał reminiscencję oryginału. „Zatem – pisze Belting – *Ostatnia Wieczerza* Warhola to paradoksalne *hommage* dla utraconej koncepcji dzieła [...] Skoro idea dzieła nie pozostała niczym więcej, jak przedmiotem pamięci, to w tym wypadku reprodukował on wspomnienie, które okazało się bardziej realne od niemal utraconego oryginału”<sup>43</sup>.

Wskazanie na pastiszowe i intertekstualne praktyki współczesnej sztuki zρέcznie domyka opowieść o nowoczesnym „micie sztuki”, pozwalając jej dotrzeć do momentu uzyskania samoświadomości owego mitu i do „pozytywnego” rozwiązania dramatycznego konfliktu między nieosiągalną ideą a ułomną materializacją. Narracja Beltinga byłaby jednak niepełna bez uwzględnienia neoawangardy, z traktowanym przez nią jak najbardziej serio, krytycznym odrzuceniem tradycyjnych pojęć sztuki. O ile amerykański modernizm połowy XX wieku jawi się jako przedłużenie, a poniekąd i kulminacja śledzonej przez Beltinga nowoczesnej tradycji, to, co nastąpiło później jako reakcja nań, zdaje się wykraczać już poza jej ramy. W latach 40. i 50. w amerykańskiej modernistycznej krytyce artystycznej i w twórczości abstrakcyjnego ekspresjonizmu ze szczególną siłą powracają kluczowe motywy nowoczesnego mitu sztuki: idea autonomii dzieła sztuki (Clement Greenberg), przekonanie o transcendentnym charakterze doświadczenia dzieła (Barnett Newman) i mitologizacja własnej jaźni artysty, wyrażanej w akcie kreacji (Jackson Pollock). Natomiast przemiany, które nastąpiły w sztuce w latach 60. pojawienie się *happeningu*, *performance* i sztuki konceptualnej, wyznaczają – zdaniem Beltinga – „koniec historii opowiedzianej w tej książce”, chociaż, dodaje, nie jest to w jego rozumieniu „epilog samej sztuki, ani modernizmu”<sup>44</sup>. Modernistyczne kategorie

42 Tamże, s. 334.

43 Tamże, s. 383.

44 Tamże, s. 384.

autonomii, formy, autorstwa i oryginalności zastąpił efemeryczny, zdarzeniowy charakter nowej twórczości, podkreślenie znaczenia partycypacji widza oraz przestrzeni bezpośredniej, w której w sposób fizyczny on się znajduje zamiast iluzyjnej przestrzeni dzieła. Uznając zasadniczy charakter tej zmiany oznaczającej od-tąd dla sztuki „wolność od wymogu tworzenia dzieł”, Belting odcina się jednak od określenia wyłaniającej się tu nowej epoki, wzorem amerykańskich krytyków, mianem postmodernizmu. Po raz kolejny zmierza on ku osłabieniu tez o ostatecznym zerwaniu. Argumentacja jest tutaj nieco stronnicza, ponieważ wybrane przez Beltinga przykłady działań przez swój spektakularny radykalizm raczej zdają się potwierdzać niż obalać mit absolutnej sztuki. W szczególności polemiczne zacięcie konceptualizmu lat 70. w jego krytycznym stosunku do tradycyjnej koncepcji dzieła poświadcza – zdaniem Beltinga – o tym, jak bardzo jeszcze nad nim samym ciążył cień idei autonomii sztuki<sup>45</sup>. Również utopijne motywacje twórczości lat 60. i 70. decydują, jak stwierdza Belting, o jej swoistym pokrewieństwie z dawniejszymi ideami „sztuki absolutnej”: ruch happeningowy i Fluxus „pomimo swych idei anty-sztuki, paradoksalnie uległy tęsknocie za wszechmocą sztuki”, odnośnie zaś ówczesnych utopii społecznych mówiących o stopieniu życia i sztuki, przekształceniu codziennej egzystencji, to ostatecznie – zauważa Belting – „owa niemożliwa fuzja dawała dostateczny powód, by kontynuować tworzenie sztuki”<sup>46</sup>. Także tzw. „dematerializacja” dzieła, ogłoszona przez twórców konceptualnych, którą w sposób najbardziej zasadny – zdaniem Beltinga – należałoby dziś wiązać z nurtem medialnym we współczesnej sztuce, nie eliminuje bynajmniej wszystkich dawniejszych atrybutów dzieła. W wypadku instalacji *video*, gdzie liczy się niepowtarzalne doświadczenie odbiorcy, niedające się reprodukować i przenieść w miejscu i czasie, znów aktualna staje się – zdaniem Beltinga – Benjaminowska kategoria „aury”, owego wyjątkowego odczucia „tu i teraz”, które było czynnikiem klasycznego doświadczenia dzieła sztuki<sup>47</sup>.

Książka Beltinga oferuje prawdziwą obfitość intrygujących i inspirujących pomysłów interpretacyjnych. Zresztą jest to nie tyle klasyczna, jednorodna narracja historyczna, co zbiór epizodów i esejów poświęconych poszczególnym dziełom. Wynalezienie nowej formuły relacji między dziełem sztuki a historią – umieszczenie dzieł w kontekście ich jednostkowej historii genezy i recepcji – pozwala spojrzeć na nie w nowy sposób, bez podporządkowywania ich historycznym generalizacjom i teleologicznym schematom. Rzecz nie sprowadza się tu jednak do wskazania społeczno-kulturowych kontekstów, w których konkretne dzieła sztuki były osadzone. Nicią przewodnią pozostaje upostaciowiona w nich idea sztuki. Konceptualna doniosłość propozycji Beltinga polega na potraktowaniu przezeń pojęcia sztuki jako pojęcia nowoczesnego, *stricte* historycznego, niejako w opoży-

---

45 Tamże, s. 385.

46 Tamże, s. 396.

47 Tamże, s. 404.

cji wobec skłonnych do jego uniwersalizacji ujęć filozoficznych. Jeśli jednak chodzi o ramy całości zaproponowanego przez Beltinga ujęcia, to nie różnią się one specjalnie od znanych, klasycznych wizji dziejów sztuki nowoczesnej z centralnym miejscem, które przypada w nich XIX-wiecznej sztuce francuskiej, z wyróżniającymi się nazwiskami i zjawiskami sztuki XX wieku (choć, trzeba przyznać, przedsięwzięciem dość śmiałym i oryginalnym było zbudowanie historycznego przekroju całości szeroko pojętego modernizmu – od końca XVIII wieku aż po połowę wieku XX). Tak więc Belting nie przebudowuje i nie otwiera kanonu modernistycznej historii sztuki; działa wobec niego na zasadzie modyfikującego odczytania – powtórzenia podstawowych tematów w nowej perspektywie. Jednocześnie w tej strukturze narracji można wyczuć pewien klimat zmierzchu, zasadniczo różny od tonacji właściwej modernistycznym narracjom o sztuce, zazwyczaj sprawiających wrażenie dumy i satysfakcji z opisywanych artystycznych dokonań i historycznych „przełomów”. U Beltinga akcent pada nie na witalny moment awangardowego zerwania, lecz na różnokształtną zależność od tradycji i artystycznych mitów. Kolejne artystyczne przedsięwzięcia i utopijne projekty nowoczesności, widziane w ich skończonej, historycznej postaci, wzbudzają poczucie zawodu raczej niż otwartych perspektyw. Także finał tej historii jest niejasny i nie przynosi spełnienia: jej bohater – dzieło sztuki – ginie, traci dawniejszą chwałę, ale zarazem rozpoczyna swoją post-egzystencję w formach „szczętkowych”, związanych z pamięcią kulturową czy z aurą niepowtarzalnego zdarzenia. Sztuka pozostaje – według Beltinga – nadal aktualną, suwerenną dziedziną doświadczenia i refleksji, a *Niewidzialne arcydzieło* jest książką daleką od zamiaru „demistyfikacji” modernistycznego paradygmatu autonomii sztuki. Nie jest to oczywiście zarzut, tym bardziej że tego typu krytyk modernizmu jako „ideologii” napisano już wiele. Jednak specyfika ujęcia, w którym nie znalazło się miejsce dla hipotez na temat obecnego usytuowania sztuki i jej zmieniających się instytucji, musi sprawiać wrażenie zamknięcia w horyzontach wyznaczanych przez modernistyczną przeszłość.

Nie darmo nazwana przez autora „konceptualną historią nowoczesnego dzieła sztuki”<sup>48</sup> praca Beltinga przypomina myślenie twórców konceptualnych w tym sensie, że twórczość artystyczna staje się w niej medium własnej idei i zarazem własnej krytyki. Współcześnie „sztuka sama ogłosiła się tekstem, który traktuje o sztuce”<sup>49</sup>, ale sytuacja ta w sposób mniej jawny rysowała się wcześniej, implikowana była przez nowoczesne pojęcie autonomicznego dzieła sztuki, niezależnego od zewnętrznych wobec niego celów i kryteriów. Śledzony przez Beltinga dyskurs dotyczy pojęciowego (choć niekoniecznie werbalnego) kształtowania owej dziedziny nazywanej sztuką – podstaw określenia tego, co jest sztuką i co nią nie jest. *Niewidzialne arcydzieło* pozostaje więc ściśle związane z akcentowaną przez Beltinga potrzebą autorefleksyjnego sposobu uprawiania historii sztuki. Może dlatego –

48 Tamże, s. 7.

49 *Art History after Modernism*... s. 160.

będąc pod tym względem bliskie anglosaskiej „nowej historii sztuki” – szczególnie zwracającej uwagę na rolę instytucjonalnej i dyskursywnej mediacji obrazu dziejów sztuki, studium to przyjęło formę retrospekcji. Badania nad sposobem „ramowania” przedmiotu historii sztuki oraz kształtowania się bowiem jej narracji okazują się najbardziej płodne w odniesieniu do sztuki dawnej, tj. do tradycji, której wizerunek w świadomości historycznej zdążył się już utrwalić.