

JINDŘICH CHALUPECKÝ

SZTUKA A TRANSCENDENCJA

[...]

5.

Nasza cywilizacja jest pierwszą, w jakiej ludzie stracili kontakt między świadomością a tym, co jest poza świadomością. Niegdyś w takiej relacji pośredniczyła religia. Jednak słowo „religia” jest trudne do zdefiniowania prawie tak jak słowo „sztuka”. Tu, na nasz użytek, być może wystarczy powiedzieć, że poprzez religię, czy raczej pobożność, rozumiemy poczucie i wiedzę, iż człowiek jest zależny od czegoś, co przewyższa jego świadomość i wolę. Mniej więcej tym była religia we wszystkich cywilizacjach archaicznych i historycznych. W naszej cywilizacji sens słowa „religia” zatracił się. Tym, co z religii pozostaje, jest tylko jej strona negatywna. Religia wydaje się czymś, co ma człowieka ograniczać, co otacza go formułami i zakazami i jest jedynie moralizowaniem. Zanikł pozytywny sens pojęcia religii; to, czym otwierała ona przed człowiekiem źródła jego życia, czym łączyła go, jak rzekł kiedyś William James, z wielkim rezerwuarem siły duchowej. Przecież nawet już nie wiemy i nie rozumiemy, że do religii należał nieodłącznie także humor i śmiech, bluźnierstwo i bezsens; że religia zawsze miała w sobie coś z *dada*, tak jak *dada* miało w sobie coś z pobożności – i to nie tylko *dada* Duchampa, ale również Balli, Tzary czy Huelsenbecka.

[...]

Doświadczenie artysty i doświadczenie religijne stoją obok siebie. To, co określa się jako podstawę doświadczenia religijnego – owo „valde aliud” – „całkowicie inne” – nieosobowe czy po prostu święte, jest, podobnie jak doświadczenie artysty, otwarciem wobec nieznanego, niewytłumaczalnego, owego wielkiego *nie wiem*, zaś teksty wielu mistyków czyta się jak wielkie poematy. Symbioza sztuki z religią była zwykle łatwa i korzystna dla obu stron: religia dawała sztuce ramy życia, udzielała jej miejsca; sztuka z kolei ofiarowywała religii swój język symboli. O ile w historii wydają się nam połączone, w istocie są to zjawiska różne. Dzieło sztuki istnieje poza obserwacją, którą ma tłumaczyć, przewyższa ją. Wielkie doświadczenie religijne prowadzi do starań o zorganizowanie nowego systemu życia albo o jego zmianę; wizjoner religijny dąży do sformułowania swych

poglądów w systematyczną naukę, do uczynienia własnego życia wzorem dla innych, zgromadzenia wokół siebie wiernych. Niczego takiego nie czyni artysta. Jego wizja i przemyślenie widoczne są poprzez dzieło; nawet w okresach powszechnej jedności stylowej wielkość doświadczenia artystycznego jest mierzona niepowtarzalnością tego dzieła. Wizjoner religijny poprzez swoje przeżycie pragnie dojść do reguł uniwersalnych. Dzieło sztuki w tym, co jest w nim zasadnicze i pierwotne nie da się powtórzyć ani skopiować. Dotyczy to również czasów względnej anonimowości artysty. Artysta chce pozostać przy czystości doświadczenia; nie wzywa nas, byśmy urządzili swe życie podobnie jak on; jego dzieło jest tu dlatego, abyśmy także sami w sobie znaleźli coś z pierwotnej czystości zetknięcia z owym transcendentnym „nie wiem”.

6.

Sztuka nie może zastępować religii, a religia nie może zastępować sztuki. Nowocześni artyści, nie znajdując dla siebie miejsca w dzisiejszym społeczeństwie, czasem myślą, iż być może powinni zostać propagatorami religii. Od romantyków po symbolistów i od Wagnera i Péladana do Living Theatre trwa to samo nieporozumienie: artysta raz chce przywracać chrześcijaństwo, innym razem kultury przedchrześcijańskie lub orientalne. Zapomina przy tym o swym pierwotnym doświadczeniu artystycznym. Odwraca się od przyszłości ku przeszłości, od nieznanego ku znanemu. To, co prowadziło go ku sztuce, deformuje się i zetraca. Co miało być nowym orędziem religijnym, jest tylko pochodzącym z konwencjonalnego świata zdarzeniem, którego nie nazwiemy artystycznym.

[...]

To, ku czemu mógłby zwrócić się artysta, nie jest religią. Nie jest to też polityką. Myśliciel religijny chce wpływać na świat, dlatego niejednokrotnie staje się osobistością polityczną. Z drugiej strony wielkie postacie polityczne miewają charyzmę w rodzaju religijnej – o ile nie są opętane przez diabła. Artysta osobistością polityczną nie jest i być nie może.

[...]

Artystów często niepokoi poczucie wyeliminowania z aktualnych dziejów świata. Robią z siebie monarchistów albo idą burzyć kolumny na placu Vendôme. Jednak artysta nie uwolni się od swego losu dzięki przystąpieniu do jakiegokolwiek ruchu politycznego – choćby tylko przez proklamację czy też próbując mniej lub bardziej przystosować się do niego swoją pracą. Z kolei polityków niepokoi owo trudne do pojęcia działanie, jakim jest sztuka. Usiłując zdławić sztukę, o której sądzą, iż nie wypełnia aktualnych zadań społecznych, chcieliby skłonić ją do retoryki, wykorzystywanej kiedyś w religii, a obecnie mogącej skutecznie służyć ważnym dla nich ideom. Sztuka jednak nie może im pomóc, tak jak oni nie mogą pomóc sztuce. Dolą polityków jest ten świat i tylko ten świat. Dlatego polityka tak łatwo obraca się w diabelstwo; ponieważ diabelstwo to właśnie świat bez transcendencji. Artysta rozumie coś, co zupełnie umyka myśleniu politycznemu. Jest blisko tego, czego człowiek nigdy nie może opanować, a co jako jedyne nieprzerwanie tu istnieje – nigdzie i wszędzie.

7.

[...]

Nie istnieją nieodłączne ani wystarczające cechy, według których moglibyśmy rozpoznać dzieło sztuki, może poza jedyną, negatywną: są nim przeważnie przedmioty albo akcje, których sens wykracza poza świat praktycznego życia. Oczywiście, takie przedmioty czy akcje pierwotnie mogą mieć inne znaczenie prócz tego, które czyni je artystycznymi. Bardzo często bywa to znaczenie religijne. My jednak nie musimy wiedzieć ani uświadamiać sobie, jakie pojęcia religijne przekazywały malowidła w Lascaux lub mozaiki w Rawennie. Jeśli pomimo to przemawiają do nas – nie odwołują się już do naszych religijnych wyobrażeń. To, co w nas budzą, jest właśnie znamienne dla naszego świata, w którym religia przestała funkcjonować. To świat, w którym życie dzieli się pomiędzy pracę i zabawę, obowiązek i rekreację. Jednak w jaskini pod Lascaux lub w kościele San Vitale stoimy nie z obowiązku ani nie dla rekreacji. Czymś, co nas tam przywiodło, jest, krótko mówiąc, nasz głód transcendencji.

Tak wielki i niezaspokojony to głód, że stwarzamy sobie, po raz pierwszy w dziejach ludzkości, szczególną dziedzinę sztuki, do której należą dla nas w równym stopniu dzieła cywilizacji dalekich i niezrozumiałych, jak i te powstające w naszej własnej cywilizacji. To, co jeszcze niedawno było antykiem, ciekawostką czy dokumentem etnograficznym, jest dla nas nieodłącznie sztuką. Duchampa *ready mades* bliskie są prymitywnym fetyszom, a jego *Wielka szyba* lub *Dane są* – monumentom dawnych cywilizacji. Czujemy, że właśnie z nimi się łączą.

I właśnie to zalicza je do wyjątkowej kategorii, którą nazywamy sztuką; to i nic innego. Nie potrzebujemy tu aprobaty ze strony owego „świata sztuki”, owego „artworld” i najczęściej nic nam ona nie da. Zatem skąd i po co istnieje „artworld”? Stał się on zjawiskiem równie znamiennym dla naszego nowoczesnego świata, jak odkrycie sztuki w postaci czystego apelu transcendentального. „Artworld” jest dziś niezwykle zwartą międzynarodową społecznością, która nie zna granic geograficznych, narodowych ani politycznych. Wykazuje sporo podobieństw z ruchem religijnym, z nowym kościołem. Ma swoich świętych i męczenników, teologów i wiernych, swoje święte miejsca, przedmioty kultu, obrzędy i pielgrzymki, swoje sekty i spory dogmatyczne. Nie zobowiązuje jednak do żadnego sposobu życia. Nie ma jakiegokolwiek nauki i nie może jej mieć. Nie jest religią.

Niegdyś sztuka bywała, jak wspomnieliśmy, rodzajem retoryki, coś mówiła, do czegoś nakłaniała; ale ta sztuka odsyła tylko do niewysłowionego, do niewidzialnego, do milczenia, ku czemuś na zawsze nieobecnemu.

[...]

Pierwiastek retoryczny przetrwał w sztuce cały wiek dziewiętnasty i często rozwija się do dziś. Nieraz sami artyści nie potrafią sobie wyobrazić, że sztuka mogłaby się bez niego obejść. Tym jednak, co pozostaje, jest już tylko pusta retoryka. W sztukach plastycznych nazywamy ją dekoratywnością. Marcel Duchamp świadomie i definitywnie zerwał ze wszystkim, co mogłoby tę dekoratywność przypominać. Dlatego jego twórczości przez niemal całe jego życie nie uważano za sztukę. Ów „artworld”, świat sztuki, do niedawna pomijał ją z obojętnością.

Nasz „artworld” nosi w sobie bowiem sprzeczność nie do usunięcia. Jest schronieniem dla czegoś, co nie mieści się we współczesnym świecie, będąc równocześnie elementem tego świata. Usiłuje jednak w pewien sposób zaliczyć sztukę nowoczesną do świata nowoczesnego; chce ją wytłumaczyć i wykorzystać metodą, która odpowiadałaby takiemu światu i jego sposobowi myślenia. Daremne to przedsięwzięcie. Obecny świat został tak zorganizowany, że zamknięty jest na transcendentalną inicjatywę, podczas gdy sztuka to przede wszystkim przejaw takiej inicjatywy. Marcel Duchamp, po Mallarmé, Laforgue’u, Jarry’m, Satie, był pierwszym artystą plastykiem, który od początku do końca odmawiał integrowania siebie i swej pracy z owym „światem sztuki”. Na tym polega jego historyczne znaczenie. Bronił się przed taką integracją wszelkimi środkami i zamiast przyjąć godność nowoczesnego artysty, wolał być w tym świecie niezauważanym pariasem lub wydawać się niepoważnym błaznem. Rozróżniał, jak powiedział Sweeneyowi, *artystów, którzy współpracują ze społeczeństwem i nie mogą uniknąć włączenia się do niego* oraz artystów, którzy nie przyjmą żadnych zobowiązań ani więzów, którzy pozostaną w stosunku do społeczeństwa wolni. Był pierwszym, który to potrafił; po nim przyszło zaledwie kilku: Mondrian, Malewicz, Schwitters... Tymczasem coś, co dziś nazywa się awangardą, stało się sztuką oficjalną; nawet więcej – chce nią być. Awangarda zmienia się w czysty konformizm, nową postać konserwatyizmu. Uległa „światu sztuki” – handlowi, kolekcjonerom, wystawom, muzeom, estetykom, gazetom. Nawet już nas nie dziwi, że sztuka awangardowa sprzedawana jest na targach.

Miejsce awangardy, o ile słowo to ma jeszcze jakieś znaczenie, może istnieć tylko w przyszłości. Człowiek nie jest w stanie żyć trwale tak, jak żyje obecnie. W końcu uświadomi sobie, że bez kontaktu z owym wielkim *nie wiem* straci motywację i sens swego życia. Jak każdy wielki artysta Marcel Duchamp trzymał się tego sensu i motywacji i niczego więcej. To było jedyne, co chciał przypomnieć ludziom swoimi pracami. W dzisiejszym świecie mogła go usłyszeć zaledwie garstka ludzi. Kiedy teraz, po śmierci, na jego wystawę przychodzą tysiące, nie jestem pewien, czy w takim tłumie jego sztuka może przekazać swe posłannictwo. Ale Duchamp czuł, że to, o czym

przypomina, jest człowiekowi, tak niezbędne, iż jego praca nie jest i nie będzie daremna. *Możliwe, że będzie trzeba czekać pięćdziesiąt czy sto lat*, rzekł ze spokojem, kiedy sam miał już lat prawie sześćdziesiąt, *zanim znajdziecie odpowiednią publiczność, ale mnie zależy tylko na niej*.

Sztuka nie tworzy historii. Powraca do uwarunkowań historycznych. Czasowość sztuki polega na jej bezczasowości. Jest mostem, który łączy to, co istnieje tu i teraz z tym, co jest nigdzie i nigdy. Gdyby człowiek był jedynie tu i teraz, pozostałby mu tylko mechanizm rozwoju rozplywającego się w entropicznej śmierci.

W naszej cywilizacji człowiek został tak ukierunkowany, aby koncentrował się na egzystencji materialnej, poświęcając wszystkie swe zdolności poszerzaniu i umacnianiu panowania nad otaczającym go światem oraz temu, by jak najpełniej go wykorzystać. Chce ze świata jak najwięcej mieć. Jednak sztuka zaczyna się tam, gdzie człowiek chce ze światem być. Dlatego zwraca się ku czemuś nadziemskiemu, istniejącemu poza wszystkim co świeckie, poza człowiekiem, poza wszechświatem i będącemu ich wspólną przyczyną, w której są razem. Dlatego symboliczny język sztuki zamienia cokolwiek z czymkolwiek; wszystko w nim znaczy wszystko, wszystko jest wszystkim. To także zasada Duchampowskich *ready mades* i podstawowa idea jego erotyzmu.

Redukcja bytu związanego z posiadaniem jest również szczytowym i końcowym aktem owego „świata sztuki”. Sztuka po raz ostatni jest towarem i niczym innym. Już ponad sto lat temu, w kwietniu 1873, wielki i mądry niemiecki historyk napisał owe prorocze zdania: *Duchowa twórczość sztuki i nauki dokłada wszelkich starań, by nie spaść do roli zaledwie jednej z dziedzin wielkomięjskiego dorobkiewiczostwa, aby nie zależeć od reklamy i prestiżu, nie zostać wciągniętą w powszechny niepokój. Jeśli uwzględnimy jej stosunek do codziennej prasy, do kosmopolitycznych kontaktów, do światowych wystaw, potrzebna będzie wielka intensywność i asceza, aby w swej twórczości nie została od wszystkiego uzależniona. [...] Jakie klasy i warstwy będą w przyszłości głównymi nosicielami kultury? Skąd przyjdą przyszli badacze, artyści i poeci? Czy wszystko ma stać się jedynie biznesem jak w Ameryce?* Marcel Duchamp najbardziej ze wszystkiego lękał

się nieograniczonej produkcji i komercjalizacji sztuki nowoczesnej, i sam raczej ograniczał twórczość do minimalnej ilości prac, o których zwierzał się garstce przyjaciół. Ostatnią swoją wypowiedź w kwietniu 1961 kończy zdaniami, które jakby kontynuowały idee Burckhardta. Wspomina tu o wyrównaniu współczesnej twórczości artystycznej i kontynuuje: *Mam nadzieję, że przeciętność, zależna od zbyt wielu czynników, będących poza samą sztuką, doprowadzi tym razem do zjawiska w rodzaju ascetycznej rewolucji, której szeroka publiczność nawet sobie nie uświadomi. Rozwinie ją zaledwie kilku wtajemniczonych, którzy pozostaną na marginesie świata, olśnionego ekonomicznymi fajerwerkami.* I dodaje: *Wielki artysta dnia jutrzejszego odejdzie w niepamięć.*

Oto końcowe posłannictwo Marcela Duchampa. Jego sztuka wymyka się wszystkiemu, co mogłoby być systemem – systemem sztuki, systemem teorii, systemem społeczeństwa. Trwa w swoim wielkim *nie wiem*. Stanowi dla nas to, czego w naszym tak zamkniętym świecie potrzebujemy najbardziej. Autor pięknej książki *Totalité et Infini*, Emmanuel Lévinas w jednym ze swych wykładów nazwał jego skromną i prostą twórczość trafnym określeniem: *une bouchée d' air*, kęs powietrza.

Tłumaczenie z języka czeskiego: Krzysztof Dackiewicz.

Esej *Sztuka a transcendencja* poświęcony jest postaci Marcela Duchampa i podsumowuje przemyślenia autora dotyczące niemożności umiejscowienia sztuki w nowoczesnym świecie. Znakiem jednoczącym prawdziwą sztukę jest dla Jindřicha Chaluppeckiego „apel transcendentálny”, czyli spełnianie powinności wobec społeczeństwa i świata sztuki poza sferą życia praktycznego. Odezwa Duchampa, by zejść do podziemia, odzwierciedla najśmielsze postulaty moralne sztuki nieoficjalnej lat 70. XX w.

Tekst został opublikowany w skróconej wersji w: Jiří Ševčík, Pavlina Morganová, Dagmar Dušková, *České umění 1938 – 1989 (programy / kritické texty / dokumenty)*, Praha 2001, Academia, s. 383 – 387.

Jindřich Chaloupecký (1910 – 1990) – teoretyk i krytyk sztuki, współzałożyciel istniejącej w latach 1942 – 1948 grupy artystów i poetów Skupina 42. Autor wielu wystaw, studiów specjalistycznych, esejów i artykułów o sztuce współczesnej. W latach 70. XX w. na długo pozbawiony możliwości publikowania. Jego teksty, ukazujące się w „drugim obiegu” oraz w czasopismach zagranicznych, zostały wydane dopiero po 1989 r.

Jindřich Chaloupecký
Art and Transcendence

In his essay, Chaloupecký writes about Marcel Duchamp. He analyzes Duchamp's ideas regarding the problem of the role of art in contemporary world. Chaloupecký considers 'transcendental appeal' as a form of performing social and artistic duties outside of practical life. Duchamp's appeal includes the most important moral aspects of unofficial art in the 1970's. The essay was written in 1977 and read during a symposium organized in Cerisy-la-Salle (it was entitled *Rapture de la tradition ou tradition de la rapture*). The shortened version of the essay was published in *Flash Art* No. 90-91, 1979, p. 4-8. The Czech language version was published in the 'Revolver Revue' 45, January 2001, p.7-23. It was entitled *Umeni a transcendence*. Certain ideas from the essay are included in Chaloupecký's book entitled *Udel umelce, Duchampovske meditace*, Torst, Praha 1998, 453 pp. The commentary to the Czech original was published in Jiri Pavlina, Pavlina Morganova, and Dagmar Duskova's *Ceske Umeni 1938 -1989 (programy / kriticke texty / dokumenty)*, Praha 2001, Academia, p. 383-387.