

# Krytyka sztuki.

## Problemy, błędy i zasady

### Przykład: *Trudne wyznania* Jacka Sempolińskiego Jacka Waltosia

JANUSZ KRUPIŃSKI

Krytyka sztuki czy krytyka artystyczna obejmuje teksty, które spotykamy w katalogach wystaw, recenzjach prasowych, a także wypowiedzi i wystąpienia radiowe, telewizyjne, dyskusje *on-line*... Dotyczy dzieł, wystaw, wydarzeń – współczesnych lub minionych (*historical art criticism*).

Teksty krytyczne dotyczące sztuki, jak wszystkie teksty, podlegają regułom. Ogólnym oraz specyficznym dla szczególnego gatunku. Czy posiadają także reguły indywidualne, każdy właściwe tylko dla siebie samego? To pytanie o granice niepowtarzalności.

Tekst Jacka Waltosia *Trudne wyznania Jacka Sempolińskiego* (WASP, nr 82) czynię *exemplum* dla rozważań poświęconych problemom, zasadom i błędom krytyki sztuki. Drugorzędną sprawą dla tych rozważań jest to, że zawierają elementy krytyczne w stosunku do owego tekstu (krytyka krytyki). Trzeciorzędną to, że tekst ten dotyczy prac Sempolińskiego. Do *meritum* w ogóle nie należy osoba Sempolińskiego; w ogóle nie ma żadnych racji, aby pisząc o dziełach sztuki, pisać o artyście jako człowieku, a w tym wypadku o Sempolińskim. Nie ma racji, a w pewnym punkcie przekroczyć można

granice moralne. Przesunięcie uwagi z dzieł na osobę ich autora w istocie ma charakter plotkarski.

#### Krytyka a interpretacja

Rdzeniem krytyki sztuki jest interpretacja<sup>1</sup>. Toteż za teorią krytyki sztuki stoi teoria interpretacji sztuki, interpretacji dzieł sztuki. Stoi czy to przywołana, czy to milcząco, obecna *implicite* lub ukryta w założeniach... (Na ile sam krytyk, autor danego tekstu krytycznego, jest świadom tego, jakie rozumienie interpretacji go wiedzie – tym się nie zajmuję.)

Zauważmy, że teoria interpretacji dzieł sztuki, która definiuje i pojmuje je jako efekt, przejaw, wyraz, ślad życia autora, przynosi krytykę sztuki skupioną właśnie na autorze. Na jego losach, biografii, na jego opowieściach o sobie i swoich pracach, na jego osobowości, na jego życiu wewnętrznym itp. Tak jest w przypadku tekstu *Trudne wyznania Jacka Sempolińskiego* (WASP, nr 82).

#### Krytyka a krytycyzm i autokrytycyzm

Krytyka sztuki, z definicji, polega na krytycznym ujęciu przedmiotu rozważań. To może pełnić rolę otwarcia, wglądu. Tylko taka interpretacja nie jest naiwną, przy założeniu, że dane dzieło ma charakter odkrywczy, twórczy. Wówczas krytycyzm przeradza

Czy tak jest naprawdę? To elementarne pytanie krytyczne w stosunku do każdego zdania. Ile zdań ostałoby się, gdyby ich autorzy kierowali się zasadą autokrytycyzmu?

Bez przyjęcia idei prawdy pisanie i czytanie mają sens psychicznego przeżycia. Sam rytm, wydźwięk, patos słów może kogoś głęboko poruszyć, wynieść pod niebiosa. Na tym polega piękнопisanie i pięknoczytanie.

się w autokrytycyzm. Punkt i sposób widzenia przyjmowany przez krytyka może okazać się ciasny, mylący, a nawet nie ostaje się (z kolei nie oznacza to triumfu „dzieła”).

Właśnie to, co w dziele miałyby być twórcze i odkrywcze, wymyka się rozumieniu odbiorcy, krytyka. Budzi wątpliwości, pytania. Te, stawiające dzieło pod znakiem zapytania, mają charakter krytyczny. Jeśli dzieła domagają się prób rozumienia, uczestnictwa, to tych odkrywczych nie rozumie nie tylko tak zwany „odbiorca”, krytyk, ale nawet sam autor. Każdy z nich staje przed innym, o ile potrafi zdystansować się do swego punktu widzenia („swego”, to znaczy tego, który aktualnie przyjmuje; z którym się dotąd utożsamiał).

Jeśli zaś chodzi o proces powstawania tekstu krytycznego, to jak w przypadku każdego dzieła, twórczy autor krytycznie odnosi się do niego, do swych sformułowań, do swych wyobrażeń – także tegoż dzieła. Chodzi o autokrytycyzm właśnie. Ten odróżnia od krytyki własnej osoby, siebie jako człowieka. Od zajmowania się sobą.

---

#### **Przeniesienie uwagi z dzieła na jego autora**

Krytyk sztuki, który pamięta, że jest przyjacielem autora, zasadniczo pisze o nim. O tym, co on nam

mówi, o tym, jakie znaczenie dla niego mają własne prace. Nie zapomina o jego życiu. Nie inaczej jest w przypadku, gdy autor jest wrogiem krytyka. W ten sposób zanegowana zostaje jedna z podstawowych zasad porządku *ratio*, która ten porządek konstytuuje, zostaje zanegowana podstawowa zasada dyskusji, a mianowicie zasada *ad rem, ad meritum*. To jakim motywami i intencjami kieruje się autor, jakie znaczenia dla jego osobistego życia ma praca, odróżnić należy od dzieła. Jak w przypadku autora, artysty, tak też w przypadku odbiorcy i krytyka. Na tym polega autonomia dzieł sztuki.

Świadom tego Vincent van Gogh pisze o tym sięgając po metaforę macierzyństwa: oglądajcie dziecko, które się urodziło, a nie zaglądnijcie pod moją sukienkę, by patrzeć na krew (*Listy*). Świadom tego Leonardo da Vinci (*Traktat*) podkreśla znaczenie dystansu, znaczenie spojrzenia przez samego artystę na powstające dzieło jak patrzy się na obce.

Van Gogh, Leonardo... Za wielkością dzieła refleksja teoretyczno-filozoficzna, ideał sztuki wiedziony pytaniem o *humanum*, wiedziony ideą prawdy, przekraczający porządek *vis, sił* – nie wykluczając sił i praw psychicznych.

Doświadczenie dzieła sztuki nie jest spotkaniem z autorem, w ogóle nie polega na relacji z autorem

## Każde zdanie odnoszące się do dzieła sztuki zawiera komponent, który może być ujęty niezależnie od tego dzieła, rozważany w oderwaniu od sztuki, i ten, którego sens i znaczenie wykracza poza sztukę samą (w sztuce nie chodzi o sztukę).

– ani z nim jako twórcą, ani z nim jako osobą. Byłby to banał, gdyby nie powodzenie najnędniejszej teorii sztuki, ekspresjonistycznej, traktującej dzieło jako wyraz stanów, życia, poglądów, potrzeb, psychiki artysty.

Teza o autonomii dzieła dotyczy także autoportretu. I ten jest przede wszystkim portretem. To, co doniosłe, nie jest prywatne, osobiste. Wiedza o tym, że mamy do czynienia z autoportretem, nie ma znaczenia.

Niedorzeczność myśli o spotkaniu z autorem za pośrednictwem jego dzieł polega na tym, że pozostają co najwyżej dzieła. Z nikogo nic nie pozostanie. Nazwisko przechodzi na dzieła jako nazwa ich zbioru.

W filozofii słowo „Kant” oznacza dzieła, które napisał Kant – tyle trwa. Podobnie, gdy mowa, że „Platon twierdzi...”, faktycznie chodzi o tezy zawarte w którymś z dialogów Platona. Do ręki bierzemy wtedy na przykład *Obronę Sokratesa*.

### Słowa a obrazy

Krytyka sztuki należy do domeny słów, sztuka do domeny obrazów. Co łączy słowa i obrazy?

Słowa, zdania miewają komponentę obrazową, utwory poetyckie są dobrym tego przykładem.

Obrazy mają komponentę pojęciową, teoretyczną, abstrakcyjną. To pojęciowo określamy „co” naszego widzenia, czyli co widzimy, w tym barwy. Nawet te ostatnie wyróżniamy i dookreślamy przy pomocy słów. Tak na przykład treści słów przenikają barwne jakości zmysłowe – te barwy, jakie my widzimy (a nie fale elektromagnetyczne, tych nie widzimy). W tym sens określeń typu „zmącony” kolor, barwy, „koloryt”, „ciężki ton” (s. 50).

Czyste widzenie jest pustym pojęciem, same oczy nic nie widzą, nikt nie widział „obrazu siatkówkowo-gowego” (choć wielu malarzy wierzyło przeciwnie, szukając tam obiektywnego momentu w naszym postrzeganiu).

Czy teksty w ogóle mogą oddawać obrazy? W jakim znaczeniu słowa „oddawać”? Dalej: oddawać przedmioty, do których się odnoszą obrazy, których są obrazami? Czy o oddawaniu sens jest mówić przynajmniej w przypadku obrazów? Jeśli tak właśnie czyni to lustro, to zauważyć należy, że obraz zwierciadlany, opisywany przez dział fizyki, optykę, nie jest tym, co my widzimy patrząc w stronę lustra. Czym, kim jest to, co stojący przed lustrem widzi, patrząc na siebie?

Obrazy i słowa łączy rzeczywistość, do której się odnoszą, która jest w nich obecna, o którą pytają. Zadają podobne, a nawet te same pytania.

### „Pozaartystyczny” komponent krytyki sztuki

Zdania padające w tekście poświęconym sztuce podzielić można na te, których sens może być rozważony bez odniesienia do sztuki, oraz te, które – przeciwnie – muszą być czytane wobec dzieł sztuki, wraz z ich „oglądaniem”, na przykład w konfrontacji.

Każde zdanie odnoszące się do dzieła sztuki zawiera komponent, który może być ujęty niezależnie od tego dzieła, rozważany w oderwaniu od sztuki, i ten, którego sens i znaczenie wykracza poza sztukę samą (ba, w sztuce nie chodzi o sztukę). Na przykład tezy dotyczące obrazów o temacie śmierci, odnoszących się do śmierci, same mogą być czytane w tej mierze, w jakiej dotyczą śmierci właśnie. Tak też w przypadku tekstów z zakresu krytyki sztuki. Błędy krytyki sztuki pojawiać mogą się na obu tych poziomach.

Wobec obrazu śmierci, jaki daje tekst krytyczny, wobec obrazu, jaki krytyk znajduje w dziełach sztuki, do których się odnosi, czy wobec obrazu śmierci zawartego w danym dziele, czy wobec śmierci obecnej w jakimś dziele, w jakimś obrazie... W każdym wypadku nie można zapomnieć o całej innej wiedzy na temat śmierci, jeśli w ogóle te obrazy mają mieć znaczenie, przemówić...

### Niepowtarzalność

Jeśli niepowtarzalność tekstu ma za sobą jakąś rację, to ze względu na jedyność tego, czego tekst ten dotyczy. „Dotyczy”? To bardzo upraszczające, generalizujące

i omylne określenie. Relacja pomiędzy tekstem, a jego korelatem może mieć wiele postaci. „Korelat”, czyli co? Jakie warianty objąć może ten techniczny termin? To, ku czemu myśl tekstu jest skierowana, na co się otwiera, na co stanowi odpowiedź, czemu pozwala się pojawić, istnieć się. Co okrywa, niszczy, okrywa, a może płami, rani... Rozwiewa je albo nasze, czyjeś wyobrażenia...

Szczęśliwie, gdy w takim ruchu sformułowań coś jest obecne właśnie w swojej naturze, swojej swoistości. Zgodnie ze swoją formą, a nie z formułkami krytyka, interpretatora czy badacza.

Formuły i formułki. Paradygmaty i metody. Imają się tego tylko, co im odpowiada, tego, co potrafią wchłonąć? Nie inaczej jest w przypadku teorii, historii, filozofii i krytyki sztuki (i sztuki samej?). Wpasowują, wtłaczają, w formy swoich pojęć i wyobrażeń. Nadymają patosem swej powagi. Nieuchronnie? Czy „pojąć” znaczy coś więcej? Więcej niż owa odpowiedniość? Anizeli owo uform(uł)owanie?

Dobitnym przykładem jest tekst Mircea Eliadego *Brancusi i mitologie*. Religioznawca, po stokroć zajmował się motywem *axis mundi*, osi świata. W *Kolumnie bez końca* rozpoznaje jeszcze jeden przypadek, wariant tego motywu. Z kolei kamienne *Ptaki* rozpoznane zostaną jako przypadek *coincidentia oppositorum*, jedności przeciwieństw, ciężaru materii i, jak pisze, „jego zaprzeczenia”, a faktycznie jego opozycji właśnie. Zauważmy: tu i tam ruch ku niebu, w niebo, tęsknota za Niebem.

Odkrywca myśl, przełamując takie formy, formuły i formułki, może gubić się przy tym sama. Ryzyko wpisane jest w twórczość.

### Aformia

Do wyzwań i zadań piszącego należy rzeczywiście odkrywanie szczególnych, specyficznych, adekwatnych zasad, dzięki którym i w których formułuje się myśl – formułuje, a zarazem odślania to, ku czemu się kieruje. To, ku czemu myśl jego tekstu jest skierowana, na co się otwiera, na co stanowi odpowiedź, czemu pozwala się pojawić, istnieć się.

Czy to tylko w odniesieniu do formułek, tylko w odniesieniu do nich, coś wydawać może się bezformią, chaosem? Przeciwnie, to w tym leży problem naszej egzystencji, że w samym świecie obecna jest taka aformia. „Bełkot”. „Bazgroty”. „Bluzgi”. „Wymioty”. „Konwulsje”.

Tak często przywoływane hasło „dzieło otwarte” w gruncie rzeczy usprawiedliwia szum i rżenie, w ukryty sposób temu służy. *Nasciturus* to istota. Natomiast produkty artystów, te „otwarte”, nie mają źródła, nie są nawet poczęciem. Jak tu mówić o zarodku lub o poronieniu. W porównaniu z nimi kreatury to wiele, to próby. Te może krótko, ale żyją.

Aformia. Kto się temu podda, ten ginie – to śmierć *humanum*. Tchórz? Dezerter? Spazmatyk? Określenie tej miary byłoby zbyt łagodne. Nihilista? To za wysokie określenie dla takiego stanowiska, nihilizm to już stanowisko.

Jak z tekstami, tak też z obrazami.

### Idea prawdy a postać spotkania z dziełem

Mam na myśl dzieło w ogólnym znaczeniu tego słowa, obejmującym teksty, obrazy, utwory, obrzędy...

Teoria sztuki, myśl o sztuce, myśl sztuki – pojęta i czytana jako twór danego czasu, miejsca i czasu, jako właściwa komuś, swoista dla danej społeczności, czytana w odniesieniu do tego czasu, ówczesnej sztuki – taka teoria z góry traktowana jest jako pewna osobliwość, jako fakt historyczny, kulturowe zjawisko. Podobnie traktowana jest często sztuka. Bez wejścia w dialog z przesłaniem dzieł.

Twórcze odniesienie się do dzieł i teorii możliwe jest tylko w duchu prawdy, a to znaczy: z pytaniem, czy prawdziwe jest ich przesłanie. To wymaga wejścia w spór, dialog. Tryb notujący, badawczy, referujący, wyjaśniający oznacza przyjęcie perspektywy z góry. Z góry tekst czy obraz traktowany jest jako coś, co nie stanowi wyzwania dla punktu i sposobu widzenia, z którego jest ujmowany. Natomiast próba rozumienia wymaga podjęcia dialogu, dyskusji. Racja najpewniej nie leży po żadnej ze stron, a to znaczy, że żadna z dwu perspektyw nie jest adekwatna w stosunku do rzeczywistości, do tego, o czym mowa.

Tylko taki sposób odnoszenia się do dzieł może być owocny. Gdy nie absolutyzuję punktu widzenia, który podzielam, gdy nie mam go za „swój”, „mój”. Gdy gotów jestem porzucić to stanowisko. W próbie rozumienia dzieł, to znaczy w dialogu z ich przesłaniem.

Jacek Waltoś, jak sądzę, opowiada się za takim podejściem, a to wówczas, gdy podkreśla: „praca i dorzeczanie artystyczne – wychowanka krakowskiego środowiska – konfrontowały się z pojmowaniem malowania i twórczości zupełnie odmiennym od pojęć, wśród których wzrastałem” (s. 52).



↑  
**Jacek Sempoliński**  
*Czaszka*  
104 × 86 cm  
olej na płótnie  
1988  
wł. kolekcja prywatna  
fot. Światosław Lenartowicz  
Wszystkie zamieszczone tu reprodukcje pochodzą z artykułu Jacka Waltosia.

↓  
**Jacek Sempoliński**  
*Czaszka*  
110,5 × 90 cm  
akryl na płótnie  
1983  
wł. kolekcja prywatna  
fot. Światosław Lenartowicz



---

### **Idea prawdy a granice możliwości dyskusji**

Sam, pisząc ten tekst, przede wszystkim zatrzymuję się przy zasadach, których złamanie, jak sądzę, niweczy możliwość dyskusji. Tekst łamiący takie zasady, na czele z zasadą niesprzeczności, wyklucza się ze sfery (nie)rozumienia.

Idea prawdy mówi tyle, że jest jak jest, niezależnie od tego, co się nam widzi, wydaje... Wierna tej idei zasada niesprzeczności wyklucza to: jest i nie jest, jest jakieś i nie jest takie. Przewrotne, zaczepne formuły tego typu utrzymać się dają tylko wówczas, gdy pojawia się w nich „jest” pojęte na dwa odmienne sposoby.

Zderzenie, spór? Dyskusja nie dotyczy osób, ale sądów, obrazów, wyobrażeń, a głębiej jeszcze punktów i sposobów widzenia... W istocie polega na rozmowie dwu głosów. Przebiega we wnętrzu jednego człowieka. Dla samej dyskusji uboczną rzeczą jest znaczenie, czym ono jest dla tego właśnie człowieka (sumienie, autoportret).

---

### **Formuły „my”**

W tekstach spotykamy formułę „my”. Przykładowo: „jak widzimy”. Ta liczba mnoga, jako *pluralis modestiae*, ma wyrażać skromność autora, który w ten sposób unika słowa „ja”. Twierdzę, że jednak może nieść ze sobą pewne zawłaszczenie i podporządkowanie. Jakoby komunikując porozumienie z czytelnikiem, podsuwa mu sąd, stanowisko, sugeruje, że byłby ślepy, nieudolny, ograniczony, gdyby i sam nie widział tego, sam nie sądził tego samego.

„My” – Ja!

„My” – Ja i ty, czytelniku!

„My, artyści”. „My uczeni”. Podдай się autorytetowi naszej myśli, nigdy nie sięgniesz jej głębi, nie sięgniesz szczytu naszego punktu widzenia. My widzimy, tobie pozostaje słuchać, co mówimy.

„My” kulturowe. „My” wyznaniowe. „My” narodowe. „My” uczone...

„My” majestatyczne, elitarne, autorytatywne...

„My” Objawienia. „My” Oświecenia. „My” Królestwa...

„My” idiosynkrazji.

„My” szowinistyczne, nacjonalistyczne, doktrynalne, autorytarne ...

„My”, wsobne, zawłaszczające, wykluczające, stadne...

„My!”.

Użycie *pluralis* ma stanowić wyraz obiektywności i powszechności zdania – faktyczności tego, o czym ono mówi. To „my” stanowi ukryty dyktat – obojętne, czy autor sobie z tego zdaje sprawę, czy nie. To dyktuje tekst, jego gramatyka, zawarta w nim myśl – cokolwiek myślał autor, pisząc, niezależnie od tego, jak przebiegał jego proces myślowy.

Czytamy, że dzięki pracom Sempolińskiego: „wprowadzeni jesteśmy w sferę pytań o to jak żyć, żeby tworzyć – lub jak tworzyć, żeby żyć” (s. 52). A przecież warunkiem życia nie jest tworzenie, a to nie tylko przez danego osobnika, ale także przez jego przodków. Życ można, nic nie tworząc. Co więcej, nawet mimo własnej destrukcyjności i autodestrukcyjności.

„Wprowadzeni jesteśmy”? Jakim cudem dokonuje się owo wprowadzenie – tekst tego nie dopowiada.

Dodam uwagę dotyczącą tak popularnej dzisiaj formuły, która ma nobilitować sztukę, orzekać jej wielkość: „wprowadzeni jesteśmy w sferę pytań”. Otóż cokolwiek, „byłe co” może budzić nasze pytania. I dawać do myślenia.

---

### **Formuła „nas”**

Jak sądzę, wariantem takiego *pluralis modestiae* jest „nas”. Nie inną sugestię i presję zawiera na przykład zdanie: „wprowadzał nas w sferę tajemnego rozdarcia między cechami sztuki a lękiem istnienia” (s. 50). Skromny czytelnik obarczyć może nadto siebie niewiedzą i brakiem inteligencji: nie wie na czym owo rozdarcie miałyby polegać.

Kolejnym przykładem zdanie: „Naszej pamięci przywołuje walkę ikonoklastów z ikonofilami”. W domyśle powiedziane jest, że ten malarz czyni to poprzez swe prace. Komu nie wystarczy erudycji, aby te prace postrzegać w ten sposób, ten się nie liczy. A przecież, czy rzeczywiście tak wysokie kategorie jak ikonoklazm przystają do tych prac?

Użycie formuł „nas” i „my” może wiązać się także z przekonaniem o przynależności do pewnego kręgu kulturowego, z właściwymi mu ideami, wyobrażeniami, dziełami. Tam sięgałaby siatka odniesień, tworzących sens poszczególnego dzieła, stanowiących warunek jego istnienia.

Kto to ogarnie? Kiedy taka siatka się zawiązuje? W jakiej mierze jest czymś nienaruszalnym? Czyżby akt twórczy nie wykraczał poza krąg „my”, poza krąg „nas”?



## Formuła „każdy”

Hipotezy czy tezy ogólne jako takie odnoszą się do ogółu, jeden niezgodny z nimi przypadek obala je. Dość spotkać jeden przypadek niezgodny z daną tezą, aby ją odrzucić. Spotkać? Tylko powtarzalne doświadczenie przemawia za falsyfikacją. To grunt nauki. Tutaj należą tezy typu: „Każdy człowiek, jest A”, „Każdy człowiek, który ma cechę A, jest/potrafi/musi B”.

„Kto tego nie widzi, ten jest niewidomy”, ten ślepy. Na gruncie okulistyki tezy takie nie mają charakteru dyskryminacji, wykluczenia. Na gruncie społecznym natomiast słyszymy: „Trzeba być ślepy, aby tego nie widzieć!”, „Każdy kto ma zdrowe oczy, ten to widzi!”, „To każdy widzi”, „Tylko ślepi tego nie widzą”. Blisko retoryczne pytanie: „Kto tego nie widzi?!”.

Na niwie metafizycznej? Religijnej? Chociaż raz To zobaczyć!

Na łonie mistycznym, na mistycznej ćmie? Mówią: „Ja to widzę. Nie sposób o tym rozmawiać, przekazać tego komuś, porozumieć się...”. Otóż, to oznacza, że niemożliwe jest wskazanie warunków, po których spełnieniu owo widzenie byłoby komuś dane. Wybrańcom pozostaje życie w samotności. Stąd krok do pychy: widzi to każdy, kto się liczy. Wielcy widzą.

Z pamięcią o tych funkcjach użycia słowa „każdy” czytam: „Każdy, kto toczy okiem po szeregach obrazów – śladów, zapisów – odkryje momenty wzruszenia i grozy zarazem” (s. 52). Warunki tego odkrycia są dość trudne do spełnienia: oto szeregi obrazów przede mną, a ja po szeregach owych okiem toczę. Kto tego odkrycia nie dokona, ten toczyć okiem nie potrafi. Same szeregi są płynne, bez przeszkód, bez wyrw? W tym zatoczeniu trop *tremendum et fascinosum*?

Wartość dzieła leżeć miałyby wzruszeniach i uczuciach, w przeżyciach jakie ono ze sobą niesie? To estetyka kiczu.

„Kto z nas nie rozpozna się wśród tej zawilej prostoty?” (s. 52). Kto siebie w tym nie rozpozna, ten...? Rozpoznanie siebie w czymś może dać początek, do odsunięcia od siebie tego, do przekroczenia siebie, nie wyłączając negacji tego, jakim i kim się jest. Kult tożsamości, utożsamienia się z czymś i sobą samym oznacza zamknięcie<sup>1</sup>.

Na marginesie. W *Trudnych wyznaniach...* określenie „szeregi” pada nieprzypadkowo. Akcent zostaje wielokrotnie położony na ciągi obrazów, te ujmowane

są „z upływem lat” (s. 53), na linii życia Sempolińskiego. Niczym jeden utwór muzyczny. Waltoś nie pisze tego wprost, nic innego nie mówi jednak teza, że „Widzimy malarskie *ostinatio* odprowadzane jako rytuał codzienny od lat”, to „wciąż ponawiane gesty”, „motoryka ręki i farby” (s. 52). Tak więc nie chodzi o malarstwo, ale o malowanie i towarzyszące temu stany psychiczne. Zgoda, takie nieustanne powtarzanie nie musi sprowadzać się do mechanizmu natręctwa czy fiksacji. Wskazuje na to przypadek Scelsiego. Podobno godzinami uderzał w jeden klawisz fortepianu i dzięki temu wyzdrowiał. Jednak tworzyć zaczął dopiero potem. To jego utwory sięgają Nic<sup>3</sup>, asensowności istnienia.

## Nieuchronność niedopowiedzeń: odniesienia

Każde słowo, zdanie, każdy tekst zawiera odniesienia, które określają jego sens. Do języka, innych zdań, tekstów, do innych obiektów kulturowych, świata człowieka, do świata przyrodniczego, świata idei, do rzeczywistości... Niektóre z odniesień pojawiają się *explicite*, zostają nazwane, inne napomknięte, inne domyślne, inne *implicite*, obecne „między wierszami”, ukryte, nie wyłączając tych, które uchodzą za oczywiste. Inne, fundamentalne jak założenia, aksjomaty dla danego języka, dla danej dziedziny mogą pozostać nigdy nieujawnione, niewydobyte. W samym zdaniu, tekście mogą być zawarte nietrafne, fałszywe lub puste odniesienia – na takiej siatce okazuje się zawieszony sens tekstu, na takich nogach stoi.

Podobnie jak w przypadku tekstu, także w przypadku dzieł sztuki, obrazów, określają je i tworzą odniesienia. Konteksty przyrodnicze, kulturowe, artystyczne, ideowe. Pytanie, w jaki sposób owe konteksty wiążą się z punktem i sposobem widzenia przyjętym w stosunku do danego obiektu, na przykład płótna pokrytego plamami. Czy i jak wpisane są w szkielet dzieła?

## Błąd niedopowiedzenia

W przypadku, gdy wypowiedź nie daje się pogodzić z przyjętymi pojęciami, teoriami, wyobrażeniami, chociażby narusza przyjęte rozumienia słów, wówczas bez wyjaśnienia, rozwinięcia, uzasadnienia pozostaje bezsensowną. Nawet paradoksy grają w odniesieniu do znaczeń już związanych ze słowami.

Niedopowiedzenia budzą ciekawość, prowokują, stawiają zadanie.

„My” – Ja! „My” – Ja i ty, czytelniku! „My artyści”. „My, uczeni”. Poddaj się autorytetowi naszej myśli, nigdy nie sięgniesz jej głębi, nie sięgniesz szczytu naszego punktu widzenia. My widzimy, tobie pozostaje słuchać, co mówimy. „My” kulturowe. „My” wyznaniowe. „My” narodowe. „My” uczone...

Przykładem tezy: „Miejsce, gdzie żyjemy to cyfrowy, w który wstępujemy na pewien czas”, „nie może powstać tutaj dzieło” (s. 50). Uwaga: skoro „temporalność” nie pozwala na powstanie dzieła, to gdy przyjdzie na „nas” inny czas, kolejny okres, już gdzie indziej, to rzecz się nie zmieni. Autor tych słów pozostaje niekonsekwentny, gdy pisze: „temperament malarski przysparzał Sempolińskiemu dzieło” (a to dzieło „potwierdzających rezygnację z artystycznego formowania”, s. 52).

#### **Elementarne pytanie krytyczne: czy tak jest?**

Krytyczny „młot”, o którym tu mówię odnosi się także do tekstów krytycznych, na przykład z zakresu krytyki sztuki.

Pytania „Czy tak jest naprawdę?”, „Czy tak rzeczywiście jest, jak głosi dane zdanie?” mają elementarne znaczenie. Bez przyjęcia idei prawdy pisanie i czytanie mają sens psychicznego przeżycia. Może być poruszające. Ogólny wydźwięk tekstu może wysoko unieść odbiorcę lub autora.

Wielu autorów wykreśliłoby zdanie, albo reformułowało, gdyby zadali sobie pytanie: czy tak naprawdę jest, jak głosi to zdanie? W stosunku do niego uprzednie wydaje się być pytanie o to, co właściwie głosi, co takiego w ogóle mówi dane zdanie, jednak kwestie te nie wydają się rozdzielne.

Czy to prawda, co piszę? Zadając to pytanie, autor odnosi się do tekstu z pozycji odbiorcy (tylko w ten sposób autor jest twórczy, podkreślałem to gdzie indziej wielokrotnie; pierwszym odbiorcą dzieła jest autor i nie będzie krytykiem, dopóki nie zda sobie sprawy z tego, że zasadniczo jest odbiorcą).

Podstawowe pytanie krytyczne w formie poszerzonej obejmuje trzy dopełniające się. Czy to w ogóle może być fałszywe? Czy to w ogóle może być prawdziwe? Czy

jest prawdziwe? Przypadek tautologii, przypomnę, odnosi się do zdań prawdziwych na mocy użytych w nich słów. Tautologie nic nie mówią o świecie.

#### **Przykład: „Od urodzenia umieramy”**

W tekście, o którym mowa cytowane są te słowa Sempolińskiego: „Od urodzenia umieramy – zażegnać śmierć, albo ją przynajmniej opisać”. „Po to, być może, malujemy” (s. 50). Naprawdę? Co przemawia za odrzuceniem następujących tez: umieranie jest tylko jedną z postaci, faz życia? Nawet przytomny umierający nie musi zajmować się swoim umieraniem. Nawet ktoś, kto, żyjąc, nieustannie przeżywa „własną śmierć”, żyje z myślą o własnej śmierci, a tym samym nie umiera. Być świadkiem umierania to co innego, niż przeżywać, przeżyć własne umieranie. Można przeżyć całe życie z dala od takiego doświadczenia. Życie nie jest zagrożeniem życia.

#### **Cel malarstwa: „zażegnać śmierć...”**

W cytowanych powyżej słowach Sempolińskiego mowa jest o tym, po co „malujemy”. Określony został cel: „zażegnać śmierć, albo ją przynajmniej opisać”. W odniesieniu do „my”. Tak pojęte malarstwo staje ramię w ramię z medycyną. Polega na opisywaniu, są nim opisy.

A gdyby tak owo „my” zamienić na „ja” i odczytać te zdania Sempolińskiego jako jego osobistą deklarację...? Nie mogą przekładać się nawet na jego malarstwo: śmierci nie można zażegnać, a jeśli kiedyś będzie to możliwe, to dla wybrańców, pod warunkiem zaniechania rozmnażania się.

Wtrącę, że nieśmiertelność jest problemem technicznym. Niechaj starczy nam wyobraźni, że pojawią się technologie, dzięki którym jednostki mogłyby żyć w nieskończoność. Po pierwsze, to nie przydaje

# „My” majestatyczne, elitarne, autorytatywne... „My” Objawienia. „My” Oświecenia. „My” Królestwa... „My” idiosynkrazji... „My” szowini- styczne, nacjonalistyczne, doktrynalne, autory- tarne ..., „My” stadne, wsobne, zawłaszczające, wykluczające... „My!”.

życiu sensowności, czy zawsze nie jest asensowne? Po drugie, pamiętać należy, że nieskończoność jest czym innym niż wieczność. Ta nie polega na trwaniu, leży poza czasem.

Na szczęście słowa artystów nie przekładają się na ich dzieła.

Wykraczając poza cel tych rozważań dodam, że jeśli trafią byłaby Jacka Waltosia interpretacja „wyznań Sempolińskiego”, to znaczyłoby, że ten malarz, to malarstwo nie dotyka tragizmu egzystencji człowieka. Nie sięga, nie doświadcza tego Nic, jakim jest asensowność świata, człowieka, życia i śmierci<sup>2</sup>.

Asensowność – poza sensem i bezsensem. Kto tam nie sięga, ten tylko narzeka, rozżala się nad sobą, rozpacza, a może szuka pociechy. Tragizm egzystencji nie polega na śmiertelności.

## Psychologia sztuki?

Motywy, na przykład stany psychiczne, które towarzyszą formułowaniu takich tez, jak cytowane przed chwilą – to nie należy do rzeczy ani do pytania o znaczenie, o prawdziwość tych tez.

Sztuka sięga powyżej psychiki. Banał: sztuka wykracza poza poziom fizjologii czy psychologii, jej przedmiot nie stanowi obiektu badań psychologii, do tej nie należy. Gdy ukazuje na przykład żal, umieranie, śmierć, to w wymiarze egzystencjalnym, duchowym.

Jeśli sztuka ma dla artysty znaczenie autoterapii, to nie jest powodem, aby zajmować się jego dziełami, jego sztuką. Sztuka w istocie swej formą terapii w ogóle nie jest, w ogóle nie pełni żadnej funkcji życiowej. W żadnym razie dzieł artysty nie może dyskwalikować fakt, że motywem aktywności artysty jest autoterapia. Intencje, inklinacje artysty a dzieło to dwie różne rzeczy<sup>4</sup>.

Poniżej sztukę i człowieka myśl, że psychologia daje klucz... Jak z psychologią, tak tym bardziej z geometrią, optyką, neurologią (neuroestetyka!), socjologią czy kulturoznawstwem lub antropologią kulturową. To wszystko porządek *vis*, poziom sił – zaprzeczenie wolności.

## Teksty artysty a jego sztuka

Powyżej analizowałem już te niedorzeczne tezy: „Od urodzenia umieramy – zażegnać śmierć, albo ją przynajmniej opisać”. „Po to, być może, malujemy”. To jedyne słowa Sempolińskiego cytowane w tekście *Trudne wyznania*....

Z pewnością słowa nie przekładają się na jego prace malarskie. Jeśli wiążą, to w jaki sposób? Brak odpowiedzi na to pytanie sprawia, że pustą deklaracją pozostaną słowa krytyka: „malarstwo Sempolińskiego wiązałem z jego pisaniem o sztuce”. Czas przeszły? Krytyk kontynuuje, „i do dzisiaj uważam obie te dziedziny za nierozłączne” (s. 52).

Myśli o sztuce towarzyszą pracy malarza. Tak też jest nawet w przypadku malarza pokojowego. Pisać żaden nie musi. To, co napisał, nie jest tożsame z myślą, z którą się utożsamia, pracując. Jego praca nie jest tożsama z myślą, z którą pracował.

Statystycznie rzecz biorąc w przypadku większości wielkich artystów wydaje się to być faktem, że pisali o sztuce i z myślą o sztuce. Myśl wielu została odnotowana przez świadków, kronikarzy. Czy wielkość artysty buduje powagę, z jaką sam zmagają się z pytaniami, kiedy teoria przestaje być dla niego sprawą teoretyczną? To znaczy, że pytanie te faktycznie obecne są także w jego sztuce, stanowią jej wyzwanie?

Refleksja i autorefleksja artysty, jak to w przypadku wszelkiej aktywności człowieka, ma istotne znaczenie. Nie brak okrzyków, pustych deklaracji,





↑  
**Jacek Sempoliński**  
*Krajobraz III*  
60 × 73,5 cm  
olej na płótnie  
1974  
wł. kolekcja prywatna  
fot. Światosław Lenartowicz

pobożnych życzeń, bądź to samozakłamania... „W praktyce” teorie i dzieła mogą biec niezależnie, wbrew najgłębszemu przekonaniu ich twórców, wbrew panującym przekonaniom (także w skali „epoki”, podkultury itp.)

Wypowiedzi autora, artyści na temat własnych dzieł, można traktować tylko jako podpowiedzi, wskazówki, sugestie. Z ograniczonym zaufaniem. Mogą otworzyć oczy, nastroić, a mogą tylko łudzić. Ich teoretyczna, ideowa wartość nie przekłada się na treść czy wartość prac autora, i *vice versa*. Głosy przyjaciół artysty, jego słuchaczy i rozmówców, głosy świadków jego pracy nie mają innego statusu. Fakt przyjaźni, znajomości, bliskości nie stanowi o wartości tych głosów, perspektywy przez nich wyrażanej, przyjmowanej. Podkreślanie tego faktu przez krytyków może mieć znaczenie retoryczne.

### Zasada niesprzeczności

Jakie są ogólne zasady, którym podlega każdy tekst – zasady myśli, myśli nie w znaczeniu myślenia, faktycznych procesów myślowych zachodzących w czyjejs „głowie”, ale zdań, praw, teorii, wyobrażeń? Do najbardziej podstawowych, których złamanie dyskwalifikuje, należy zasada niesprzeczności. Obowiązuje także w rozważaniach, których przedmiotem są antynomia, dylematy, paradoksy, oksymorony. Odnosi się także do nich, tworzą je, antynomie, paradoksy, oksymorony... Bez niej zagadnienia te nawet nie mogłyby zostać postawione, sformułowane. Regułom podlegają także dociekania odnoszące się do samych reguł, poświęcone kwestii zakresu ich znaczenia, ważności, obowiązywania. Nie wyłączając tzw. logik wielowartościowych.

Takie błędy, jak na przykład sprzeczność, nie muszą dyskwalifikować wagi i sensu zmagania, wysiłków badawczych autora tekstu. Dyskwalifikują dotychczasowy rezultat tych starań, czyli ten tekst, dzieło. Wartościowe może być natomiast spostrzeżenie błędu, a to tym bardziej, gdy pozwala rozpoznać pułapkę, błędną drogę, gdy skłania do poszukiwania źródła błędu, wyjścia (postacią takiego spostrzeżenia jest np. kolejny tekst). Jak wskazywano to wielokrotnie, próby i błędy należą do każdej dziedziny ludzkich poszukiwań, zaczynając od dyscyplin naukowych. A cóż z poezją?

Nie mam na myśli psychologii czytelnika, odbiorcy, jego procesów myślowych, psychicznych.

Nawet kleks, bełkot może komuś „dać do myślenia”, może w rozmazach coś wypatrzyć, może je konsekrować, dzięki nim może mieć poczucie uczestnictwa w tajemnicy. Także po pijanemu. Zgoda, aby poezja i sztuka zajmowały miejsce obok bełkotu i kleksów? Aby odpowiadały logice „pijanych wariatów” – czyli drogom ich psychiki?

### Irracjonalność?

Teorie irracjonalności zarażone irracjonalnością?

Psychiatria nie podlega prawom choroby psychicznej. Czy psychiatra chory psychicznie byłby najbliższym tematu? Jako pacjent? Sam chory psychicznie – to chore. Z autopsji nie wyprowadzi nawet diagnozy. Już zdrowy, czy w ogóle ma dostęp do doświadczenia, które było jego własnym? Czy idzie po śladach, jakie zostawiła na nim choroba?

Kwestię irracjonalności oraz psychiki wprowadzam tutaj także dlatego, że sztuka bywa pojmowana w tych kategoriach. Twierdzą, że sztuka należy do porządku *ratio*, natomiast do porządku *vis*, sił, w tym sił i procesów psychicznych, należy pseudosztuka – ta jest postacią zniewolenia. Tu należy „behawioralna motoryka ręki” (s. 52).

### Przykład sprzeczności: sprawa śmierci

Skoro w tekście *Trudne wyznania Jacka Sempolińskiego* szczególnie wiele sprzecznych tez dotyczy kwestii śmierci, to albo są one niełatwe do uchwycenia dla autora, albo wynikają z natury rozważanej kwestii, w tym wypadku śmierci, położeniu człowieka wobec śmierci... Poprzestanę na wskazaniu kilku zaprzeczeń, sprzeczności.

„Eschatologiczna bojaźń”, „otchłań”, „temporalność życia”, „umieranie od urodzenia”, „przymus mnożenia śladów swojej obecności”, „akty zostawiania śladów”, „jak tworzyć, żeby żyć”, „znaki bezradności wobec życia” (ujawniona „z determinacją i spazmatycznie”, s. 53). Dramatyzm tych słów znoszą liczne fragmenty optymistyczne.

Otchłań? Sempoliński „prowadził nas do Otchłani, gdzie wszystko ma swoje znaczenie, ale ztraca dotychczasowe wymiary” (s. 50). A więc jednak nic się nie ztraca!

Czyściec istnieje! Już w nim jesteśmy! Otóż pada stwierdzenie, że na „miejsce, gdzie żyjemy” tylko „wstępujemy na pewien czas”. Wstępujemy (skąd?!). A więc śmierć okazuje się tylko cezurą, problemem

↓  
**Jacek Sempoliński**  
*Czaszka/autoportret (Łazarza?)*  
110 × 75 cm  
technika mieszana  
na płótnie  
1991–1999  
wł. kolekcja prywatna  
fot. Światosław Lenartowicz



i pojęciem względnym. Co więcej, wychodzimy stąd już... oczyszczeni. Jakże inaczej sądzić, skoro „miejscę gdzie żyjemy to czyścić” (s. 50)? Takiego optymizmu nie zna nawet chrześcijaństwo.

W stosunku do każdego dzieła można przyjąć wiele perspektyw, chociażby na próbę. Pozostaje możliwość, że odmienne głosy odnoszą się do różnych dzieł. Dobrze, aby krytyk to zaznaczał.

### Konfrontacja z obrazami, brak odpowiedniości

Dzieła sztuki cechuje pewna niedookreśloność i nieokreśloność, otwartość, ubogość, niespełniona potencjalność, coś się dopiero wydarza, drzemie... Odbiorca może odkryć i ujawnić ten ruch – w swoim doświadczeniu dzieła. Na tym polega twórcza interpretacja.

Fakt potencjalności dzieł i twórczego charakteru interpretacji oznacza, że dla czytelników tekstu krytycznego trudna może być jego konfrontacja z dziełem, o którym mowa. Niemniej, cóż pozostaje?

W każdym razie niedorzeczną jest teza, że nie ma dzieł, a są tylko interpretacje. Do interpretacji należy, że jest interpretacją czegoś. Tak, obrazy mogą nie odpowiadać tezom tekstu – żadna interpretacja ich nie ocali. Ich: ani obrazów, ani tez.

### Gołosłowność tez o sztuce

W tym wypadku wysunięte uwagi, twierdzenia nie zostają odniesione do konkretnych prac, a to chociażby przez wskazanie ich elementów. Tymczasem w reprodukowanych pracach trudno doszukać się odpowiedniości, „pokrycia”. Ci, którzy nie widzą „na pierwsze potoczenie okiem”, potrzebują takiej pomocy.

### Przykład: rzekomy brak odniesień do figur, znaków, symboli

Zmieszania barw, zmaczenie „bez odniesień do jakichkolwiek figur wyobraźni, umownych znaków, metafor” (s. 50)?

Przeczy temu praca *Czaszka/autoportret*, przywołana w tekście (największa reprodukcja w publikacji; s. 51). To właśnie „czaszkologiczne” przywołanie kwestii śmierci.

Fiolet wielu „skatowanych” płócien żałobny, fiolet wielkopostnej zasłony krzyża.. M.B.: „Kolor przyjemny. Wyrafinowany. Dobrze się ogląda”.

Także wbrew powyższej tezie o braku jakichkolwiek odniesień do znaków przykładem może być

reprodukowana praca Sempolińskiego *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*. Pole tego płótna wypełniają znaki, byle jak, chaotycznie nakreślone echa liter, cyfr (reprodukcja na s. 53). Podobnie „byle jak” robi to człowiek znudzony, zmęczony, zniecierpliwiony, a to pisaniem, a to życiem. Dziecko. Podobne ślady anarchizmu widzujemy na ścianach, murach... W czym różnica, w czym coś więcej? Otóż prace Sempolińskiego wyróżnia akademicka poprawność formalna.

### Przykład: rzekome odsunięcie estetyki

Płótno *Krew utajona...* wyróżniają zalety kompozycyjne, w tym subtelność „ramki” jako elementu kompozycji, jej domknięcia, obwiedzenia, scalenia. Te własności czynią to płótno zaprzeczeniem kolejnego twierdzenia – tezy, że Sempoliński „odwraca się od kryteriów estetycznych” (s. 50).

Powtórzę, nie zajmuję się tutaj osobą artysty ani jego poglądami. Piszę tu „Sempoliński” mając na myśli prace, których autorem jest Sempoliński. Wykładni, wyjaśnienia, sedna dzieł sztuki nie określa to, co głosi sam ich autor – ani to, co mówi lub pisze o życiu, o sztuce, ani to, co mówi lub pisze o swoim życiu, o swojej sztuce (w przeciwnym razie niemożliwy byłby autokrytycyzm). Cokolwiek artysta twierdzi na temat roli „estetyki”, odróżnić to należy od estetyki zawartej w jego pracach, od estetyki *implicite* obecnej w jego pracach, im immanentnej (obojętne, czy to będzie estetyka, metaestetyka czy antyestetyka).

Nic nie wyklucza spojrzenia, które chłonie z satysfakcją estetykę takich rozmazań, niedociągnięć, śladów, jakie spotykamy w pracach Sempolińskiego. Cechuje je jedno: osadzenie głównego motywu w ramie prostokąta, to wkomponowanie podkreśla ramka przy krawędziach płótna, czy to wytyczona, wymalowana, czy pleciona w rozmazach. Wpisany w prostokąt pola malowidła wartości nabiera każda bazgrota, każdy kleks. Wpisany w siatkę współrzędnych-krawędzi. Estetyka pitagorejska, *velum*, estetyka kompozycji, okazuje się ostatnią, pierwszą i jedyną ostoją... Ostatnia to ułuda ładu i sensu egzystencji. W ramach akademickiej poprawności. ■



↑  
**Jacek Sempoliński**  
*Krew utajona. Cyfry arabskie*  
*Litery żydowskie*  
81 × 65 cm  
olej na płótnie  
2009/2010  
wł. kolekcja prywatna  
fot. Światosław Lenartowicz

### Przypisy

1. J. Krupiński, *Homo schistos: sobą (nie)bycie*, w Cz. Piecuch (red.), *Karl Jaspers: człowiek w epoce przelomu*, Kraków 2013.
2. Zob. J. Krupiński, *Metafizyczny punkt archimedowski. Sztuka, czas i wieczność*, „Wiadomości ASP” nr 75; *Wiara bez żadnej pociechy*. Holbein, Dostojewski, Bacon i śmierć, „Wiadomości ASP” nr 81.
3. Zob. J. Krupiński, *Paraliżujące nic i destrukcja humanum. Płótna Jacka Sempolińskiego*, „Wiadomości ASP” nr 78.
4. Zob. J. Krupiński, *Interpretacje a inklinacje, inspiracje, intuicje, intencje...*, „Wiadomości ASP” nr 69.