

# Теорія літератури

---

УДК 82.02:7.038

*Agnieszka Dauksza (Kraków)*

## AFEKTYWNA TEORIA SZTUKI AWANGARDOWEJ

W artykule podejmuję próbę wyjścia poza dwutorowe postrzeganie nurtów estetycznych modernizmu. Dotychczas bowiem rozróżniano przede wszystkim dwa konkurencyjne modele — sztuki intelektualnej, programowo odrzucającej to, co nieracjonalne oraz sztuki realistycznej, empatycznej, operującej łatwymi opozycjami afektywnego i racjonalnego. Celem niniejszego opracowania jest natomiast wskazanie i interpretowanie przykładów artystycznych nie mieszczących się w żadnym z rozpoznanych nurtów. Chodzi o praktyki artystyczne, które inspirowane są psychofizycznymi napięciami między sferą rozumu, sferą materii i sferą uczuć. Te napięcia stają się nie tylko inspiracją procesu twórczego, ale także następnie, w perspektywie interpretacji, wyznaczają pewien wzór funkcjonowania danego konceptu i formy.

**Słowa kluczowe:** afekty, awangarda, estetyka modernizmu

Modernistyczne skłonności do kategoryzowania, katalogowania, archiwizowania, selekcjonowania, scalania, porządkowania i podporządkowywania — widoczne zarówno w wymiarach egzystencjalnym, socjologicznym, jak i filozoficznym — wyznaczały także zasadniczy kierunek artystycznych poszukiwań. Tendencje te, postrzegane niejednokrotnie jako współbieżne czy wręcz tożsame z pragnieniem racjonalizacji i cywilizacyjnego postępu (np. w ujęciu Habermasowskim), można jednak uznać także za symptom innego jeszcze zjawiska, mianowicie znamiennego dla omawianej epoki irracjonalnego lęku przed chaosem. Wydaje się bowiem, że właśnie obawa przed niejednoznacznością i bezforemnością lub też na odwrót — niepokojącym nadmiarem form — czy może raczej przed stopniem ich zróżnicowania — motywowała nowoczesne wspólnoty do tak intensywnego i konsekwentnego «segregowania» różnych aspektów rzeczywistości. Co oczywiste, podobne inklinacje nowoczesnych formacji nie pozostawały bez wpływu na kształt schematów percepcji, myślenia i działania, ale także na estetykę epoki. W niniejszym tekście pragnę przede wszystkim na nowo rozważyć zasadność spowinowacania rozpoznanych i po wielokroć opisanych zjawisk sztuki modernistycznej z przywracaną ostatnio do łask kategorią afektu. Pomyślany przeze mnie szkic jest na

razie jedynie pobieżną, wpisującą się zresztą w większy projekt, próbą wyznaczenia perspektyw analizowania sztuki, literatury i teorii nowoczesnej przez pryzmat sfery afektywnej. Moje rozpoznania będą więc siłą rzeczy raczej mapowaniem pewnych połączeń aniżeli wyznaczaniem ram postrzegania tego, co afektywne i tego, co estetyczne. Wydaje się bowiem, że o sile oddziaływania sztuki modernizmu decydowały w znacznej mierze zwykle nie werbalizowane *explicite* napięcia między emocjami a racjonalnością. Oczywiście także chronologicznie wcześniejsze tendencje artystyczne zależne były od oscylowania między dwiema sferami, jednak — co zamierzam wykazać w niniejszym wywodzie — specyfika modernizmu wynikała właśnie z innowacyjności sposobu transponowania afektów w materię sztuki.

Dzieje relacji między opozycyjnie rozumianymi porządkami intelektu i uczucia można by przedstawić w formie sinusoidy. Byłoby to — w ogromnym uproszczeniu — przechodzenie od oświeceniowego prymatu rozumu, przez romantyczne uprzywilejowanie emocji, pozytywistyczny powrót do racjonalności, aż do charakterystycznego dla sztuki przełomu XIX i XX wieku ponownego nacisku na eksponowanie duchowości samego twórcy i jego zindywidualizowanej ekspresji najbardziej afektywnych treści, postulatu autentyczności i bezpośredniości wyrazu oraz szczerości prezentowanych emocji. Taki model sztuki dowartościowywał na przykład Lew Tołstoj, według którego dzieła winny nie tylko w jednoznaczny sposób oddawać stany uczuciowe autora, ale też powinny wykazywać zdolność empatycznego «zarażenia» nimi odbiorcy. W podobnym ujęciu właśnie stopień zaraźliwości, oryginalność, jasność i szczerość wyznaczają jedyną miarę dla sztuki, przy czym dzieła «zintelektualizowane», skomplikowane formalnie czy wskazujące na zdystansowanie twórcy, okazują się przejawami sztuki zdegradowanej, nieprawdziwej, imitacyjnej lub po prostu — nie zasługują na miano dzieł sztuki w ogóle [2].

Jednakże według rozpoznania Wilhelma Worringera z głośnej pracy «Abstrakcja i empatia» dzieje sztuki nieodzownie współtworzone były przez dwa równoległe występujące, lecz konkurencyjne nurty, mianowicie — z jednej strony — tendencję do naturalizacji — to w przypadku afirmatywnego stosunku artysty do otaczającej rzeczywistości i przekonania o możliwości udatnego reprezentowania artystycznego; a z drugiej — tendencję do stylizowania, gdy artysta poszukujący racjonalnego porządku ekspresji, odczuwa niepokój wobec otaczających realiów, ale i samego medium artystycznego [6]. W tym rozumieniu dwa współbieżne, lecz przecież radykalnie odmienne nurty sztuki — różniące się nie tylko skomplikowaniem form wyrazu, ale też budowane na różnych światopoglądach egzystencjalnych i estetycznych — okazują się determinować dwutorowość rozwoju nowoczesności z całym jej systemem wewnętrznych pęknięć.

Specyfika modernizmu polegałaby zatem na oscylowaniu między tymi modelami — z jednej strony modelem realistycznym czy empatycznym, operującym na poziomie przedstawienia retoryką emocji, przeżycia i autentyzmu i realizującym się chyba najpełniej w sztuce popularnej, a z drugiej — lokującym się w kontrpozycji modelem intelektualistycznym i nurtami abstrakcyjnymi, kubistycznymi, formalistycznymi itd. — programowo odrzucającymi elementy nierracjonalne i nieintelektualne.

W modelu intelektualistycznym prymat szczerości pojętej jako bezpośredniość wyrazu zastąpiony został szczerością rozumianą jako swoista konstrukcyjność. «Szczerość», co najmniej od lat 20. XX wieku — i na nieco różnych zasadach w latach 30. i 40. XX wieku — przejawiać się mogła nie poprzez autentyzm przekazu, lecz raczej w innowacjach sposobów transponowania doświadczeń w materię sztuki i konkretnych chwytów wyznaczających organizację danych przedstawień. Odtąd zmienił się status twórcy nie tyle opisującego uczucia i dającego wiarygodną reprezentację rzeczywistości, co raczej konstruującego tekstowe (lub wizualne) światy. Jak zauważa Arnold Berleant, postępująca abstrakcyjność przedstawień — osiągająca apogeum w formalizmie — szybko rozprzestrzeniła się z malarstwa do muzyki, rzeźby, tańca i literatury. W konsekwencji to, co rozpoznawalne i to, co realistyczne, sugerujące otaczającą rzeczywistość, stało się z zasady estetycznie nieistotne [6, s. 76]. Zmianie uległ też status samego afektu. Jeśli uprzednio uczucie stanowiło przeciwieństwo tego, co racjonalne, teraz okazywało się raczej ekwiwalentem czy lepiej — tworzywem podlegającym koniecznej obróbce intelektu.

Owe tendencje trafnie rozpoznawane były od pierwszych dziesięcioleci XX wieku w rozważaniach teoretycznych, m. in. przez wspomnianego Wilhelma Worringera, Wiktora Szklowskiego, T. S. Eliota, czy Jose Ortegi y Gassetę. Wymienione koncepcje — mimo wszystkich subtelnych różnic pojęciowych — dość zgodnie diagnozowały (ale niekiedy też zapowiadały) zerwanie z wywołującym

proste odruchy psychofizjologiczne realizmem i postępującą dehumanizacją sztuki (Ortega y Gasset), empatycznym wnikaniem odbiorcy w intencje i przeżycia autorskie (Worringer) czy wreszcie utożsamianiem twórcy z instancją autorską (Eliot) jako dominantami sztuki nowoczesnej. Postulowano jednocześnie konieczność infiltracji, depersonalizacji (Eliot) oraz wstydlivość lub powściągliwość uczuć nowoczesnego artysty i traktowanie indywidualnych przeżyć jako komponent poddawany pracy intelektualnej.

Istota zawierała się zatem w akcie konceptualizacji — celem artysty było odtąd nie tyle mimetyczne naśladowanie i sugestywne przedstawianie, lecz właśnie formalne skomplikowanie przekazu. Zwykło się przyjmować, iż zasadnicze zmiany konwencji, języka, stylu oraz form ekspresji — widoczne zarówno w literaturze, jak i w sztukach plastycznych oraz architekturze — wynikały z poczucia (czy przecucia) ówczesnych twórców o przeżyciu się dotychczasowych środków artystycznych, «zużyciu» języka i kryzysie reprezentacji. Przeświadczenie było zapewne determinowane szeregiem zgoła nieartystycznych czynników przeobrażających zastane wyobrażenia o otaczającej rzeczywistości, wśród których do najistotniejszych należały zapewne: dynamika i skala modernizowania świata nowoczesnego oddziałująca na mentalność człowieka tej epoki, pogłębienie stanu wiedzy medycznej, znaczenie XX-wiecznych osiągnięć naukowych, postęp technologiczno-cywilizacyjny oraz niebagatelny wpływ teorii psychoanalitycznej, głównie Freudowskiej. Sprzężenie owych czynników wymuszało zmianę presupozycji co do relacji między racjonalnością, cielesnością i afektywnością, co w niebagatelny sposób oddziaływało nie tylko na wymiar światopoglądowy, lecz znajdowało także odzwierciedlenie w ówczesnej sztuce.

Dobrym przykładem funkcjonowania nurtu intelektualistycznego są modernistyczne kraty czy siatki. Rosalind Krauss, błyskotliwie analizując szereg awangardowych artefaktów, stawia mocną tezę, iż stanowią one przykłady wypierania lub przynajmniej skrywania czy woalowania ambiwalentnego stosunku do «sprzecznych wartości nauki i duchowości» [5, s. 21]. Dla Krauss szczególnie znamienne okazują się z tej perspektywy struktury siatek, które są emblematyczne «dla ambicji modernistycznych w sztukach plastycznych» [5, s. 17]. Chodzi mianowicie o powtarzające się w wielu ujęciach wizualnych siatki, które «wyłaniając się w przedwojennym malarstwie kubistycznym», po wojnie zyskują coraz większą popularność i stają się coraz bardziej kategoryczne i wyraźne. Siatki jako takie — na przykład w realizacjach Pieta Mondriana, Josepha Cornella, Jaspiera Johnsa, Agnes Martin czy Roberta Rymana — w odczuciu Krauss jednocześnie zapowiadają milczenie, wrogość do narracji, niechęć przed zewnątrz, odwrót od natury, czynników ludzkich i doświadczeniowych; są «geometryczne, uporządkowane, antynaturalne, antimimetyczne, antyrealne» [5, s. 17]. Krauss tłumaczy wysoką rangę siatek w przestrzeni sztuki nowoczesnej jej podstawowym potencjałem panowania nad wstydem — maskowania i ujawniania zarazem. Badaczka upatruje przyczyn owego wstydu w rozłamie między duchem a materią, «rozłamię, który dominował w dziewiętnastowiecznej nauce, by potem stać się prawdziwą schedą <...> sztuki dwudziestowiecznej» [5, s. 18]. W konsekwencji «całkowitego rozdarcia, jakie powstało między tym, co święte, a tym, co świeckie», nowoczesny artysta musiał zmierzyć się z wyborem między jednym a drugim sposobem ekspresji — Siatka poprzez swoje interesujące świadectwo powodowała, że artysta próbował wybrać oba» [5, s. 20]. Istota propozycji interpretacyjnej Krauss polegała na dostrzeżeniu w formalnym zabiegu modernistów gestu tłumienia — objawiającego się m.in. w maskowaniu emocji i niekoniecznie intencjonalnym nawiązaniu do symbolistycznych przedstawień malarskich ukazujących okna — zarazem przezroczyście i nieprzezroczyście, siłą rzeczy dośrodkowe, jak i odśrodkowe, konstruujące pewien wycinek artystycznej rzeczywistości, ale i nieuchronnie naśladowujące rzeczywistość. Tym samym Krauss sugestywnie argumentowała, w jaki sposób — niejako wbrew awangardowemu pragnieniu racjonalizacji — to, co afektywne wraca tylnymi drzwiami i objawia się w sztuce ze zdwojoną mocą.

Ciekawa wydaje się jednak przede wszystkim próba wyjścia poza dwutorowe postrzeganie nurtów estetycznych modernizmu. O ile bowiem dotychczas wyróżniałam rozpoznawane w teorii po wielokroć dwa konkurencyjne modele — tj. sztuki intelektualnej, programowo odrzucającej to, co nieracjonalne oraz sztuki realistycznej, empatycznej, operującej opozycjami afektywnego i racjonalnego, o tyle przecież XX-wieczna awangarda podsuwa przykłady nie mieszczące się w żadnym z tych rozpoznań. Mam tu na myśli zwłaszcza realizacje, które czynią napięcia między rozumowym a uczuciowym zarazem inspiracją tworzenia, jak i wewnętrznym mechanizmem funkcjonowania danego konceptu i formy.

Są to na przykład prace powstałe w kręgu środowiska francuskiego «Documents», m. in. konceptualizacje Georges'a Bataille'a zafascynowanego potencjałem kategorii «bezformia», czyli bezkształtności, która wbrew pozorom nie polega na braku jakiegokolwiek kształtu, lecz na tym, że dana substancja przybiera kształt będący wypaczeniem kształtów znanych, przewidywalnych, pochwyconych w gotową formę, inaczej — pięknie ukształtowanych [4, s. 32–36, 335–336]. W ten sposób rozumiana bezforemność sytuuje się na granicy formy i nicości, ale też wymyka się temu, co racjonalne i sytuuje po stronie nieprzedstawialnej afektywności. Podobne ambiwalencje znamionują w moim odczuciu fotograficzne realizacje Eli Lotara czy Man Raya, ale też rzeźby Alberto Giacomettiego, które niepokoją, magnetyzują, uwodzą swą wieloznacznością czy raczej — niejednoznacznością być może właśnie dzięki napięciu między tym, co emocjonalne a konceptualne.

Zamysł takich prac polegałby na nadawaniu wizualnej postaci czy figurowaniu lub umaterialnianiu artystycznego impasu wynikającego z trudności wyboru między dwoma paradygmatami przedstawiania. Jednocześnie realizacje te wykraczałyby poza dualistyczne rozumowanie i tradycyjny rozłam między wymiarami ducha i materii. W takich ujęciach inspiracją twórców awangardowych byłaby właśnie sieć napięć między odmiennymi porządkami. Zarazem bezpośrednim bodźcem inicjującym procesy tworzenia byłaby sfera wykraczająca poza binarne podziały i sytuująca się na styku tradycyjnie pojmowanych obszarów rozumu i cielesności, duchowości i materialności. Mam tu na myśli właśnie sferę afektu, kluczową — jak miemam — dla zrozumienia ogólniejszej prawidłowości, mianowicie źródeł faktycznej oryginalności awangardy.

Proponowany trzeci model sztuki czerpałby inspiracje z technik sztuki intelektualnej, ale jednocześnie uwewnętrzniał i problematyzował kwestie opierające się racjonalizacji — kwestie ukazywane i opisywane dotąd poprzez kategorie stłumienia, wyparcia, rozłamu, rozpadu, rozdarcia. Zasadę rządzącą owym nurtem artystycznym określić by można (wykraczając poza retorykę niemocy, niewyraźności, traumy) mianem prób konceptualizowania złożoności i niejednoznaczności przeżyciowo-afektywnego amalgamatu. Uogólniając, w tym układzie motorem artystycznych poszukiwań byłoby nie tyle rozdarcie między duchem a materią, rozumem a ciałem czy sacrum a profanum, lecz raczej przecucie koincydencji, spowinowacenia czy splatania i przenikania tych porządków. Owo uczucie nie tyle opierałoby się wyrażeniu, co okazywałoby się wprost niepochwytne, gdyż z natury procesualne, zmienne, wciąż oscylujące między sprzecznościami oraz mediujące między tym, co cielesne, a tym, co racjonalne. Tym samym w powstawaniu najciekawszych moim zdaniem realizacji awangardowych nie chodziłoby o ideał naśladowania rzeczywistości czy wyrażania autentycznych przeżyć (jak w przypadku bardziej tradycyjnych paradygmatów pojmowania sztuki), lecz o ponawianie prób konceptualizowania ambiwalentności afektu — zarówno w wymiarze egzystencjalnym — odczuwanego przez jednostkę usiłującą określić swój stosunek do otaczającej, chaotycznej i nieprzewidywalnej rzeczywistości, jak i wymiarze estetycznym — to jest afektu artysty do powstającego dzieła, będącego może właśnie lękiem przed fortunnością wyborów formalnych. Dlatego też specyfika tego nurtu sztuki modernistycznej polegałaby na lękowej ambiwalencji — niepokoju wywoływanym samym obiektem przedstawienia, który niejako «domaga się» opisu, i jednocześnie ciężkiej świadomości znaczenia wyborów formalnych. Ów niejednoznaczny stan zbieżny byłby zresztą z Kierkegaardowskim myśleniem o lęku jako emocji z gruntu psychologicznie dwuznacznej, zgoła schizofrenicznej, w którą wpisane są naraz obawa i pokusa czy fascynacja nieokreślonością tegoż uczucia [2, s. 58]. W przypadku procesu tworzenia byłaby to zarazem potrzeba ekspresji oraz niepokój o charakter i powodzenie tego aktu. Korzystając z języka psychoanalizy, można by zatem stwierdzić, iż modernistyczne tworzenie okazywałoby się nie tyle sublimowaniem, co przepracowywaniem, transponowaniem przeżyć w tkankę sztuki, konceptualizowaniem i materializowaniem afektów w znaczącą formę.

Rozpatrywane z tej perspektywy, najwybitniejsze chwytły formalne pierwszej połowy XX w. — zarówno plastyczne, jak literackie, znamienne dla pisarstwa m.in. Joyce'a, Prousta, Manna, Woolf czy na gruncie polskim — Schulza, Choromańskiego czy Gombrowicza — jak choćby monolog wewnętrzny, strumień świadomości, autotematyzm, psychologizm, deformacja perspektywy czy swoiste figuracje afektów — można określić mianem narzędzi z jednej strony komplikujących prostotę przekazu i zacierających czynniki ludzki, a z drugiej — wciąż służących ekspresji afektywnych treści, lecz w nowej, «wykoślawionej» czy «udziwnionej» formie. Tym samym Worringerowskie rozróżnienie na modele sztuki empatycznej, wprost dążącej do naturalizacji i reprezentacji czynnika ludzkiego oraz

sztuki abstrakcyjnej, racjonalizującej, fundowanej na tłumionym lęku przed problematycznością, skomplikowaniem i niepochwytnością realiów, okazywałoby się niewystarczające dla opisu pewnego typu realizacji, których główną zasadą i prymarnym zamysłem okazywało się nie tyle przedstawienie czy wprost odwrotnie — wyrugowanie, lecz raczej problematyzowanie, a przez to także okiełznywanie tego, co emocjonalne. Zatem w tym trzecim proponowanym modelu przeżycie, doświadczenie i afekt okazywałyby się właściwymi obiektami awangardowej gry — z wrażliwością odbiorcy, konwencjami, kanonem i schematami percepcji, ale też — jako stymulatory procesów tworzenia — z inwencją samego artysty. Emocjonalny amalgamat funkcjonowałby zatem jako swoisty «niewidzialny obiekt» — fundacyjny dla zainicjowania gestu artystycznego, ale też poddawany koniecznej konceptualizacji utrudniającej finalnie jednoznaczne odszyfrowanie.

#### Bibliografia:

1. Berleant A. Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce / Arnold Berleant; [przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka]. — Kraków: Universitas, 2007. — 256 s.
2. Kierkegaard S. Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa / Søren Kierkegaard; [przeł., wstępem i przypisami opatrzył Antoni Szwed]. — Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2000. — 169 s.
3. Krauss R. Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne / Rosalind E. Krauss; [przeł. M. Szuba]. — Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011. — 300 s.
4. Swoboda T. Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot / Tomasz Swoboda. — Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010. — 467 s.
5. Tołstoj L. Co to jest sztuka? / Lew Tołstoj; [przeł. M. Leśniewska]. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. — 459 s.
6. Worringer W. Abstraction and Empathy / Wilhelm Worringer — Chicago: Elephant, 2007. — 168 s.

#### Афективна теорія авангардного мистецтва

У статті зроблено спробу вийти поза полярне сприймання естетичних течій модернізму. Адже досі розрізняли перш за все дві протилежні моделі — інтелектуального мистецтва, яке принципово відкидає все нерациональне; і реалістичного, емпатичного мистецтва, яке оперує простими опозиціями афективного і раціонального. Натомість мета цього дослідження — показати і інтерпретувати мистецькі приклади, які не перебувають у межах жодної із цих двох течій. Йдеться про ті мистецькі практики, які надихаються психофізичними напругами між сферами розуму, матерії і почуттів. Ці напруги не лише сприяють творчому процесові, а й пізніше, в інтерпретаційній перспективі, визначають певний зразок функціонування даного концепту і форми.

**Ключові слова:** афекти, авангард, естетика модернізму.

#### Affective Theory of Avant-Garde

In this paper I intend to go beyond the two-track definition of the aesthetic trends of modernism. Up to now, there have been distinguished two competing models of art — of intellectual art that on principle rejects the irrational; and realist, emphatic art that makes use of the opposition of the affective versus the rational. The aim of the article is to distinguish and interpret examples of art that cannot be included in any of these trends. Those are practices that make the tension between the intellectual and the emotional (and material) both an artistic inspiration, as well as the very mechanism of how a given concept and form function.

**Key words:** affect, avant-garde, aesthetic trends of modernism.