

*Ewa Gładkowska*

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
w Olsztynie

University of Warmia and Mazury  
in Olsztyn

## OBLICZA REALNEGO WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE

### The Images of the Real in the Modern Art

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, Realne, awangarda, neoawangarda, Nowi Dawni Mistrzowie.

Key words: art criticism, the Real, Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, New Old Masters.

#### Streszczenie

Artykuł jest próbą przedstawienia różnych kategorii Realnego powracających do sztuki najnowszej. Książki Hala Forstera *Powrót Realnego* i Donalda Kuspita *Koniec sztuki* są w przedstawionym tekście dowodem na potrzebę prezentacji różnych wizji współczesnej sztuki w krytyce artystycznej. Realne, wręcz kompulsywnie ujawniające się w sztuce najnowszej, stanowi znak czasu, który zapewne wymaga szerszej analizy aniżeli tylko w obrębie rzeczywistości artystycznej.

#### Abstract

This article is an attempt to present the various categories of the Real recurrent in the contemporary art. Books by Hal Forster *Return of the Real* and Donald Kuspit *The End of Art* are shown in the text as the evidence of the need for the presentation of different visions of contemporary art in art criticism. The Real, almost compulsively revealing in the contemporary art, is a sign of the times, which probably requires a broader analysis rather than only in the artistic reality.

W krytyce i historii sztuki dominuje tendencja do ujednoczenia obrazu sztuki XX wieku jako wieku permanentnej awangardy<sup>1</sup>. Nieśmiało wkracza tu dyskurs na temat powrotów do tradycji w sztuce ubiegłego stulecia. W czasach historycznej awangardy początków XX wieku przejawiały się silne tendencje ariergardowe, które – jak słusznie zauważyła Teresa Pękala – należałoby przewartościować z dzisiejszej perspektywy czasowej<sup>2</sup>. Do niedawna klasyfikowane jako tendencje konserwatywne, niektóre z powrotów jawią się dziś jako „warsz-

<sup>1</sup> Zob. np. L. Bieszczad (red.), *Wiek Awangardy*, Kraków 2006.

<sup>2</sup> T. Pękala, *Estetyka ariergardy*, (w:) ibidem, s. 28.

taty innej przyszłości”<sup>3</sup>. Mowa tu przede wszystkim o koloniach artystycznych, zakładanych na przełomie XIX i XX wieku licznie na terenie Niemiec, gdzie wyrażono bunt wobec poszukiwań nowych rozwiązań artystycznych w sztuce klasycznej moderny<sup>4</sup>. Nie można sprowadzić tych kolonii do roli bastionów konserwatyizmu, tak samo jak uproszczeniem jest sugerowanie, iż były one forpocztą sztuki III Rzeszy<sup>5</sup>. Odchodzenie w przeszłość wieku określanego „wiekiem awangardy” każe spojrzeć na powiązania historycznej awangardy z neoawangardą, ujawniającą się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, której kontynuacją jesteśmy wciąż świadkami.

Głównym przedmiotem tu przedstawionych rozważań są oblicza Realnego ujawniającego się w ramach szeroko pojętej neoawangardy, czyli kierunków pojawiających się w sztuce drugiej połowy XX wieku. W świecie symulacji i symulaków zauważalne są nurty figuratywne, będące często reprezentacją czegoś, co ma wciąż swój oryginał, a nie jest tylko znakiem. Dowodem na taki stan rzeczy jest chociażby cieszące się uznaniem krytyków sztuki i odbiorców malarstwo Luciena Freuda.

Inspiracją do dywagacji nad obliczami Realnego, różnie rozumianego, są książki dwóch wybitnych amerykańskich krytyków sztuki: Hala Fostera *Powrót Realnego* i Donalda Kuspita *Koniec sztuki*. Krytycy reprezentujący diametralnie inne wizje sztuki najnowszej, inną perspektywę badawczą i ocenę awangardy nie są tu przywołani w celu porównania ich skrajnie odmiennych poglądów. Ich tezy są dla mnie dowodem ujawnienia się potrzeby dyskursu na temat heterogeniczności wizerunku sztuki najnowszej i odrzucenia spostrzegania tego dyskursu w kategoriach poprawności politycznej. Godny podkreślenia jest fakt, że amerykańska krytyka artystyczna, w kontekście znaczenia na mapie artystycznej Nowego Jorku, jest krytyką znaczącą, decydującą także o karierach artystycznych twórców spoza Stanów Zjednoczonych. Amerykańskie pisma poświęcone sztuce należą do najbardziej liczących się w teorii i krytyce sztuki pism o zasięgu ogólnosiwiatowym. Artyści i krytycy amerykańscy są świadomi roli sztuki Stanów Zjednoczonych w okresie powojennym (to tu powstały dominujące kierunki artystyczne, takie jak ekspresjonizm, minimal-art, pop-art, happening, land-art, tu rozwinął się – powstały wprawdzie w Europie, ale znajdujący akceptację w Stanach Zjednoczonych – hiperrealizm). Nadal aktualne są słowa Meyera Shapiro wypowiedziane

<sup>3</sup> Zob. J. Hermand, *Werksätten einer anderen Zukunft. Zur historischen Bedeutsamkeit von Künstlerkolonien/Warsztaty innej przyszłości. O historycznym znaczeniu kolonii artystycznych*, (w:) K. Bździach (red.), *Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert/ Wspaniałe krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karikonoszach w XX wieku*, Berlin – Jelenia Góra 1999, s. 64–73.

<sup>4</sup> Zob. E. Gładkowska, *Przeciw Awangardzie*, (w:) *Wiek Awangardy...*, s. 341–348.

<sup>5</sup> Zob. E. Gładkowska, *Wiek XX – wiekiem Awangardy?*, (w:) J. Błahut-Prusik, D. Sepczyńska, P. Wasyluk (red.), *Współczesne dylematy filozofii i kultury*, Olsztyn 2010, s. 47–63.

ne w roku w 1956 r.: „Amerykańscy artyści w pełni świadomi są zmiany nastrojów w latach powojennych. Czują się pewniejsi swoich możliwości i często mówią, że centrum sztuki przeniosło się z Paryża do Nowego Jorku, nie tylko dlatego, że Nowy Jork stał się głównym ośrodkiem handlu sztuką nowoczesną, ale dlatego, iż wierzą, że tu rodzą się najnowsze koncepcje artystyczne, stąd promieniuje energia twórcza i to Ameryka wskazuje kierunki rozwoju sztuki”<sup>6</sup>. Eleonora Jedlińska zwraca uwagę na fakt, że kariery artystyczne europejskich artystów budowane są w kontekście ich obecności na amerykańskiej scenie artystycznej. Zakup ich dzieł do kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku i Hirshorn Museum and Sculpture Garden jest zaś potwierdzeniem ich międzynarodowej sławy<sup>7</sup>. Oczywiście jest w tym kontekście zainteresowanie w świecie sztuki pozycjami autorstwa znaczących amerykańskich krytyków i historyków sztuki. Analiza przedstawionych poglądów Fostera i Kuspita jest uzupełniona innymi kategoriami Realnego pojawiającego się w najnowszej sztuce. Widzę je w cytatach sztuki dawnej ujawniających się w filmach Petera Greenawaya, Dereka Jarmana, Lecha Majewskiego, a także w sztuce performansu w wydaniu Mariny Abramović.

Jak już wspominałam, powodem podjęcia rozważań zawartych w temacie artykułu jest lektura książki *Powrót Realnego* Hala Fostera. Wybitny krytyk i historyk sztuki współczesnej, profesor historii sztuki i archeologii Princeton University, zdobywca wielu prestiżowych stypendiów i wyróżnień, redaktor m.in. pisma „October” (prezentującego problemy współczesnej sztuki zgodnie z dominującymi tu marksistowsko-lewicującymi poglądami piszących) skupia swoje główne zainteresowania badawcze na awangardzie w obszarze postmodernizmu. Autor wydanej w roku 1996 książki, a udostępnionej w roku 2010 polskiemu czytelnikowi, posługując się m.in. psychoanalityczną koncepcją wizualności Jacquesa Lacana w stosunku do praktyki artystycznej ostatnich dziesięcioleci XX wieku, zajmuje się m.in. wizualnością Realnego w pop-arcie, hiperrealizmie. Sugeruje on, by interpretować owe formacje artystyczne w kategoriach realizmu traumatycznego<sup>8</sup>. Opisując relację między zwrotami w modelach teoretycznych i powrotami pewnych typów praktyk artystycznych w obrębie neoawangardy (zaznaczmy tu: amerykańskiej neoawangardy), buduje Foster znakomicie udokumentowaną wizję sztuki ostatnich dziesięcioleci XX wieku. W precyzyjnym wywodzie przywołani są „wszyscy”, którzy w sposób teoretyczny kształtowali wizerunek i odbiór sztuki XX stulecia: Erwin Panofsky, Walter Benjamin, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jacques Lacan i wielu innych. Cytując, zdaniem

<sup>6</sup> M. Schapiro, *The Younger American Painters of Today*, „Listener”, 26 January 1956, s. 146, cyt. za E. Jedlińska, *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2005, s. 8.

<sup>7</sup> E. Jedlińska, op. cit., s. 9.

<sup>8</sup> H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 157.

tłumaczy książki, „często, lecz nie obficie” wspomnianych najważniejszych myślicieli i autorów analiz kultury ubiegłego wieku, Foster sięga również po teksty kanoniczne współczesnej krytyki sztuki. Pojawiają się wypowiedzi Clementa Greenberga, Rosalind Krauss, Michaela Frieda. Nie sposób wymienić wszystkich, na których powołuje się autor *Powrotu Realnego*. Liczba cytowanych i przywoływanych dzieł udowadnia więc, że to, co stanowi centrum zainteresowania autora – „kilka modeli sztuki i teorii, które powstały w ciągu ostatnich trzydziestu lat”<sup>9</sup> – niemożliwe jest do odczytania bez ogromnej warstwy teorii. To zresztą potwierdza oczywistą już konkluzję, że w sztuce współczesnej teoria tworzy dzieło i w związku z tym krytyk sztuki musi posługiwać się rozbudowanym warsztatem badawczym. Przesunięcie granic sztuki, jak słusznie zauważa Foster, obciąża także odbiorcę i artystę dużą odpowiedzialnością: „kiedy przechodzi się od dzieła do dzieła, trzeba się zachowywać jak antropolog, który na każdej nowej wystawie poznaje inną kulturę – trzeba znać zarówno zasięg dyskursu, jak i historyczną głębię jego historycznych wcieleń”<sup>10</sup>. Foster zna doskonale zarówno zasięg dyskursu i wspomnianą głębię historycznych wcieleń awangardy początku XX wieku, jak i tej, która ujawniła się po roku 1960. Proponuje model powtarzalności historycznej awangardy, zgodnie z którym każdy cykl poprawia nieuniknione porażki poprzedniego. Kwestionuje więc deklarację Petera Bürgera o porażce awangardy, zawartą w jego książce *Teoria awangardy*. Z pewnym wahaniem Foster zastanawia się nad możliwością uznania, że to neoawangarda faktycznie „pojęła projekt historycznej awangardy”, podkreślając zresztą słowo „pojęła”, a nie „sfinalizowała”, bowiem uważa, że nie był on zrealizowany przez żadną z tych formacji<sup>11</sup>. Przywołanie przez sztukę przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych eksperymentów artystycznych z początku wieku XX: asambłażu, kolażu, ready made czy monochromatycznego malarstwa potwierdza tezę powrotu Realnego. Myliłby się ktoś sądzący, że Foster przytoczy w swej rozprawie przykłady triumfu konwencji realistycznych, ujawniających się w czasach sztuki postmodernizmu. Jako krytyk sztuki najnowszej jest jej apologetą i udowadnia, że w sztuce najnowszej pojawienie się rzeczywistego ciała, przedmiotu i miejsca istniejącego jest powrotem do kontaktu z rzeczywistością – jest obecnością Realnego twórczo zaaranżowanego. Posługuje się m.in. przykładami twórczości Cindy Sherman, która w konwencji przedstawiającej traktuje ciało jako obszar „abiektu”. Ciało jako „abiekt”, zgodnie z definicją Julii Kristevej („jako ani nie podmiot, ani jeszcze nie przedmiot”<sup>12</sup>), często okaleczone i udęczone, jest dla Fostera powrotem Realnego traumatycznego. Odślanianie Realnego ujawnia się, jego zdaniem, w działaniach artystów sięgających np. po przedmioty wyobcowane z dzieciństwa – szczury i małe sa-

<sup>9</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 179.

mochody w twórczości Katariny Fritsch, martwe, odziane w płaszcze robione na drutach wróble Annette Messenger, kołyska jako psychotyczna klatka u Roberta Gobera. Przytoczone tu, z konieczności tylko skrótowo, niektóre z wątków i przykładów pojawiających się w książce wpływowego amerykańskiego krytyka sztuki odsłaniają nadanie sensu awangardzie historycznej przez repetycję jej działań w obrębie neoawangardy. Sugeruje to pośrednio przekonanie o żywotności tej sztuki, ujawniającej się w anektowaniu rozwiązań artystycznych historycznej awangardy w sposób dostosowany do nowego kontekstu społeczno-kulturowego.

Donald Kuspit, niegdysiejszy koryfeusz awangardy, dziś jest jej pogromcą. Krytyk o pokolenie starszy od Fostera, równie zasłużony dla rozwoju teorii współczesnej sztuki, laureat prestiżowej nagrody Frank Jewett Mather Award For Distinction in Art Criticism, profesor historii i filozofii sztuki na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Stony Brook, współpracuje z pismami „Artforum”, „Sculpture”, „New Art Examiner”, „Tema Celeste”. Wśród jego ogromnego dorobku naukowego pojawiła się w 2004 r. książka *The End of Art.*, której polskie wydanie ukazało się w roku 2006 nakładem Muzeum Narodowego w Gdańsku. Od listopada 2006 r. do lutego 2007 r. można było oglądać w Oddziale Sztuki Współczesnej tegoż muzeum, w Pałacu Opatów w Oliwie wystawę zatytułowaną „Nowi Dawni Mistrzowie”. Kuratorem tej wystawy był Donald Kuspit. I książka, i wystawa wzbudziły, tak jak gdzie indziej, również i w Polsce kontrowersje. W przedmowie do wydania polskiego Paweł Huelle przygotowuje odbiorcę polskiego do specyficznego toku rozważań Kuspita, jednocześnie starając się rozwiać wątpliwości co do tej narracji. Przyrównując ją do *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda de Musset, daje nadzieję nieprofesjonalnemu odbiorcy sztuki na przejrzenie wszystkich zawiloci współczesnego świata sztuki. Książka uznana za prowokacyjną „zwłaszcza wobec silnego lobby wielu amerykańskich galerii, instytucji i środowisk postnowoczesnych kreatorów sztuki” jest cenna, według gdańskiego autora, przede wszystkim ze względu na walor hermeneutyczny<sup>13</sup>. Kuspit, zamieszczając na wstępie opis instalacji Damiana Hirsta, składającej się z niedopałków i śmieci wszelakiego rodzaju, wystawionej w oknie galerii na nowojorskiej Mayfair, a wyrzuconej przez sprzątacza Emmanuela Asare, sądzącego, że to zwykłe śmieci, sugeruje czytelnikowi swój stosunek do sztuki najnowszej<sup>14</sup>. A jest on emocjonalny i wręcz nienawistny, co ujawnia się już od pierwszej strony książki. Cytując komentarz Franka Stelli, jednego z amerykańskich malarzy abstrakcyjnych, który nazwał wystawę „Początki nowoczesności” z roku 2001, mającą miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, „wglądem w masturbację”, Kuspit prowadzi na łamach książki dyskurs deprecjonujący całkowicie osiągnięcia awangard XX wieku.

<sup>13</sup> P. Huelle, *Od redakcji*, (w:) D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przekł. J. Borowski, Gdańsk 2004, [s. 3].

<sup>14</sup> D. Kuspit, op. cit., s. XVII.

Przypisuje on sztuce współczesnej grzech największy – usunięcie doświadczenia estetycznego. Według amerykańskiego krytyka, „estetyka nowotworowa” i entropia twórcza to cechy rozpoznawcze współczesnej sztuki. Marcel Duchamp, w opinii Kuspita, jest tym, któremu można przypisać odpowiedzialność za taki stan rzeczy. „Zamiana przez Duchampa dzieła sztuki w ready made – koniec końców żalosną parodię zarówno dzieła, jak i samego aktu twórczego – jest ostatecznym aktem jego nihilistycznego pesymizmu. Prezentuje nam tragikomiczny, przypominający farsę obraz całej trójki: artyści, dzieła i widza”<sup>15</sup>. To stwierdzenie implikuje tezę o nowotworowej estetyce wprowadzonej przez Duchampa. Zaprzeczenie sztuki banałowi, manipulacja codziennością, którą to francuski artysta uznał za sztukę, jest dla Kuspita „pocałunkiem śmierci w estetyce”<sup>16</sup>. W myśli krytyka pojawia się określenie „sztuka postestetyczna” – to sztuka dążąca do zniszczenia piękna. W obszarze sztuki nowoczesnej wskazuje przykłady innego podejścia – to „subtelnie tragiczna”, sztuka ekspresjonizmu abstrakcyjnego, figuralne reprezentacje Egona Schiele, Pabla Picassa, Hansa Bellmera, Luciena Freuda<sup>17</sup>.

Dominacja banalności, brzydoty i zaniku inwencji w sztuce współczesnej to dowód entropii twórczej. Ci, którym Foster poświęcił pełną skupienia analizę, artyści neoawangardy: Andy Warhol, Jeff Koons, Haim Steinbach, odczytywani są przez Kuspita jako mistrzowie marketingu. Twórczość Kiki Smith, której m.in. poświęca uwagę Foster, to dla jego starszego kolegi przykład artystki opowanej obsesją analną. Obecność ekskrementów w sztuce najnowszej opatruje stwierdzeniem: „Wszystko można sprzedać jako dzieło postsztuki – im bardziej tandetne i gówniane, tym lepiej – byleby było podpisane przez odpowiedniego artystę. Wszystko tkwi w magii nazwiska stworzonej dzięki marketingowi tego zjawiska”<sup>18</sup>. Oczywiście są tu konotacje z refleksjami Jeana Baudrillarda, chociaż w wywodzie Kuspita nie jest on wspomniany. Francuski myśliciel mówi również o agonii współczesnej sztuki. Zamieniła się ona w nieustanny recykling, w przywłaszczanie banalności, miernoty jako wartości i jako ideologii<sup>19</sup>. Baudrillardowski spisek sztuki polega na podtrzymywaniu jej agonii przez skomercjalizowany świat sztuki. Kontrowersyjna książka Kuspita, pełna wolt myślowych, nie tylko stawia diagnozę współczesnej sztuce, proponuje też sposób jej sanacji. Nie ma w narracji Kuspita pojęcia „Realne”, jest wyrażona natomiast *explicite* myśl, że sztuka nawiązująca do tradycji Dawnych Mistrzów, sztuka ceniąca warsztat i broniąca się przed anomią jest sztuką prawdziwą. Realne Kuspita to powrót realistycznych konwencji, powrót pracowni. To pojawienie się tego, co utrwalone

<sup>15</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 79.

w tradycji, rozpoznawalne i gwarantujące doświadczenie estetyczne, a dzisiaj odnajdywane w twórczości Nowych Dawnych Mistrzów, o których Kuspit pisze, że „przywracają sztuce głębię jej sensu”, wynosząc się ponad brzydotę i dążąc do piękna<sup>20</sup>. Kategoria piękna nie jest dla krytyka kategorią historyczną, ale wciąż pożądaną w sztuce.

Wystawa prezentująca dokonania Nowych Dawnych Mistrzów w Gdańsku to prezentacja ponad stu dzieł artystów współczesnych z różnych miejsc świata, sięgających do wielkich tradycji malarstwa i rzeźby. W tekście zamieszczonym w katalogu głośnej wystawy Kuspit pisze: „Sztuka, jaką oglądamy na tej wystawie, zdecydowanie powraca do figury ludzkiej i człowieczej narracji, często w sposób alegoryczny i symboliczny. Mówiąc szerzej, poruszający wizerunek zyskuje pozycję uprzywilejowaną w stosunku do czystej abstrakcji, chociaż niejednym »abstrakcyjnym« epizod kryje się, a nawet leży u podstaw poetyki wizerunku; niemniej nigdy nie prowadzi to do formuły geometrycznej czy gestualnej”<sup>21</sup>. W innym miejscu tego tekstu znajdujemy stwierdzenie o renesansie tradycyjnej, humanistycznej koncepcji sztuki, co według piszącego nie wyklucza poszukiwań twórczych, „zmysłowych objawień, sublimujących profanum zwykłego doświadczenia percepcyjnego w estetyczne sacrum, czyli – samo sedno modernistycznej sztuki”<sup>22</sup>. Wśród artystów prezentujących swe prace na gdańskiej wystawie pojawiają się nazwiska o uznanej sławie, jak Vincent Desiderio, Krzysztof Izdebski, Maciej Świeszewski, Igor Mitoraj, David Ligare. Wszyscy wystawiający tu w konwencji przedstawieniowej artyści, według Kuspita, dążą do prawdy istnienia, bez unikania jej brutalności, ale przedstawiania jej w taki sposób, że ogląd rzeczywistości staje się przyjemnością. Wśród przedstawionych dzieł na wystawie w Pałacu Opatów w Oliwie zdecydowana większość ma rodowód wywodzący się z mimetycznej koncepcji sztuki. Są tu także mistrzowie amerykańskiego fotorealizmu: Richard Estes i Don Eddy. Sztuka Nowych Dawnych Mistrzów jest alternatywą wobec postsztuki, będącej, według krytyka, skomercjalizowaną i na usługach mediów i popularnej rozrywki. W myśli Kuspita niewypowiedziane przez niego Realne to powrót do mimetyzmu, gdzie jest miejsce na przeżycie i znaczenie<sup>23</sup>. Zdanie kończące książkę *Koniec sztuki* jest wyznaniem wiary w moc ożywienia sztuki, w której widzi kategorię rzeczywistości artystycznej. Tak jak Foster, przywołuje on przykłady życiodajnych sił tkwiących w nurtach współczesnej sztuki, jednakże o zupełnie innej proveniencji niż te, które podaje jego młodszy kolega: „Twórczość Nowych Dawnych Mistrzów przynosi nam świeże poczucie celowości sztuki

<sup>20</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>21</sup> D. Kuspit, *Nowi Dawni Mistrzowie: Dlaczego teraz?/New Old Masters: Why Now?*, (w:) *Wielka wystawa sztuki współczesnej. New Old Masters/Great Exhibition of Contemporary Art. Nowi Dawni Mistrzowie*, Gdańsk 2006, s. 020.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 021.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 020.

– wiarę w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia, bez zafałszowania go – wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka”<sup>24</sup>.

W postmodernistycznej sztuce filmowej to przekonanie o ożywczej mocy czerpanej z sztuki dawnej przyjmuje niezwykle ciekawą postać. Doskonale potwierdza to twórczość Petera Greenawaya. W jego filmach cytaty ze sztuki dawnej są złożeniem hołdu Starym Mistrzom. W *Zet i dwa zera* kłania się Janowi Vermeerowi van Delft, w *Kontrakcie rysownika* odnajdujemy kadry odwołujące się do malarstwa Georgesa de La Tour, Rafaela Santi, Michaelangelo Merisi da Caravaggia, Giovanniego Battisty Tiepolo. Cytując dzieła sztuki historycznej, opatruje to następującym komentarzem: „Myślę, że największa kreatywność oraz najbliższe i najsilniejsze związki między artystą a jego dziełem istniały w czasach renesansu, manieryzmu i baroku. Dlatego w swoich filmach cytuję raczej klasyczne niż współczesne obrazy”<sup>25</sup>. Ujawnia swą bliskość z tym, co w sztuce jawi się jako Realne, czyli to, co jest jak najwierniejszym odwzorowywaniem świata. Mówi: „Dlatego bliscy mi są malarze tacy jak: Paolo Uccello, Piero Della Francesca, Nicolaus Poussin, Piet Mondrian, artyści, którzy próbowali być zwięzli w swej sztuce. Próbowali w sposób ekonomiczny, apolliński przedstawić najważniejszą warstwę świata”<sup>26</sup>. Fascynacja szesnastowiecznym malarstwem w przypadku Lecha Majewskiego jest asumptem do rozważań na temat roli sztuki i artysty w postmodernistycznym świecie. Jego *Młyn i krzyż*, dzieło współczesnej technologii i niezwykłej wrażliwości na Realne sprawia, że znajdując się w świecie Breugla, mamy przeświadczenie o aktualności przesłania flamandzkiego malarza. Pisarz i krytyk sztuki Michael Francis Gibson w eseju *Młyn i krzyż. „Droga krzyżowa” Pietera Breugla*, który to esej zresztą stał się inspiracją do powstania filmu, mówi, że tajemnica geniuszu Breugla polega na umiejętności zawoalowania tragizmu aurą beztrioski<sup>27</sup>. To fascynuje Majewskiego, który wyznaje: „Wolę przebywać ze starymi mistrzami” i kontynuuje: „Kultura dzisiejsza jest nieporównywalnie uboższa. Lubię rozmawiać ze zmarłymi. Mają do powiedzenia więcej niż żywi”<sup>28</sup>. Przykładów powoływania się w sztuce filmowej na realistyczne konwencje malarskie jest wiele<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> D. Kuspit, op. cit., s. 194.

<sup>25</sup> B. Szymańska, *Peter Greenaway – człowiek Renesansu?*, „Nowa Krytyka” 2001, nr 12, s. 256.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> M.F. Gibson, *Młyn i krzyż. „Droga krzyżowa” Pietera Breugla*, (w:) M.F. Gibson, L. Majewski, *Breugel. Młyn i krzyż*, BOSZ&Angelus Silesius, Olszanica 2010, s. 111.

<sup>28</sup> D. Drzazga, *Lech Majewski. Świat według Breugla*, (w:) ibidem, s. 183.

<sup>29</sup> Na temat cytatów malarskich we współczesnej sztuce filmowej powstała bardzo dobra praca magisterska na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie autorstwa Karoliny Chlewińskiej, *Sztuczność sztuki, czyli cytaty malarskie w postmodernistycznych filmach, na podstawie wybranych dzieł: „Kontrakt rysownika” Petera Greenawaya, „Carravaggio” Dereka Jarmana, „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego*, Olsztyn 2013.

Ujawniają one potrzebę obcowania z różnymi kategoriami Realnego we współczesnej sztuce.

Moje rozważania na ten temat chciałabym zakończyć przejmującym przykładem potrzeby doświadczania Realnego przez artystę i widza. Marina Abramović, zwana „babcią performansu”, czyni od kilku dziesięcioleci medium sztuki własne ciało. Film *Marina Abramović – artystka obecna (Marina Abramović – The Artist is Present)* w reżyserii Matthew Akersa i Jeffa Dupre z roku 2012 rejestruje jej projekt realizowany w nowojorskim MoMA. Artystka przez trzy miesiące po siedem i pół godziny siedziała nieruchomo. W tym czasie nawiązywała kontakt wzrokowy z kolejnymi uczestnikami swego projektu. Prawie milion biernych i czynnych uczestników projektu obserwowało swoje i artystki reakcje. Jak pisze Anita Piotrowska: „w tym czasie coraz bardziej sponiewierane, choć ciągle nadludzko cierpliwe ciało artystki dodawało całemu przedsięwzięciu coraz większego dramatyzmu”<sup>30</sup>. Reakcje aktywnych uczestników owego performansu objawiały się płaczem, ogólnym wzruszeniem. Intensywne wzajemne wpatrywanie się w twarz drugiego człowieka jawi się jako swego rodzaju terapia, ale też tęsknota za utraconym Realnym. Projekt Abramović to epifania twarzy, o której mówi Levinas: „Twarz, choć jest rzeczą jeszcze wśród rzeczy, przebija formę, która ją ogranicza. Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania, ani z władzą wiedzy”<sup>31</sup>. „Intensywna obecność” Mariny Abramović to jedna z kategorii Realnego ujawniającego się w sztuce neoawangardy. To także dowód na potrzebę obcowania z nim i artysty i widza. Ten fakt należałoby analizować w szerszym kontekście niż rzeczywistość artystyczna.

<sup>30</sup> A. Piotrowska, *Intensywna obecność*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 41, s. 40.

<sup>31</sup> E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 232.