

ROZWIĄZANIA QUASI-KLASYCZNE: ICH SPECYFIKA I ARTYSTYCZNE KONSEKWENCJE



Obserwując przejawy zarówno sztuki dawnej, jak i współczesnej, łatwo dojść do wniosku, że pewnych dzieł nie sposób, łatwo i jednoznacznie, zaszerzować do klarownie wyodrębnionych konwencji artystycznych, a nawet w pewnych przypadkach, do dość ogólnie definiowanych postaw twórczych. Wiele ze wspomnianych artefaktów istnieje bowiem w obszarze wyraźnie zauważalnej „konwencjonalnej” niejednoznaczności, zarówno pod względem formalnym i stylistycznym, jak i, w dalszej konsekwencji: pod względem ambiwalencji, jakie pojawiać się mogą w ich warstwie ikonologicznej. Wydaje się, że swoistym błędem byłoby marginalizowanie takich dzieł, usuwanie ich na peryferie rozważań i analiz teoretycznych. Dzieła się tak może na przykład wtedy, kiedy są one powołane do życia przez artystów mniej znanych. Bagatelizowanie w tym przypadku autorów i ich wypowiedzi spowodowane może być tym, że twórcy i ich utwory nie pasują do ogólnie przyjętych ram i zakresów teoretycznych rozważań o sztuce. Pojawiać się może, także inna sytuacja. Oto twórczość znanego i powszechnie akceptowanego artysty historycznego (przymiotnik ten wskazywałby na powiązania tego twórcy z poszukiwaniami sztuki dawnej), może być, wbrew jej własnej specyfice, rozpatrywana tylko i wyłącznie w oparciu o stereotypowy model teoretycznych rozważań, czyli na przykład w odniesieniu do kierunku, stylu, czy nurtu, który został wyodrębniony przez historyków sztuki, dobrze „zakorzenił się” w określonych przestrzeniach teoretycznych dyskursów, a dany artysta wydaje się, czy wręcz „jest” jego wybitnym przedstawicielem, pomimo tego, że niektóre stosowane przez niego rozwiązania stylistyczne zdają się również podważać pewne ze sztandarowych założeń i preferencji, zjawiska, które ten tak „typowo” zdaje się reprezentować. Czy wspomniane sytuacje można odnosić tylko do przeszłości? Z pewnością nie. Ich odpowiedników można bowiem poszukiwać także w przestrzeniach bardziej współczesnych wymiarów dziejów sztuki. Niemniej jednak, nie to wydaje się w tym przypadku najważniejsze. O wiele istotniejsze jest bowiem to, że postrzeganie pewnych „niejasnych” pod względem stylu czy konwencji zjawisk przez pryzmat wygodnych stereotypowych klisz i etykiet doprowadzać nas może do, w pewnym stopniu, fałszywego, „zmitycyzowanego” postrzegania, interpretowania i rozumienia ich specyfiki, czy też ich ewentualnej wyjątkowości. Najczęściej chyba niebezpieczeństwo stereotypowych opisów, osądów i interpretacji dosięga zjawisk znanych, historycznie zasłużonych, czy też zdecydowanie prestiżowych lub, postrzegając sprawę jeszcze z innej strony, zjawisk z jakiegoś powodu „modnych” w danym czasie. Z kolei długotrwałe uprzedzenia i zajadła krytyka mogą dotyczyć sztuki skompromitowanej z punktu widzenia jakiejś kolejnej teoretyczno-artystycznej frakcji opiniotwórczej, czego doskonałym przykładem było jednowymiarowe i w sumie krzywdzące postrzeganie wielu konserwatywnych zjawisk sztuki XIX-wieku przez reprezentantów XX-wiecznej Awangardy.

Niewątpliwie jedną z bardziej narażonych na stereotypowy odbiór jest postawa artysty klasycznego, czyli artysty biorącego pod uwagę kategorię (czy też lepiej powiedzieć koncepcję) klasycyzmu dzieła sztuki. Przymiotnik „klasyczny”, notabene niejednoznaczny, jeśli chodzi o zakres swoich znaczeń, czy też pojęcia, „klasycyzm” lub „klasycyzność” – stają się często tak sugestywne, jeśli chodzi o opis cech, które mają determinować, że zdajemy się nie zauważać, że zarówno w sztuce dawnej, jak i współczesnej, powstawały i powstają nadal dzieła, które są klasyczne i nieklasyczne jednocześnie, lub mówiąc nieco inaczej, że reprezentują one tak naprawdę typ twórczości, który określić by można mianem sztuki quasi-klasycznej.

Aby wspomnianą supozycję można było nieco klarowniej omówić, trzeba by zacząć od przypomnienia najistotniejszych założeń kategorii klasycyzmu dzieła sztuki. Jak przypomina Władysław Tatarkiewicz: „próby zdefiniowania klasycyzmu i klasycyzmu były podejmowane niejednokrotnie. (...) [i zazwyczaj] wszystkie te definicje są w gruncie rzeczy podobne, wszystkie sprowadzają klasycyzm do równowagi i zgodności elementów [składających się na całość dzieła sztuki]. Jednakże na wskutek dążenia do prostej formuły są [wspomniane definicje także] nazbyt uproszczone.”¹ Spróbujmy zatem nieco dokładniej określić cechy dzieła, które pozostaje w mocy zasad wspomnianej kategorii. Z pewnością najważniejszą cechą wartościującą dzieła klasycyzmu jest jego doskonałość. Dzieło takie musi dążyć do: harmonii, umiaru, spokoju i szlachetnej prostoty. Artysta respektujący klasyczne reguły dąży w swej sztuce do tworzenia dzieł wzorcowych, doskonałych i co najważniejsze: powszechnie uznanych, nawiązując najczęściej do wzorców antycznych (grecko-rzymskich), nie tylko w zakresie stylistycznym, ale również estetycznym (tu: związanym ze specyficznym, klasycznym właśnie sposobem pojmowania piękna). I tak, piękno zależy w tym przypadku od doskonałości proporcji, określanych najczęściej na zasadach matematycznych i geometrycznych oraz od wspomnianej już zgodności między częściami składowymi dzieła, co swój rodowód posiada oczywiście w antycznej w pochodzeniu Wielkiej Teorii Piękna. Poza tym piękno leży w naturze rzeczy – jest tychże rzeczy własnością obiektywną, a więc jest ono niezależne od ludzkiego wymysłu czy konwencji. Jest nieprzemijające, niezmienne. Trzeba je poznać, odkrywać w naturze, czasem oczyścić z naturalistycznych niedoskonałości i pokazywać w postaci czystej w dziele sztuki. Stąd też tak częsta w sztuce klasycyzmu *mimesis* w ujęciu idealizującym – naśladowanie natury, polegające nie na naturalistycznym „kopiowaniu” wyglądu rzeczy, lecz na ukazywaniu ukrytych pierwiastków wiecznego piękna. Tworzenie dzieła wedle klasycznych założeń powinno być zgodne z pewnymi regułami, a zatem proces twórczy ma mieć racjonalny, intelektualny charakter. Jakże często bowiem dzieło jest konstruowane w oparciu o rygory geometrii i obiektywizm zależności matematycznych, traktowanych w tym przypadku jako elementy porządkujące jego kompozycję oraz konstytuujące szlachetność zawartych w nim proporcji. Tak też piękno wydaje się w tym przypadku kwestią wiedzy, trzeba je badać, znać, a nie wymyślać i improwizować. Posiada ono również charakter obiektywny: piękne jest to, co stworzone zostało według określonych reguł. Jeśli coś stworzone jest według reguł – to musi się podobać wszystkim, co doprowadza nas do jednej z najbardziej fałszywych utopii klasycyzmu mniemań o sztuce, że dzieła klasycyzmu dąży do wieczności i w związku z tym ma być niejako uniwersalne i niezależne od upływu czasu². Podstawową cechą dzieła klasycyzmu jest zatem jego perfekcyjna doskonałość oraz brak jakichkolwiek dysonansów formy, ale pamiętajmy też o tym, że istnieją także inne znamiona stylistyki klasycyzmu. Elementami stylistyki klasycyzmu są niewątpliwie również pewne wzorce przedstawiania ciała i twarzy postaci, naśladowane i kontynuowane w określonych sytuacjach od czasów twórczości greckich artystów klasycyzmu V w. p. n. e. Szczególny sposób przedstawiania ludzkich wizerunków o prostych nosach, stosunkowo niskim czole oraz pełnych policzkach i specyficznym wykreśleniu ust, charakterystyczne ukazywanie poprawnej anatomii ciała ludzkiego, mieszczące się w ramach jedynej w swoim rodzaju konwencji „idealizowanego realizmu”, nacechowane jednak dodatkowo ujęciem syntetycznym, dążącym do uogólniania form i eliminacji „zbędnych” detali – to ponadczasowe wzorce kanonów klasycyzmu, które co ciekawe jednak, mogły być także przywoływane w kontekście o wyraźnym zabarwieniu quasi-klasycyzmu, o czym mowa będzie w dalszej części niniejszego tekstu.

Niewątpliwie jednym z najbardziej znanych i bardzo długo cieszącym się niemal bezkrytycznym uznaniem, czy wręcz uwielbieniem, artystów klasycyzmu doby nowożytnej był Rafael Santi. Jego sztuka w wielu przypadkach daje się postrzegać poprzez pryzmat założeń i preferencji kategorii klasycyzmu, co nie oznacza oczywiście, że malarz ten nie tworzył także dzieł, którym o wiele trudniej przyporządkować tego typu etykietę. Rafael komponował swoje obrazy w sposób matematyczny i geometryczny, ale czynił to tak, aby nie pozbawić swych dzieł swoistej naturalności i słodyczy. Geometryczno-matematyczny szkielet wydawał się tu doskonale „ukryty”, dzięki mistrzowskiemu potraktowaniu pozostałych środków malarskiego obrazowania, takich jak: operowanie światłem, czy modelunkiem. Nie nadawało to obrazom Rafaela surowej sztywności czy surowości, obecnej w tak wielu dziełach mistrzów doby Quattrocenta. Rafael odnosił się ponoć do zasady złotego podziału, co miało nadawać jego kompozycjom eleganckich proporcji i urzekającej płynności w potraktowaniu form. Jak przypomina Maria Luiza Rizzatti: „uczeni prowadzili bardzo szczegółowe badania, także w naszych czasach, nad jednym z najbardziej efektownych (...) dzieł [Rafaela], a mianowicie nad [jego] «Madonną Sykstyńską» (...). Niemiecka uczona, pani Putscher zastosowała do analizy tego obrazu zasadę złotego podziału, zwanego także boską proporcją (...). Według zasady złotego podziału figura Madonny została podzielona tak, że część mniejsza – od pępka do linii oczu – ma się tak do części większej – od pępka do czubków palców u stopy – jak ta większa część postaci ma się do całej postaci. Z tej gry proporcji (...) wynika nie tylko najwyższa harmonia całości, ale też doskonała równowaga między tym co płynne i zmienne, a tym co stałe i trwałe.”³ Zasada złotego podziału mogła odnosić się także do innych dzieł Rafaela, sugerują to chociażby autorzy popularnego pod koniec ubiegłego wieku cyklu filmowych analiz znanych arcydzieł malarstwa europejskiego z serii „Masterworks”, w odcinku poświęconym „Portretowi Bindo Altovitego”. Portret ten jest o tyle ciekawy, że pokazuje nam jeszcze jedną ciekawą cechę malarstwa Rafaela. Jest on, co oczywiste, doskonale skomponowany, ale pojawiają się w nim także pewne minimalne deformacje anatomiczne postaci, które mają ową doskonałość kompozycji utrzymać. I tak np. szyja młodzieńca wydaje się odrobinę wydłużona, ale także nieco masywna, po to, aby porządek rozmieszczenia form w obrazie urzeczywistniał ideały wizualnej harmonii. Podobnych, dyskretnych deformacji, stosowanych przez artystę w celu zachowania harmonii i wyrafinowania proporcji –

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 213.

² Patrz: tamże, ss. 213-216.

³ Maria Luiza Rizzatti, *Geniusze sztuki. Rafael*, Warszawa 1990, s. 83.

można z pewnością odnaleźć znacznie więcej w dziełach Rafaela. Artysta ten, pomimo umiejętności hiperpoprawnego przedstawiania wiarygodności anatomicznej malowanych i rysowanych postaci, nie traktował anatomii w naturalistyczny sposób. Powierzchnia ciał była w jego obrazach także nieco uogólniona, ale oprócz tego malarz ten dopuszczał wprowadzanie delikatnych deformacji, które nie naruszały jednak klasycznego charakteru jego dzieł i nie pozbawiały drastycznie przedstawianych postaci naturalności i poprawności ujęcia. Deformacje owe mogły zatem następować tylko do pewnej granicy, której zazwyczaj autor „Madonny Sykstyńskiej” nie przekraczał, a którą kilka stuleci później, w niektórych swych dziełach, zdawał się bagatelizować jeden z najśłynniejszych malarzy francuskich Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Widać to ewidentnie w kilku dziełach artysty. Przedstawiane przez niego wizerunki kobiet, w takich obrazach, jak na przykład: „Jowisz i Tetyda” z 1811 roku, „Roger uwalniający Angelikę” z 1819, czy w słynnej „Łażni tureckiej” z przełomu lat 50. i 60. XIX wieku – zawierają wiele deformacji, naruszających z jednej strony, założenia klasycznej konwencji; z drugiej zaś, realistyczną wiarygodność wspomnianych przedstawień. Szczególnie uderzające wydają się w tych przypadkach silnie opuchnięte, powiększone i zaokrąglone szyje – deformacje, które ocierają się wręcz o błąd anatomiczny lub swoisty symptom chorobowy. Dr Laignel-Lavastine w swoim komentarzu zatytułowanym „La grande thyroïde dans l'oeuvre de M. Ingres” sugerował wręcz, że: „kobiety Ingres’a zdradzają wszelkie objawy niedoczynności tarczycy, [co potwierdzałyby ich] masywne szyje z powiększonymi obydwojoma płacami tarczycy [oraz ich] łagodny, bierny i niemal omdlewający wyraz twarzy o okrągłych policzkach.”⁴. Z kolei w słynnej „Wielkiej odalisce” z 1814 roku korpus postaci wydaje się na tyle wydłużony, że naturalistyczne wnioskowanie, kazałoby mniemać, że przedstawiona postać posiada zbyt wiele kręgów, niż przewidują to prawidła anatomiczne. Równie niepokojące wydają się w pewnych przypadkach sposoby osadzenia kończyn (szczególnie rąk) w partiach korpusów, sprawiające wręcz wrażenie braku ich anatomicznego połączenia z resztą ciała (np. szczególnie intrygujące staje się to we wspomnianym już wcześniej obrazie pt. „Jowisz i Tetyda”). Co istotne jednak, wspomniane deformacje nie były błędami, czy też przeoczeniami artysty, wynikającymi z jakiegokolwiek jego braku umiejętności rysunkowo-malarskich. Artysta ten bowiem, podobnie jak wcześniej Rafael, potrafił zaskakująco poprawnie przedstawiać relacje anatomiczne, lecz nie czynił tego w pewnych dziełach, zapewne świadomie, odrzucając stan ewidentnej anatomicznej poprawności tworzonych przedstawień. Pamiętajmy jednak o tym, że Ingres jest postrzegany jako przedstawiciel i obrońca tradycji klasycznej w malarstwie francuskim, pomimo tego, że w pewnych przypadkach w swoisty sposób podważał „klasyczną poprawność” w swych własnych pracach. Paradoksalnie jednak, stosowane przez niego deformacje, miały zapewne na celu doprowadzenie do efektu klasycznej harmonii kompozycji dzieła malarskiego. Bo czyż silne pomniejszenie ciała Tetydy w stosunku do ogromnego ciała Jowisza nie miało zamykać grupy tytułowych postaci w formie trójkąta, co stanowi ewidentne nawiązanie do ulubionej praktyki kompozycyjnej wielkich mistrzów renesansu? Podobnie ma się rzecz z deformacjami anatomicznymi wprowadzanymi przez Ingres’a w wybranych jego dziełach. Większość z nich ma na celu akcentować płynność linii opisujących zarysy ciał przedstawianych postaci. Owa płynność linii miała wpływać zapewne, z jednej strony, na doskonałość kompozycji, ale z drugiej, konstytuować ogólne wymiary elegancji przedstawianych form. Choć oczywiście nie tylko, bowiem deformacje postaci, szczególnie kobiecych, miały także potęgować w niektórych obrazach Ingres’a atmosferę zmysłowości i erotyzmu. Wiele ze wspomnianych zabiegów pojawia się w słynnej „Łażni tureckiej”, która, parafrazując wypowiedź Bohumira Mráza, przedstawiała: „pochylające się, leniwie leżące i odpoczywające kobiety, by dzięki harmonii zaokrąglonych kształtów i płynnych linii oddać upajające podniety orientu.”⁵. Specyficzną tak naprawdę harmonii, która osiągnięta została także dzięki wprowadzaniu zdecydowanie nieklasycznych i nierealistycznych deformacji przedstawionych ciał. Wspomniane deformacje, czy rzadziej manipulacje proporcjami ukazywanych w kompozycji elementów, pomimo tego, że w pewnym stopniu wprowadzane mogły być z pobudek, które przyświecały wielbicielowi klasycznych reguł, implikowały także takiego rodzaju ekspresję, która wykraczała poza granice klasycznej harmonii i spokoju. Implikowały wręcz pewne dysonanse formy, wymierzone w powagę założeń kanonów sztuki klasycznej. Można je zatem traktować jako rozwiązania quasi-klasyczne, głównie z tej racji, że istniały one w ramach stylistycznej koegzystencji z rozwiązaniami ewidentnie zaczerpniętymi z ram stylistyki klasycznej. Bo czyż gładka, uogólniona powierzchnia ciał postaci z obrazów Ingres’a, sposób przedstawiania ich wizerunków czy określonych detali anatomicznych – nie stanowi stylistycznego powielenia wzorców doskonale nam znanych z repertuaru przedstawień starożytnej sztuki grecko-rzymskiej? Być tak musiało, bowiem Ingres był przecież przedstawicielem klasycyzmu, czcicielem antyku i malarstwa Rafaela oraz tworzył także typowe dzieła klasyczne, takie jak chociażby powszechnie znane „Źródło”. A jednak, tworząc wcześniej „Jowisza i Tetydę”, osiągnął, jak to określa Mráz: „pełne ekspresji przerysowanie form.”⁶. „Przerysowanie form”, to być może nie najlepsze określenie w tym przypadku, bowiem mogłoby ono na przykład sugerować skrajny, rażący wręcz linearyzm ich kształtów, a nie o to, lecz o coś zdecydowanie innego, chodziło przecież w tym wypadku. Lepiej powiedzieć zatem o stosowaniu przez artystę specyficznym pojmowanych deformacji i manipulacji proporcjami przedstawianych ciał, niby w celu osiągnięcia klasycznych celów, a jednak stwarzających także w pewnym stopniu dysonans o wyraźnie zauważalnym charakterze antyklasycznym.

Analogie do zaskakujących quasi-klasycznych sposobów stylistycznej artykulacji dzieła sztuki, które stosował z tak intrygującym skutkiem w wieku XIX Jean-Auguste-Dominique Ingres, odnaleźć także można w pewnych realizacjach XX-wiecznych artystów, reprezentujących zdecydowanie odmienne poszukiwania twórcze ubiegłowiecznej sztuki. Z całą pewnością niezwykle sugestywnym przykładem wspomnianej powyżej kwestii

⁴ Cyt. za: Alain Jaubert, *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Łażnia turecka. Zniewolone spojrzenie*, z serii: „Kalejdoskop Arcydział”, 1991, (film emitowany w Polsce na stacji Planete oraz kanale TVP Kultura).

⁵ Bohumír Mráz, *Ingres. Rysunki*, tłumaczenie: Aniela Maria Konopacka, Warszawa 1989, s. 22.

⁶ Tamże, s. 12.

okazać się mogą „neoklasyczne” obrazy Pabla Picassa, tworzone przez artystę na przełomie drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia. Obrazem tego rodzaju jest chociażby kompozycja zatytułowana „Trzy kobiety wiosną”, namalowana przez twórcę „Panien z Awinionu” w 1921 roku. Jak trafnie zauważa Jack Flam: „neoklasyczna maniera [Picassa] (...) sugeruje solidny i stabilny świat, kładąc nacisk na kulturalną i materialną ciągłość. (...) Jednakże nawet [te] jego (...) dzieła są pełne przesady i deformacji, takich jak na przykład nieproporcjonalnie duże kończyny i głowy, co zwraca uwagę na sposób, w jaki one także stawały się częścią sztucznych środków przedstawiana.”⁷. Środków, którymi malarz w zdecydowany sposób manipulował, nie tylko w celu kumulacji ekspresji w dziele malarskim, ale także w celu akcentowania pewnych przekazów natury metaforycznej. Picasso „w wielu swych neoklasycznych obrazach (...) świadomie odnosił się do wzorców antycznych, zwłaszcza postaci na rzymskich freskach, które oglądał w Pompejach i Herkulanum”⁸, przenosząc tym samym pewne najbardziej charakterystyczne elementy stylistyki klasycznej w wymiar swych własnych, wspominanych powyżej dzieł. A jednak elementy te zostały połączone z tak radykalnymi transpozycjami i modyfikacjami oraz z tak niepokojącą surowością modelunku, że nie sposób tu mówić o kreacji dzieła przestrzegającego preferencji klasycznego kanonu piękna. Dysonans form i kształtów jest tu tak silny, także w porównaniu z o wiele bardziej powściągliwymi w tym względzie quasi-klasycznymi dziełami Ingres’a, że na pewno przestają niepodzielnie królować tu prawa harmonii, spokoju i umiaru, tak cenione przez typowych klasyków. A jednak, z drugiej strony, jest coś w „neoklasycznych” obrazach Picassa, co zdecydowanie odnosi nas do konwencji „grecko-rzymskich”, antykizujących sposobów obrazowania, powodując, że i tym razem mamy do czynienia ze sztuką, która jest jednocześnie klasyczna i nieklasyczna w swej formie, choć wydaje się w tym przypadku, że pierwiastków klasycznych jest w niej o wiele mniej, niż we wspomnianych wcześniej obrazach autora „Łaźni tureckiej”. Inne analogie do XIX-wiecznego malarstwa Ingres’a, związane z konfrontacją elementów stylistyki klasycznej z obcymi pod względem stylistycznym deformacjami, manipulacjami proporcjami czy innymi sposobami określania formy, co oczywiście poczynionymi w wyraźnie odmiennych kontekstach twórczych poszukiwań, niż te proponowane przez twórcę XIX-wiecznego czy też tworzącego później Pablo Picassa – zauważyć można w wybranych dziełach, chociażby takich artystów jak: Tamara Łempicka (np. w jej słynnym obrazie pt. „Adam i Ewa” z 1931 roku)⁹, czy Carlo Maria Mariani (autora obrazu z 1984 roku, inspirowanego dziełami Mengsa, Canovy czy dokonaniem niektórych manierystów włoskich XVI wieku, zatytułowanego „Spojrzeń w głąb niebiańskiego zwierciadła”)¹⁰. Zasugerowane powyżej przykłady wskazują na to, że pewne decyzje quasi-klasyczne mogły być podejmowane, między innymi przez twórców wywodzących się z kręgu tendencji neotradycjonalistycznych I połowy XX wieku, czyli np. przez Tamarę Łempicką właśnie, lub przez niektórych reprezentantów quasi-muzealnej sztuki postmodernizmu neokonserwatywnego II połowy ubiegłego stulecia, co nie wyklucza oczywiście także innych przypadków tego typu stylistycznych artykulacji w poszukiwaniach XX-wiecznych artystów.

Powracając jednak do obszaru konkretnych egzemplifikacji, dotyczących „wzbogacania” typowo klasycznego repertuaru stylistycznych artykulacji, dokonywanych tym razem przez współczesnego artystę, można zwrócić uwagę na inne jeszcze wyraźnie odmienne strategie, niż te proponowane przez Picassa, czy Ingres’a. W tym momencie warto przywołać pewne doświadczenia artystyczne Pierre’a Fernandez Armanda, który w świecie współczesnej sztuki o wiele lepiej znany jest pod pseudonimem Arman. Artysta ten zapisał się w naszej pamięci przede wszystkim jako autor zaskakujących i w pewnym sensie radykalnych, XX-wiecznych akumulacji i destrukcji rzeczowych przedmiotów. Wspomniane doświadczenia tego twórcy, odpowiednio wzbogacone i zreinterpretowane, wpłynęły na krystalizację jego artystycznej koncepcji, dotyczącej serii brązowych „kopi” słynnych antycznych, nowożytnych i XIX-wiecznych posągów, z reguły o klasycznej proveniencji. Pierwowzorami nie były tu jednak słynne „oryginały”, lecz ich bardzo dokładne gipsowe odwzorowania. Jedną z rzeźb, reprezentujących wspomniany cykl jest „Wenus nacinana” z 1996 roku. Jest to kopia „Wenus z Milo”, poddana przez artystę zabiegowi mechanicznej dekonstrukcji, polegającej na odpowiednim pocięciu perfekcyjnego odlewu z brązu i rozsunięciu uzyskanych w ten sposób elementów, po to, aby po pierwsze naruszyć całość pierwotnej formy i po drugie wmontować w tak zdekonstruowaną strukturę koła zębate, które kojarzą się z częściami jakiegoś mechanizmu o nieznanym nam roli i przeznaczeniu¹¹. W tym przypadku Arman zastosował zdecydowanie inną strategię, niż Ingres, czy Picasso. Nie kształtuje on zamkniętej, wewnętrznie spójnej i immanentnie całościowej sfery stylistycznej, która spełniałaby wymogi, jak określiłby to Peter Bürger: jednorodnego strukturalnie dzieła organicznego¹². W tym przypadku w sposób mechaniczny naruszona została całościowa jedność kopii-posagu, w który wmontowane zostały obce mu elementy przedmiotowe, oddalając tak ukonstytuowany artefakt od klasycznego pojmowania ideałów doskonałości i harmonii. Pamiętajmy jednak o tym, że sama „Wenus z Milo” jest rzeźbą „okaleczoną” przez czas, pozbawioną rąk – to antyczne arcydzieło, będące ewidentnym nośnikiem kanonów stylistyki klasycznej, które, paradoksalnie jednak, samo w sobie, w obecnym swym kształcie, nie do końca jest w stanie urzeczywistniać klasyczne ideały, choć być może kiedyś czyniło to bez większego trudu. Pomimo destrukcyjnego wpływu czasu zachowało ono jednak pierwiastki swoistej szlachetności i prostoty, które zachwycać mogą i dziś. Inna rzecz, że czym innym jest temporalne zniszczenie dokonujące się przez wymiar całych stuleci, a czymś zupełnie odmiennym świadoma decyzja artysty, który narusza strukturę

⁷ Jack Flam, *Matisse i Picasso. Przyjaciele i rywale*, tłumaczenie: Agnieszka Skórska-Jarmusz, Warszawa 2006, ss. 184-185.

⁸ Tamże, przypis nr 11 na stronie 182.

⁹ Patrz: Laura Claridge, *Tamara Łempicka. Między Art Déco a dekadencją*, Poznań 2004, (tablica nr 7).

¹⁰ Patrz: Wojciech Włodarczyk, *Postmodernistyczna przemiana. Obrazy i instalacje*, (w:) „Sztuka Świata”, tom X, Warszawa 1996, s. 199 (reprodukcja i komentarz do niej).

¹¹ Patrz więcej na ten temat w: Rafał Boettner-Łubowski, *Dyskurs kopii a przestrzenie doświadczeń rzeźby. Część III*, (w:) „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 1-2/2005.

¹² Peter Bürger w swej słynnej pracy teoretycznej pt. „Teoria Awangardy”, wydanej w latach 70. ubiegłego wieku, wyróżnia dwa, istotne jego zdaniem, typy dzieł sztuki: tzw. dzieła organiczne – ułożone, może zbyt pochopnie przez Bürgera z dziełami o charakterze tradycyjnym, (tego typu dzieła są wg niemieckiego autora „jednorodne” pod względem strukturalnym, czyli mówiąc inaczej wewnętrznie połączone są w nich kwestia „obróbki” tworzywa artystycznego i to najczęściej tego o tradycyjnym pochodzeniu ze sposobami opracowania formy wizualnej i sfery stylistycznej wypowiedzi plastycznej); oraz tzw. dzieła nieorganiczne, które zdaniem Bürgera budowane są z opozycyjnych wobec siebie elementów przy ewidentnym odniesieniu do praktyki i kategorii montażu. (patrz: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974).

klasyczną, lub jej „pozostałość” w celu metamorfozy jej istoty. Arman w „Wenus nacinanej” posłużył się radykalnymi, XX-wiecznymi strategiami artystycznymi w celu osiągnięcia quasi-klasycznego efektu. Dosłowny nośnik kanonów stylistyki klasycznej, (tu: brązowa kopia antycznej rzeźby) – został tu potraktowany przez twórcę w dość instrumentalny sposób, poddany zabiegom dekonstrukcji i dekompozycji oraz dodatkowo połączony z rzeczywistymi przedmiotami, co w efekcie finalnym spowodowało powstanie specyficznego, rzeźbiarsko-przedmiotowego asamblażu o niezwykle niepokojącej, ale jednocześnie pociągającej formie, w której po raz kolejny spotykają się pierwiastki tego, co klasyczne i nieklasyczne w swym rodowodzie.

W nieco innym kontekście, odejście od doskonałej, w pełni harmonijnej całości na rzecz zamierzonych ujęć fragmentarycznych, (które traktować tu wręcz można jako swoiste „symulacje” aktów zniszczenia, jakich dokonywać może czas na reliktach sztuki starożytnej); ujęć, istniejących tu w zasadnej koegzystencji z elementami stylistyki klasycznej oraz z innymi autorskimi zabiegami artystycznymi o nie do końca klasycznym rodowodzie – obserwować można w sztuce Igora Mitoraja. Rzeźbiarz ten nie tworzy kopii dzieł antycznych, czy klasycyzujących tak, jak czynił to w pewnych przypadkach Arman, a jednak nawiązania do sztuki antyku grecko-rzymskiego są w jego twórczości zdecydowanie obecne, tyle tylko że w zdecydowanie odmiennym wymiarze, niż w quasi-klasycznych poszukiwaniach twórcy „Wenus nacinanej”. Jak przypomina Wiesława Wierzchowska: „[Mitorajowi] niekiedy (...) pozują przyjaciele, przede wszystkim jednak wykorzystuje [on] siebie, [swoją] własną twarz”¹³ i to właśnie w taki rodzaj mimetycznego odwzorowania, nawiązujący przeciw do przejawów rzeczywistości, może być włączony element stylistyki klasycznej oraz cały repertuar autorskich rozwiązań formalnych artysty, takich jak: ujęcia fragmentaryczne, rozmaite rzeźbiarskie intrygi i „symulacje”, czy też zakamuflowane nawiązania do „postsurrealistycznej poetyki” irracjonalności. Przedstawienia motywów głów czy postaci, które zostały wystylizowane oraz wyidealizowane przez artystę w oparciu o preferencje sztuki klasycznej – traktować tu można jako oczywisty pierwiastek klasyczny jego sztuki. Natomiast ujęcia fragmentaryczne, nie tak łatwo już przyporządkować do arsenału zabiegów artysty respektującego założenia kategorii klasyczności. Jak zauważa bowiem Donald Kuspit: „fragmentaryczność to cecha nowoczesności, kiedy zaś fragment staje się całością, nabiera wtedy cech postnowoczesnych, innymi słowy przekracza własną historię [i] (...) tylko przydaje «klasyczności»”¹⁴, a nie w pełni ją urzeczywistnia. Poza tym ekspresja kreowana przez ujęcia fragmentaryczne oraz dyskretne, aczkolwiek zauważalne, potencjalne naruszanie przez owe ujęcia porządku i ładu, w którym poszczególne części składają się na idealnie i harmonijnie ukonstytuowaną całość, tak jak chciały tego gusta typowo klasyczne – także mogą sytuować tak kreowane dzieło bardziej w obrębie artykulacji quasi-klasycznych, niż klasycznych realizacji w typowym tego słowa znaczeniu. Jasne jest to, że Mitoraj w bardzo dyskretny sposób narusza klasyczne reguły, lecz czyni to na tyle zauważalnie, że nie sposób stwierdzić, że jego dzieła są ortodoksyjnie klasyczne i być może w tym tkwi ich siła i swoista współczesna aktualność.

Nadchodzi jednak pora, aby zadać najistotniejsze dla naszych rozważań pytanie, mianowicie: czym są rozwiązania i artykulacje quasi-klasyczne i jakie tropy do ich estetycznej interpretacji i analizy można by przywołać, aby w adekwatny sposób przybliżyć ich specyfikę i charakter? Wydaje się, że nie sposób kontynuować zainicjowanych w niniejszym tekście teoretycznych sugestii, nie odnosząc się do zagadnienia cytatów struktur (zwanych także quasi-cytatami) – zagadnienia, obecnego w teorii literatury, ale mającego także swoje odniesienie wobec dzieł sztuk wizualnych. Wspomnianego rodzaju przytoczenia były w II połowie XX wieku przedmiotem badań Danuty Danek. Jak przypomina Stanisław Balbus: „trzon teoretycznych poglądów [tej] autorki dały się streścić tak, iż cytat struktury stanowi sfinansowane parole, reprezentujące w sposób syntetyczny i możliwie typowy, jakąś literacką «langue» (styl, poetykę, formę, gatunek itp.), wykorzystane jako wyodrębniony – aczkolwiek strukturalnie związany – segment konstrukcyjny określonego tekstu.”¹⁵ Będzie to zatem cytat ukryty, którego wykrycie będzie wymagało od czytelnika określonych kompetencji kulturowych i zakresu wiedzy. Nie sposób go mechanicznie wyodrębnić ze struktury tekstu, bowiem wchodzi on w wewnętrzną zależność z innymi autorskimi rozwiązaniami wykorzystanymi w konstrukcji tejże wypowiedzi. Quasi-cytaty są także bliskie innej praktyce twórczej doskonale znanej doświadczeniom literatury i sztuki. „Quasi-cytat uznać [bowiem] można jako, drugi obok pastiszu, model intertekstualnie pojmowanej stylizacji”¹⁶, czyli mówiąc w nieco prostszy sposób: cytat struktury traktować można jako fragmentaryczną, nieobejmującą całości dzieła, stylizację przywołującą określony styl lub jego elementy lub inne rozwiązanie formalne w nowym utworze literackim. Co oczywiste, można mówić także o quasi-cytatach w przypadku sztuk wizualnych. W tym wypadku może to być na przykład częściowe stylizowanie nowo powstającego dzieła wedle określonych założeń dawnego stylu czy konwencji artystycznej, ale wspomniana stylizacja musi tym razem istnieć w nierozzerwalnym związku z innymi autorskimi rozwiązaniami, które mogą wydawać się nieraz dość odległe wobec jej założeń i preferencji. Oprócz wspomnianej sytuacji quasi-cytatem w wymiarze doświadczeń sztuk plastycznych może być także przywołanie określonych rozwiązań formalnych, kompozycyjnych, kolorystycznych czy w przypadku dzieła rzeźbiarskiego sposobów określania jego powierzchni czy bryły. Nawiązania te mogą dotyczyć zarówno pewnych konwencji rozumianych w sposób ogólny, jak i odniesień do twórczości konkretnych artystów, w czym nie musi wcale przeszkadzać bariera dyscypliny twórczej czy też inna granica wizualnego medium¹⁷.

¹³ Wiesława Wierzchowska, *Głowa Centuriona*, (w:) „Igor Mitoraj. Głowy i fragmenty. Rzeźba”, katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki. Łódź, Park im. Henryka Sienkiewicza, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, Poznań 1994.

¹⁴ Donald Kuspit (esej i noty o artystach), *Wielka wystawa sztuki współczesnej / Great exhibition of contemporary art. Nowi Dawni Mistrzowie / New Old Masters*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki Współczesnej – Pałac Opatów w Oliwie, 2006/2007, s. 134.

¹⁵ Stanisław Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 37, [patrz również oryginalny tekst autorki: Danuta Danek, *O cytatach struktur (Quasi-cytatach)*, (w:) „O polemice literackiej w powieści”, Warszawa 1972].

¹⁶ Stanisław Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 38.

¹⁷ Patrz więcej na ten temat: Rafał Boettner-Lubowski, *Rzeźbiarskie cytaty struktur. Część I*, (w:) „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 4(61)/2005 oraz Rafał Boettner-Lubowski, *Rzeźbiarskie cytaty struktur. Część II*, (w:) „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 1(62)/2006.

Teoretyczna koncepcja wizualnych przytoczeń strukturalnych wydaje się szczególnie użyteczna w próbie skonkludowania naszych rozważań o artykulacjach quasi-klasycznych, szczególnie w odniesieniu do przykładów omawianych powyżej dzieł takich artystów, jak Ingres, Picasso czy Mitoraj. Powielanie elementów stylistyki klasycznej, w zdecydowanie rozpoznawalnej postaci, widoczne chociażby w każdym ze wspomnianych przypadków jako „nakładanie” swoistych „masek” czy „gorsetów”, określonych na zasadzie gustów klasycznych, na ciała czy wizerunki przedstawianych postaci – połączone zostało tutaj z wyraźnym akcentowaniem własnych rozwiązań twórczych, co ważne jednak, wewnętrznie, strukturalnie ze sobą powiązanych, tak, że nie sposób ich jakkolwiek mechanicznie wyodrębnić. Tak też przytaczanie elementów stylistyki klasycznej, można tu traktować jako przytoczenie strukturalne, jako fragmentaryczną „stylizację” nowo powstającego dzieła według pewnych norm „stylu klasycznego”. Z kolei, tak intrygujące deformacje wprowadzane w XIX wieku przez Ingres’a, a w XX przez Picassa, co oczywiste, w zdecydowanie odmiennych celach artystycznych i w różnym nasileniu – to właśnie autorskie rozwiązania tych twórców, które na trwałe łączą się z „klasycyzującymi” quasi-cytatami, ale jednocześnie wymierzone są w hegemonię kategorii klasyczności, która przestaje we wspomnianych dziełach ostatecznie decydować o ich charakterze i specyfice. Podobnie ma się rzecz w odniesieniu do ujęć fragmentarycznych, stosowanych w tak wielu przypadkach przez Igora Mitoraja, choć w tym wypadku gra wydaje się o wiele bardziej dyskretna, niż w „klasycyzujących” i nieco „prymitywizujących” (tu: w jak najbardziej pozytywnym sensie) obrazach Picassa. Na podstawie powyższych konstatacji można stwierdzić, że rozwiązania quasi-klasyczne występują wtedy, kiedy elementy stylistyki klasycznej (przywołane na przykład jako przytoczenia strukturalne) istnieją w ścisłym związku z rozwiązaniami, w których zakodowany jest potencjał antyklasyczny, mogący naruszać w pewnym stopniu, niekoniecznie oczywiście skrajnym, rygory koncepcji klasyczności. Wydaje się zatem, że niemożliwe jest zaistnienie quasi-klasycznego rozstrzygnięcia stylistycznego, jeśli zabrakłoby w nim obecności „nośnika” pierwiastków tak często wspomnianej w niniejszym tekście stylistyki klasycznej. Choć wydawałoby się, że „nośnikiem” elementów stylistyki klasycznej może być „tylko” przytoczenie strukturalne, wcale tak być nie musi, co potwierdzałyby wyraźnie omawiane wcześniej poszukiwania artystyczne Pierre’a Fernanda Armada. W „Wenus nacinanej” artysta kopiuje antyczne dzieło klasyczne – a więc to właśnie kopia, będzie tu spełniać funkcje stylistycznego „nośnika” klasycznych wzorów. Rozwiązaniami o charakterze antyklasycznym będą w tym przypadku natomiast zabiegi dekonstrukcji i dekompozycji oraz wykorzystanie przedmiotów jako komponentów nowej kompozycji przestrzennej. Zabiegi te pochodzą niewątpliwie z arsenału dwudziestowiecznych, radykalnych metod twórczych, które niezwykle często mogły i mogą nadal wprowadzać w realizacjach artystycznych aurę niepokoju, formalnego dysonansu czy też niekonwencjonalnego antytradycjonalizmu. Arman spójnie łączy w swych pracach pierwiastki klasyczne i nieklasyczne, kreując sytuację, która przyjmując pewne uogólnienie, polega na sytuowaniu kopii dzieła, stworzonego w ramach stylistyki klasycznej w zdecydowanie antyklasycznym kontekście wizualnego i przestrzennego porządku. Sytuacja taka jawi się zatem jako druga istotna, potencjalna droga do określenia rozwiązań quasi-klasycznych.

Z całą pewnością rozważania o artykulacjach quasi-klasycznych, można by kontynuować jeszcze bardzo długo. Istnieje wiele ciekawych dzieł, które można by opatrzyć takim właśnie określeniem, i to zarówno w dorobku sztuki dawnej, jak i współczesnej – dzieł, których przykłady prowadzić mogą do odkrywania kolejnych istotnych dla tematu naszych rozważań konstatacji i wniosków. Niestety, przedstawiony w niniejszym tekście rodzaj rozważań nie był często podejmowany jako osobny obszar teoretycznej refleksji, można jedynie gdzieś tam trafić na ciekawe sugestie, które pozwalają go tylko zainicjować jako wstępny tak naprawdę, osobny rozdział teoretycznej refleksji. Rozważania tego rodzaju wydają się ciekawe, bowiem artykulacje quasi-klasyczne mogą implikować wiele niezwykle intrygujących artystycznych konsekwencji. Mogą one pogłębiać ekspresję dzieła sztuki, kreować jego niejednoznaczny nastrój, a nawet dawać autorowi złudzenie, że jest on strażnikiem klasycznych zasad w sztuce, kiedy tak naprawdę otwiera on także nowe perspektywy dla jej rozwoju. Poza tym artykulacje quasi-klasyczne mogą inicjować również niezwykle szerokie przestrzenie metaforycznej wymowy wypowiedzi artystycznej, a więc stawać się również załącznikiem potencjalnych sensów i znaczeń, wynikających z tak, a nie inaczej określonej ich warstwy ikonograficznej. Najciekawsze jednak wydaje się to, że rozwiązania tego rodzaju poprzez kreowanie nie do końca jednoznacznej sfery stylistycznej nowo powstającego artefaktu – mogą także w sposób o wiele bardziej niepokojący, intrygujący i w efekcie poruszający i aktywny, jeżeli chodzi o wpływ emocjonalny i intelektualny, ożywić i przywołać bogate dziedzictwo sztuki definiowanej w ramach, znanej nam przez całe stulecia, stylistyki klasycznej. Stylistyka ta nie musi być koniecznie powiązana z absolutną doskonałością sztuki z czasów Polikleta czy Rafaela, ale może także zostawać przywołana w taki sposób, że absolutna doskonałość, wzbudzająca powszechny zachwyt, zamieni się w doskonałość bardziej relatywnego rodzaju, w której znikną perfekcyjnie określone, ale jakże jednocześnie „nużące” i „oslepiające nas” przestrzenie idealnej, niczym nie zakłóconej, totalnej harmonii, realizującej ambicje w pełni klasycznej sztuki i postawy twórczej. Ów niekonwencjonalny kontekst obecności stylistyki klasycznej w nowo powstającym dziele sztuki wydaje się szczególnie ciekawy ze współczesnego punktu widzenia, bowiem dzisiaj absolutna harmonia wydaje się często tak samo nierzeczywista i trudna do osiągnięcia, jak „fantazmat” pełnej doskonałości starożytnych, wspaniałych, grecko-rzymskich posągów. Ich absolutna doskonałość częściej tkwi w naszej wyobraźni, niż w wymiarach rzeczywistej z nią konfrontacji, bowiem współcześnie widzimy najczęściej: „zdruzgotane, naznaczone piętnem wieków torsy, bez głów i kończyn, twarze bez oczu, fryzy wyrwane hakami, obite na statkach i ponownie wyniesione na muzealnych «ołtarzach» pamięci”¹⁸. A to w końcu nie to samo, co idealne, harmonijne, „prawdziwie klasyczne” artystyczne całości...

Rafał Boettner-Lubowski

¹⁸ Parafraza wypowiedzi Stanisława Horno-Popławskiego [patrz: Dorota Grubba, *Droga sztuki – sztuka drogi*, (w:) „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 1(50)/2003, s. 18].