

HELMUTH PLESSNER

SOCJOLOGICZNE OBSERWACJE ODNOŚNIE DO MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO¹

Rewolucyjne przemiany w malarstwie współczesnym – które rozpoczęły się, można powiedzieć, wraz ze zdecydowaną subiektywizacją widzenia w impresjonizmie, albo kontreakcją na nią na przełomie wieków – przypadły na okres gwałtownych transformacji społecznych w starej Europie. Rozpad społeczeństwa mieszczańskiego, zapoczątkowany i warunkowany procesem industrializacji, przyśpieszany przez wojny i rewolucje, znalazł swoje odzwierciedlenie w formach artystycznej ekspresji tej epoki. Epoka ta jednak nie straciła swojej indywidualności czy też wewnętrznej spójności, z którą przejęła i zradykalizowała specyficzne dla siebie możliwości, mimo iż rozpad w sferze społecznej szedł w parze z destrukcją sfery duchowej. Stąd też taki ekspert jak Georg Schmidt, dyrektor Muzeum Sztuki w Bazylei, postrzega historię malarstwa współczesnego jako proces niszczenia. „Po ostatnim nawrocie naturalizmu w epoce napoleońskiej, w tak zwanym klasycyzmie, [...] nastąpiła godna uwagi zmiana. Wszystkie sześć elementów przedstawienia naturalistycznego, które stopniowo wypracowano od Giotto do Rafaela, krok po kroku zniszczono: iluzję materialności, iluzję ciała, iluzję przestrzeni, detal, anatomiczną dokładność i kolorystykę przedmiotu”. Dlaczego jednak w sztuce odpowiednikiem rozkładu materii społecznej okazał się tego rodzaju proces „niszczenia”?

¹ H. Plessner, *Sociological Observations on Modern Painting*, “Social Research” 1962, No. 29 (2), s. 190–200. © 1962 The New School. Translated and reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

I

W XIX wieku, później zaś w wieku XX, proces rozkładu społecznego oznaczał restratyfikację, przegrupowanie, pojawienie się człowieka masowego, upadek porządku patriarchalnego w życiu ekonomicznym i przemyśle, destrukcję feudalnych pozostałości na obszarach wiejskich oraz mieszczańskiego społeczeństwa klasowego w mieście i parlamencie – powszechne zwycięstwo demokracji na całej długości frontu: politycznego, ekonomicznego i moralnego. Jak dobrze wiadomo, ów proces przegrupowania, będący rezultatem industrializacji, na samym początku był związany z narastającą dewaluacją świata tradycyjnej kultury: klasycyzm i romantyzm straciły siłę przekonywania; żądano realizmu zarówno w sensie nauk przyrodniczych, jak i w sensie społecznym – w nauce, w szkole, w powieści, na scenie oraz w sztukach pięknych. Początkowo starania, by trzymać z duchem tej nowej epoki – być realistycznym i przezwyciężyć złudzenia przeszłości – biegły równolegle w sztuce i społeczeństwie. Jednak ten programowy naturalizm był częściowo współczesny z tendencjami antynaturalistycznymi, które rozwinęły się w malarstwie pod koniec XIX wieku.

Zbieżność tych przeciwnych trendów można zrozumieć tylko wówczas, gdy spojrzy się na owe nowo powstające tendencje w malarstwie jako na starania ustanowienia nowego sposobu widzenia, niezważającego ani na tradycję, ani na konwencję. Impresjonizm zastąpił akademicki naturalizm, aby uczynić naturę – niejako – bezpośrednio widzialną. Ta koncentracja na czystym zjawisku, prowadząca do oczyszczenia tego, co widziane, z wszelkich poetyckich naddatków czy też racjonalnych komunikatów, stopniowo zmusiła impresjonizm do dokładniejszego zbadania środków malarskich, z takim skutkiem, iż obraz przestał już zaspokajać zapotrzebowanie widza na iluzję. Już nie przedmiot, lecz widziany przedmiot, czy też jeszcze dokładniej: widzenie przedmiotu, stało się tematem. U Seurata, Signaca i pointylistów sfera optyczna została zrekonstruowana za pomocą metody zamierzonej dekompozycji, której celem było skupienie percepcji na płaszczyźnie obrazu. Cézanne poszedł dalej, podnosząc do rangi zasady kompozycyjnej odpowiedniość pomiędzy płaskim zjawiskiem a płaszczyzną płótna kosztem perspektywy zbieżnej. Tym sposobem doprowadził do przełomu konstrukcji kubistycznej, dzięki czemu ostatecznie stało się możliwe odprzeźwienie zjawiska.

Walka o osiągnięcie bezpośredniości za pomocą środków malarzkich doprowadziła do emancypacji widzenia względem przedmiotu i sprawiła, że oddziaływanie obrazu stało się autonomiczne. Możliwości te były intensywnie testowane przed rokiem 1914. Nie powinno dziwić, iż tylko wąska grupa odbiorców, która wkrótce stała się nawet jeszcze węższa, mogła nadażyć za owym *peinture conceptuelle* – taki charakter miało malarstwo już w późnym impresjonizmie. Nieuprzedzony obserwator spodziewa się, że obraz będzie przekazywał pewne wrażenie: osoby, krajobrazu, rzeczy. Chce on się zatracić w tym krajobrazie, portrecie, martwej naturze czy też w postaciach ze świata bogów. Dopóki wpatrzone w obraz oko pragnęło i mogło się nasycić przedmiotami, nawet prości ludzie znajdowali pewną dozę estetycznej przyjemności. Jeszcze nie pojawił się krąg ukulturalnionych koneserów, będący przeciwieństwem nierozumiejących mas. Zawsze istnieli koneserzy, jednak każdy – bez względu na poziom wrażliwości – mógł czerpać przyjemność z dzieł Rafaela, Tycjana, Leibla. Ta zasada powszechnej dostępności nie stosuje się do obrazów powstałych po około 1890 roku, co jest wynikiem wyobcowania wynikłego z emancypacji środków malarskich. Dlaczego proces ten w ogóle miał miejsce?

Czy to odkrycie fotografii – przypadające na okres wczesnego impresjonizmu – popchnęło malarza w kierunku subiektywności? Z pewnością fotografia współzawodniczyła z malarstwem o jego odwieczny przywilej przedstawiania. Jednak ówczesne reakcje nie zdradzają cienia strachu przed konkurencją. W tym czasie intencja malarza, a przede wszystkim portrecisty, nie różniła się zbyt wiele od intencji fotografa. Złożoność procedur fotograficznych wciąż nie pozwalała na uchwycenie tego, co przypadkowe. Model siedział przed fotografem z tym samym opanowaniem i godnością, co przed malarzem. Klasyczne dzieła z czasów dagerotypii – przypomnijmy chociażby Davida Octaviusa Hilla – wykazują pewne zrozumienie czynników i efektów malarskich.

Równoległe drogi impresjonizmu i fotografii rozeszły się, kiedy techniki reprodukcji zaczęły faworyzować banalizację oraz kiedy sam impresjonizm – w rezultacie rozwoju – przerósł możliwości fotografii, czyniąc estetycznie postrzegalnym quasi-arbitralne pokawalkowanie obrazu – chwilowe wrażenie ruchu, a zatem to, co przygodne. W dodatku coraz większa liczba ilustracji w czasopismach oraz wprowadzenie litografii, rycin i innych technik reprodukcyjnych spowodowało doświadczenie konkretnego widzenia do sytuacji coraz słabszych powtórzeń. Na sposób ilustracyjny towarzyszyły one życiu codzien-

nemu i dotrzymywały kroku rozwijającemu się drukarstwu, biorąc w posiadanie „dzieło sztuki” i tworząc coraz większą ofertę reprodukcji, doprowadzonych dzisiaj do wysokiego poziomu perfekcji. Jeśli uwzględnimy jeszcze film, telewizję i fotografię amatorską, teza, iż malarz został zmuszony do zwrócenia się ku subiektywności przez przemysł produkujący przedstawienia, nabiera prawdopodobieństwa; jeśli nie w sensie historycznym, to psychologicznym.

W tym wszystkim nie należy jednak zapominać o przemianach społecznych. Ze względu na przemiany struktur społecznych charakterystyczny był – wywołany industrializacją – fakt, iż znaczna większość dawnej warstwy wyższej – teraz zepchnięta na pozycje defensywne – została zmuszona do trwania przy tym, co minione, podczas gdy szerokim masom wciąż brakowało jeszcze przygotowania, aby zaangażować się w sferę artystyczną. Ryzykowne – podkreślmy – może być przypisywanie młodym malarzom tego czasu motywów „zranienia” i „rewolty”, które najpierw wyszły od Francuzów i z których zrodził się współczesny styl poezji, u Rimbauda, Mallarmégo, Verlaine’a: poeta był „zraniony” poprzez swoją izolację; buntował się poprzez odwrócenie się od społeczeństwa i w sposób zupełnie świadomy opowiadał się przeciwko bezpośredniej zrozumiałości swoich utworów. Malarze także postrzegali siebie jako osamotnionych, porzuconych przez konserwatywną, najwyższą warstwę społeczną i zignorowanych przez obojętną masę, obciążoną troskami zdobywania środków do życia. Do kogo mogli się zwrócić ze swoim sprzeciwem? Grupa postępowych reformatorów społecznych i intelektualistów stanowiła grono o wyraźnej renomie, dawała jednak wątplą bazę ekonomiczną.

Utrata uprzywilejowanych patronów i bliskiej grupy odbiorców – czyli zanik tych stosunków, które dominowały w społeczeństwie przedindustrialnym i przedkapitalistycznym – oraz izolacja indywidualnego artysty, coraz bardziej zdanego na samego siebie – przyniosły w rezultacie wzrost znaczenia stowarzyszeń artystycznych i roli, jaką odgrywały instytucje wystawiennicze. W efekcie znaczenia nabrał zarówno handel dziełami sztuki w wolnym obrocie rynkowym, jak i publiczna krytyka. Malarze i ich otoczenie musieli zatroszczyć się o to, aby ich obrazy, coraz trudniejsze w odbiorze, trafiły między ludzi i znalazły wpływowych i znających się na rzeczy nabywców, pozyskując dla siebie prywatnego odbiorcę, kolekcjonera oraz muzeum: należało na nowo podbić rynek. W takiej sytuacji prawo podaży i popytu zaczęło w sposób oczywisty obowiązywać w sferze produkcji artystycznej

i jej rezultatów. W nieustannie zmieniającym się społeczeństwie, które żyje duchem nowości, produkty w obrocie rynkowym nie mogą zbyt długo utrzymywać tego samego charakteru. Tam, gdzie postępy nauki sprawiają, iż produkty przemysłowe są wypierane z rynku co kilka lat, dzieło sztuki – wypchnięte na rynek i uznane za towar – musi również być zawsze zastąpione. Jest to prawdą szczególnie wówczas, kiedy artysta postrzega swoje dzieło i komentarze na jego temat w sposób naukowy. Podejście to impresjonizm oraz pointyizm podniosły do rangi zasady, otwarcie się przy tym powołując na teorie optyki fizjologicznej.

Sytuacja ta jest bez wątpienia paradoksalna. W czasie, w którym – zgodnie z jego fundamentalną tendencją do demokratyzacji – pragnie się zaspokoić potrzeby kulturalne każdej jednostki oraz z zasady zapewnia się o jej prawie do korzystania z dorobku intelektualnego, pojawia się sztuka hermetyczna. Wymaga ona najbardziej wyszukanego komentarza, aby stać się dostępną nawet dla wąskiego grona estetów. Wcześniej nakaz brzmiał: „Twórz, artysto, nie mów”. Co się jednak stało, gdy malarze zerwali z tymi eufemizmami, aby uczyć ludzi patrzeć rzeczywistości prosto w oczy? Pojawiała się szkoła za szkołą, nagromadziło się jeszcze więcej rywalizujących ze sobą „-izmów”, w rezultacie czego dzieło sztuki oraz towarzyszący mu komentarz teoretyczny są dzisiaj oferowane równocześnie, gdyż odwrócenie się od przedmiotu zniszczyło bezpośrednią zrozumiałość samego obrazu.

Do tej nowej sytuacji dostosowaliśmy się już dawno temu. Minęły heroiczne czasy awangard, jak również epoka walki z linią montażową i narodzinami człowieka masowego. Kubizm, ekspresjonizm i surrealizm należą już do przeszłości, dołączając do grona nieśmiertelnych bohaterów historii sztuki. Stylistyka malarstwa abstrakcyjnego przestała już szokować. Co jeszcze w latach dwudziestych wydawało się językiem wzniosłym, ezoterycznym i trudnym do zrozumienia, dzisiaj stało się *lingua franca* wolnego świata – podobnie jak jazz. Społeczeństwo, pogodzone ze swoją uprzemysłowioną kondycją, nie odczuwa już potrzeby, aby postrzegać dzieło sztuki jako osobiste świadectwo, czego doświadczało jeszcze pokolenie związane z wiekiem XIX. Ważniejsze są dzisiaj ogólne zasady, forma i sposób, styl i metoda produkcji. Malarz stał się wynalazcą zarówno dla samego siebie, jak i publiczności odwiedzającej pokaz biennale czy też documenta, jakby to był salon samochodowy albo targi przemysłowe. Uznana gałąź produkcji przedstawia swoje osiągnięcia z ostatnich paru lat, ich

różnorodność pod względem oryginalności oraz śmiałości nie może przesłonić faktu, iż stanowią one jedynie konsekwencje dawno już ustanowionych zasad. Mogą być najwyższej jakości, mogą zaskakiwać, mogą wyrażać niespotykane dotychczas piękno – podlegają jednak mechanizmowi, który już przesądził o ich przyszłości.

II

Odrzucenie i depersonalizacja są wyraźnie ze sobą związane. Rzeczy nie mogą zaprotestować przeciwko ich wygnaniu z obrazu, ale człowiek może. Przypisywanie sobie znaczenia zarówno w sensie zjawiska, jak i osobowości jest sprzeczne z postawą świata uprzemysłowionego, która nie cechuje się już wyważonym podejściem do osoby, lecz oscyluje pomiędzy jej idolizowaniem a manipulowaniem nią. Jednostka zanika w swoim przedsięwzięciu, w swoim wytworze, i w rezultacie stopniowo zanika jako jego inicjator. Praca zespołowa czyni postępy w produkcji przemysłowej i nauce; twórczy udział jednostki w całości osiągnięcia staje się anonimowy. Samego artysty specjalnie to jeszcze nie dotyczy, jednak jego wytwory coraz częściej sprawiają wrażenie, jak gdyby nikt już za nimi nie stał. W żaden sposób nie jawią się jak dotychczas: zdają się raczej materia, skamieliną, materiałem, formacjami krystalicznymi, nagimi rzeczami systematycznie zaprzeczającymi, iżby ich źródłem była działalność człowieka. Utraciły one charakter obrazu na rzecz bycia strukturą i wkroczyły w dziedzinę sztuk plastycznych, podążających tą drogą od długiego już czasu.

W tej tendencji do depersonalizacji, w istocie do dehumanizacji, twórczości artystycznej artysta zwraca się nie tylko przeciwko własnemu uprzywilejowaniu, ale również przeciwko samemu warunkowi wstępnemu, któremu zawdzięcza konstytutywną dla siebie kreatywność: idei geniuszu. W świecie mieszczańskim, który rozwijał się od połowy XVIII wieku do końca wieku XIX, twórcza jednostka spotykała się z pozytywną reakcją ze strony społeczeństwa, gdyż artysta był postrzegany jako posiadający wyjątkowy status geniusza. Artysta postrzegał siebie nie jako wielkość pojmowaną racjonalnie, „podobną do natury”, lecz „działającą zgodnie z ukrytymi prawami”. Ludzie postrzegali go jako budzącego respekt demiurga w ludzkiej postaci, któremu należało pobyłać. Musiał być posłuszny wyłącznie swojej pierwotnej inspiracji i tylko on mógł nad nią panować. Irracjonalizm pierwotnej kreatywności – który jest dla artysty jak Magna Carta czy pa-

tent – nie mógł osiągnąć pełnej efektywności, dopóki emancypacja artysty od pracy fizycznej nie przeniknęła do powszechnej świadomości, a jego dzieło sztuki nie zostało uznane za wypływające z „uczucia” niekomunikowalnego w żaden inny sposób i odpowiadające podobnemu „uczuciu” po stronie widza. Dlatego też artysta – twórca, w dosłownym sensie: producent – zdobył podwójną legitymizację w rozwijającym się świecie mieszczańskim, w społeczeństwie producentów i konsumentów, które przyznawało jednostce optimum sfery prywatnej i wewnętrznej we wszelkich aspektach jej egzystencji nieobjętych ogólnymi zasadami racjonalności życia publicznego i gospodarczego.

Powstanie społeczeństwa mieszczańskiego, epoka oświecenia, prywatyzacja życia religijnego i jego przeistoczenie w świecką wersję pobożności od wieku XVIII – jak wiadomo – powołały do istnienia dwie nauki: psychologię i estetykę. Do tej pory problemy tych dyscyplin nie były od siebie oddzielone i zazwyczaj nie traktowano ich jako kwestii *stricte* psychologicznych czy estetycznych. Ukonstytuowanie psychologii i estetyki jako autonomicznych nauk o sferze wewnętrznej, o doświadczeniu – szczególnie o uczuciach – naruszyło więź, jaka łączyła teorię sztuki z praktyką. Na przestrzeni wieków manualne i techniczne kultywowanie teorii i praktyki trzymało się starożytnej zasady, iż prawa piękna i prawdy są ze sobą powiązane. Oba rodzaje praw – zgodnie z dominującym przekonaniem zaczerpniętym ze starożytności i szeroko rozpowszechnionym w epoce nowożytnej – miały swoje korzenie w *ratio* kosmosu.

W oparciu o to przekonanie artysta sam stawiał sobie zadanie zrozumienia tych praw i wiernego ich przestrzegania, czego naturalnie nie mógł z sukcesem osiągnąć, nie uwzględniając prawd matematycznych i kosmologicznych. Stąd też jest zrozumiałe, iż rozwój nauk przyrodniczych od Galileusza, Newtona i dalej, ku mechanistycznemu obrazowi świata – obojętnemu wobec Boga i człowieka oraz niedopuszczającemu już jakichkolwiek celów naturalnych – siłą rzeczy przypisał subiektywnemu oglądowi rzeczy znaczenie szczególne. Zjawisko bowiem jako takie, z uwzględnieniem wszelkich jego subiektywnych współ-determinant, nie poddaje się mechanistycznej analizie, gdyż ta odziera je ze znaczenia. Podobnie jak krajobraz jawi się jako zjawisko tylko mieszkańcowi miasta, nie zaś chłopu czy też myśliwemu, którzy w nim żyją i z niego korzystają na sposób *stricte* praktyczny, tak i jakości zjawiska – powierzchni świata – stają się widzialne i na-

berają siły ekspresyjnej dopiero wówczas, kiedy rzeczy zaczynają przemawiać językiem matematyczno-fizycznym. Wraz z tym, jak w epoce oświecenia nauki przyrodnicze ostatecznie odrzuciły ideę kosmicznej pewności, zawalił się fundament kanonicznego powiązania teorii i praktyki. Artysta stał się wolny jako obdarzony geniuszem twórca i interpretator swobodnie odczuwanych zjawisk i uczuć. Rozpoczęła się epoka „doświadczenia osobistego”.

To wówczas artysta stał się wolny w osobliwym i brzemiennym w skutki sensie. Nie była to już – jak w epoce renesansu – kwestia jego emancypacji ze społecznej klasy pracowników fizycznych (*anch'io sono pittore*, tutaj jestem królem); nie była to też kwestia odkrycia przedmiotów codziennych jako obiektów reprezentacji czy też kwestia wolności w wyborze tematu, jak w wiekach średnich. Teraz wolność dotyczyła daleko idącej zmiany funkcji w społeczeństwie coraz bardziej wyobcowanym od instytucji religijnych. W tym świecie, który pojmował siebie na sposób racjonalny i tak też działał, ze względu na psychiczną równowagę człowieka musiało zostać stworzone miejsce dla tego, co irracjonalne. To, co irracjonalne, nie tylko utraciło swoje tradycyjne miejsce w sferze religijnej – jako że Kościół i dogmat, pobożność i uzasadnienie wiary stały się podejrzane – ale zupełnie się wycofało z wszelkich stanowisk i instytucji. Wycofało się w bezkształtną, nieobjętą żadnym prawem oryginalność kreatywnej subiektywności. W tej kreatywnej subiektywności, jaką okazał się geniusz w roli twórcy i strażnika nierozwiązywalnej zagadki, społeczeństwo mieszczańskie znalazło swoje autentyczne dopełnienie. Stąd też w epoce mieszczańskiej artysta i publiczność – po tym, jak stali się anonimowi, wzajemnie się poszukując i znajdując, jak gdyby pod narastającym przymusem – spotykają się ze sobą już tylko we współoddziaływaniu na siebie ich „doświadczeń”.

Jeśli chodzi o malarstwo i sztuki plastyczne, nieuniknione było, by ci, którzy żądali wyzwolenia, pogłębienia i zróżnicowania marginesu otwartego na doświadczenie, jako zniewolenie postrzegali tradycyjne przywiązanie do przedmiotu, wraz z towarzyszącym mu nakazem dochowania wierności przedstawieniu, bycia podobnym, rozpoznawalnym oraz zwyczajnie postrzegalnym. Ze względu na subiektywność oraz doświadczaną irracjonalność w relacji do przedmiotu zarówno u twórcy artysty, jak i pełnego uznania odbiorcy reprezentacja staje się coraz bardziej wyemancypowana względem samego przedmiotu. Przedstawienie, które miało być w sposób rutynowy doskona-

lone w milczeniu, stało się nośnikiem, wyrazistym środkiem, a w końcu właściwym celem, rzeczą samą. Stąd też przedmioty, osoby i rzeczy dane na początku procesu twórczego straciły rolę tradycyjnego modelu i zaczęły jedynie pełnić funkcję bodźca, który ostatecznie mógł zostać całkowicie odrzucony na rzecz dalekiego od przedmiotowości przekazu zawierającego dowolne rytmy barw i linii. W wyniku destrukcji wszystkich technik iluzyjnych, które miały na celu osiągnięcie obiektywności opartej na podobieństwie z rzeczami, oraz w wyniku radykalnego zdystansowania się wobec potocznego obrazu świata malarz zmienił się w muzyka. Nie był już purytaninem czystego widzenia, ale wizjonerem ukrytych aspektów świata potocznego, a w końcu mistrzem harmonii i kontrapunktu nowej tonalności wizualnej.

Przywoływanie nowych światów za pomocą barwy i koloru, penetrowanie odległych rewirów widzialności jest w tym samym stopniu próbą ucieczki od wyblakłych już przyjemnych widoków, jak i edukacyjnym staraniem, aby na powrót uczynić widzenie akceptowalnym dla oka. Człowiek sztuki, pozbawiony ochrony ze strony nakazów tradycji oraz instytucji, kapitulując przed niepewną przyszłością, przed światem, który stał się a-kosmiczny, potrzebuje możliwości odpowiedzi oraz narzędzia obrony, której dawna sztuka, dawne malarstwo – chyba że to historycyzujące – już nie daje.

Nasza sytuacja jest porównywalna do wieku XVI, z jego malarstwem manierystycznym w dobie przemian pozbawionych orientacji, w epoce wystawionej na reperkusje rozpadu świata. Rozpad ten dokonywał się pod ciosami wciąż żywych doświadczeń wymierzonych w religijną, filozoficzną oraz naukową niepewność, opartą wówczas – podobnie jak i teraz – na rosnących wątpliwościach co do fundamentów politycznych i społecznych. To przemieszczanie się sił, przemiany struktur społecznych, naukowe i techniczne odkrycia dnia dzisiejszego przedstawiają się jako nieporównywalnie bardziej niebezpieczne. Każda terażniejszość dysponuje swoją własną miarą, w oparciu o którą stawia siebie pod znakiem zapytania, posiada swoje własne horyzonty tego, co może być zaakceptowane jako oczywiste i pewne. Jeśli tylko nie poprowadzimy tej analogii nazbyt daleko, możemy odkryć rzeczywistą zbieżność co do czynników i wydarzeń intelektualnych, które wpływały na te sytuacje tak wówczas, jak i teraz.

Przestrzeń pozaziemska zbliżyła się do nas, podobnie jak w wieku XVI przybliżyła się do nas druga strona kuli ziemskiej. Jesteśmy świadkami migracji politycznego i ekonomicznego centrum poza Euro-

pę; w XVI wieku rozpoczynał się podobny proces przemieszczania się środka ciężkości z obszaru Morza Śródziemnego, spowodowany zanikaniem starych traktów handlowych. Epoka reformacji i soboru trydenckiego niepokojąco przypomina podział przecinający nasz świat na dwa porządki społeczne: komunistyczny i kapitalistyczny. Ścieraemy się z naszą filozoficzną tradycją, prześcigamy się w staraniach o jej likwidację, podobnie jak w tamtym czasie filozofowie przyrody, którzy wyzwalać się spod średniowiecznej siły tradycji zdominowanej przez Arystotelesa, starali się zdetronizować zasadę pewności dedukcji na rzecz zasady niepewności doświadczenia. Szczególnie interesującym symptomem jest to, iż ówczesna epoka była świadkiem narodzin nowego gatunku literackiego, jakim jest utopia. Ta rozkwitła w pełni w drugiej połowie XIX wieku, a dzisiaj utrzymuje się w formie naukowego prorocstwa i science fiction, wskazując na społeczne i techniczne perspektywy przyszłego rozwoju. Podobnie jak ówczesna ekspansja wymiarów przyszłości, przy zanikającym wsparciu eschatologicznym, postawiła człowieka przed lękiem nieskończonej nicości, tak dzisiaj znajdujemy się pod analogicznym wpływem naszego pierwszego spotkania z nieskończoną przestrzenią kosmosu. To właśnie w tym nasza epoka jest szczególnie podobna do wieku XVI: dzięki technicznym możliwościom podróży w przestrzeni kosmicznej, które w tamtym czasie były jeszcze niejasno zawarte w początkach astronomii teoretycznej, nasza epoka musi bezpośrednio doświadczać presji ze strony *horror vacui*.

Przytoczmy słowa Jeana Bazaine'a, mówiące, że są czasy, w których nie małuje się tego, co się chce, lecz raczej musi się bezgranicznie chcieć namalować taki obraz, jaki może z siebie wydać epoka. Kiedy ta epoka zaczyna doświadczać, w sposób mentalny i emocjonalny, naukowo-technicznego przewyciężenia ludzkiego przywiązania do planety Ziemi – dotychczas uważanego za oczywiste – oraz możliwego zagrożenia ludzkiego monopolu do bycia istotą racjonalną we wszechświecie, wówczas radykalne eksperymenty malarskie nabierają znaczenia wykraczającego poza ich historyczne źródła i kierują się ku temu, co przyszłe. W naszej epoce ich znaczenie polega na podążaniu ramię w ramię ze społeczeństwem, które musi żyć z dnia na dzień, z godziny na godzinę, we wszelkich dziedzinach swojego życia dążyć ku nieznannej przyszłości, w bezgraniczną przestrzeń swoich możliwych transformacji.

tum. Karol Chrobak