
Gdy przedmioty wyrastają ponad inne

Lukasz Białkowski

2 listopada 1989 roku w paryskim domu aukcyjnym Maitre Binoche Tomoro Tsumuraki, kolekcjoner z Tokio, kupił za 315 milionów franków obraz Pabla Picassa *Les nocces de Piercette*. W przeliczeniu na obecny kurs waluty europejskiej byłoby to około 45 milionów euro. Jednak rekordowa suma, jaką na aukcji zapłacono za dzieło sztuki, padła rok później — inny japoński kolekcjoner, Ryoei Saito, wydał 82 miliony dolarów (około 55 milionów euro) na obraz van Gogha *Portret doktora Gacheta*, wystawiony w nowojorskim domu aukcyjnym Christie's, i 78 milionów dolarów (około 52 miliony euro) na obraz Renoire'a *Le moulin de la Galette* z 1876 roku, licytowany w konkurencyjnym Sotheby's. Choć pobito rekord pana Tsumuraki, to obraz Picassa pozostaje najdroższym sprzedanym

na aukcji obrazem okresu pierwszej awangardy (zob. Korzeniowska-Marciniak 2001: 268).

Dwa obrazy warte są zatem tyle co zbudowanie sporego centrum handlowo-rozrywkowego razem z całą infrastrukturą (zob. money.pl 2007) lub elektrowni wiatrakowej dla kilkunastu tysięcy gospodarstw domowych (zob. ekologia.pl 2002). Zważywszy nawet na koszt wykształcenia artysty, utrzymania pracowni, zakup sprzętu i „prefabrykatów”, w wielu osobach — również w autorze tego tekstu — podobna sytuacja wzbudza tyleż zdziwienie, co rozbawienie. Prowokuje stale pytania o mechanizmy, które pozwalają funkcjonować dziełom sztuki w ramach tak rozbuchanej i ekspansywnej „ekonomii twórczości”.

Oczywiście problem waloryzowania dzieł sztuki jest zagadnieniem złożonym i naiwnością byłoby zakładać, że istnieje koncepcja wyjaśniająca je w pełni. Podobną teorię konstruowano by na styku ekonomii, socjologii, marketingu, psychologii, antropologii, estetyki, historii sztuki i wielu innych dziedzin wiedzy. Zanim więc powstaną rozbudowane, interdyscyplinarne — i oczywiście hojnie dotowane — zespoły badawcze, pozostaje nam zawężona perspektywa i wybiórcze tylko rozpoznanie. Jeden z takich punktów widzenia na wartość dzieła sztuki proponuje fenomenologia religii, a ściślej rzecz ujmując, Gerardus van der Leeuw — wybitny, choć nieco zapomniany przedstawiciel tego nurtu. Chociaż nie poświęcił on żadnego tekstu wyłącznie sztuce, a gdy pisał o niej, to bardzo oszczędnie, jego koncepcja doświadczenia religijnego mówi niespodziewanie wiele o procesie generowania kapitału symbolicznego w postaci artysty i jego dzieła.

Najważniejszą rozprawą van der Leeuwa jest *Fenomenologia religii* (1997), opublikowana po niemiecku w 1933 roku. Autor powinien w zasadzie zatytułować tę książkę *Fenomenologia mocy*, gdyż doświadczenie religijne definiuje jako kontakt z mocą. Jest ona rozumiana przez van der Leeuwa jako *mana* — niedookreślona energia, która stale oddziałuje poprzez materię ożywioną i nieożywioną. Wpływa na rzeczywistość zarówno poprzez związki przyczynowo-skutkowe, jak też subtelne, zmysłowo nieweryfikowalne „działanie” magii. Od animistów van der Leeuw różni się tym, że próbuje objąć jednym zakresem badań nie tylko religię, lecz również obszary zinstytucjonalizowanej kultury: sport, sztukę i produkcję przemysłową. Jego zdaniem proces wnikania mocy w życie i przekształcanie jej w formy kultu opierają się na poczuciu, że „człowiek jest samotny wśród mocy i stara się nadać im postać i wolę” (tamże) — chce je oswoić. Proces ten ma wymiar społeczny, gdyż „życie ludzkie w stosunku do mocy jest przede wszystkim życiem społeczności, a nie jednostki” (tamże, 174).

Jeden z ciekawszych fragmentów *Fenomenologii religii* został poświęcony strukturze mitu zbawczego. Według van der Leeuwa składają się na nią trzy momenty: cudowne narodziny, czyn zbawczy oraz paruzja. Każdy z tych etapów życia zbawiciela cechuje pojawianie się mocy. Przyjmując koncepcję holenderskiego religioznawcy z „dobrodziejstwem inwentarza”, możemy

Dwa obrazy warte są zatem tyle co zbudowanie sporego centrum handlowo-rozrywkowego razem z całą infrastrukturą (zob. money.pl 2007) lub elektrowni wiatrakowej dla kilkunastu tysięcy gospodarstw domowych (zob. ekologia.pl 2002).

zakładać, że ślady kontaktu człowieka z mocą odnajdziemy również w obszarze sztuki. Wydaje się, że wdzięcznego materiału do analizy dostarczają biografie artystów.

Cudowne narodziny

Ernst Kris i Otto Kurz w opublikowanej w latach 30. XX wieku książce *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch* (1934) przekonywali, że stałym elementem podań o losach artystów już od starożytności jest „zerwanie” twórcy z dotychczasowym życiem i wejście w świat sztuki dzięki protektorowi, opiekunowi czy innej osobie, która potrafiła „oświecić” artystę i niejako katalizowała jego talent. Tego typu narracja pojawia się po raz pierwszy u Pliniusza Starszego, opisującego narodziny talentu Lizypa. W skrócie: z inspiracji niejakiego Eupompusa Lizyp przestał zarabiać na życie jako kowal i zajął się rzeźbiarstwem. Buńczucznie odrzucił przy tym kanony uznanych mistrzów i przyjął, że jedynych wzorców wartych naśladowania dostarcza natura (zob. Kris, Kurz 1979: 14–15). Owo podanie, zdaniem niemieckich badaczy, funkcjonowało następnie jako podstawa dla biografii innych artystów, by w późnym średniowieczu pojawić się np. w *Boskiej komedii*. Jak pamiętamy, opisując relacje między Cimabuem a Giottem, tego ostatniego Dante przedstawia jako biednego pasterza, który zostaje zauważony przez Cimabuego, gdy rysuje na piasku, a następnie przegarnięty do jego pracowni (zob. tamże, 22–23).

Dwudziestowieczne pole sztuki buduje figurę twórcy w podobny sposób. Jednak odkrycia talentu artysty rzadko dokonuje drugi artysta, a ze względu na odmienny model funkcjonowania sztuki jego miejsce często zajmują marszand, galerzysta lub kolekcjoner. Biograficzne narracje pierwszej awangardy pełne są wizyt kolekcjonerów w zapuszczonych pracowniach na poddaszach, po których zmienia się bieg historii sztuki. Oto co ma do powiedzenia w tej kwestii jeden z najważniejszych marszandów awangardy, Daniel — Henry Kahnweiler:

Zapukałem do drzwi, otworzył mi młody człowiek w krótkich spodniach, rozchełstanej koszuli, wziął mnie za rękę i wprowadził. (...) Tak więc wszedłem do pokoiku, który służył Picassowi za pracownię. Nikt nie może wyobrazić sobie rozpaczliwej nędzy, biedy, jaka panowała w tych pracowniach przy ulicy Ravignan. Pracownia Grisa była chyba jeszcze bardziej nędzna od zajmowanej przez Picassa. Rozdarte tapety zwisały w strzępach z drewnianych ścian, kurz osiadł na rysunkach i zwiniętych w rulony płótnach rozrzuconych na tapczanie. Przy piecu wznosiła się jakby górna nagromadzonej lawy. Było to okropne. Tutaj żył i mieszkał z piękną kobietą, Fernandą, i ogromnym psem, który wabił się Ficka. Zobaczyłem ten wielki obraz, o którym mówił mi Uhle, ten wielki obraz znany dziś pod nazwą *Panny z Awiononu*, który **stanowi punkt wyjścia dla kubizmu**. Chciałbym, żeby pan sobie od razu zdał sprawę z tego **niewiarygodnego bohaterstwa** człowieka takiego jak Picasso, **którego samotność w tym okresie miała w sobie coś przerażającego**. Nikt bowiem z jego przyjaciół nie rozumiał go. Jego obrazy wydawały się wszystkim czymś szalonym i ohydny. (...) Derein powiedział do mnie, że pewnego dnia powiesi się za swoim wielkim obrazem, tak mu się to przedsięwzięcie wydawało **rozpaczliwe** (Crémieux, Kahnweiler 2002: 47–48; podkreślenia Ł.B.).

Według van der Leeuwa cudowne narodziny to pierwszy etap przejawienia się mocy zbawiciela. Epifania, (...) podobnie jak narodziny, oznacza przybycie z krainy śmierci, ze sfery niedosiężnej. (...) Zbawiciel przybywa z krainy znajdującej się na końcu świata, z kraju baśni leżącej poza wszelkimi ziemiami” (van der Leeuw 1997: 97). Van der Leeuw zauważa również, że „narodziny i epifania to właściwie to samo. Stara tradycja chrześcijańska głosi, że życie zbawcze Chrystusa zaczyna się wraz z jego

epifanią nad Jordanem, i powołuje się przy tym na następujący tekst: ‘Tyś Synem moim, ja Ciebie dziś urodziłem’ (Łk 3,22)” (tamże, 98).

Przyjście zbawiciela na świat nie jest więc tożsame z jego fizycznymi narodzinami. Co ważne, wymaga *interpretatora*, którego podszepty uzmysłowią światu, że zbawiciel nadszedł.

Naszkiecowana przez Kahnweilera scena w najbardziej typowy sposób, jaki można sobie wyobrazić, obrazuje wyłonienie się artysty i jego sztuki. Narodziny wymagają akuszerza, a cudowne narodziny — cudownego akuszerza. Egzaltowana scenka mówi sama za siebie: dwóch mężczyzn idących za rękę przez „rozpaczliwą nędzę”, jakby podążając za światłem w tunelu, dociera w końcu do objawionej prawdy — przyszłości sztuki. Tyś Synem moim, ja Ciebie dziś urodziłem... Tak mniej więcej zwraca się Kahnweiler do Picassa. W rzeczywistości nie kieruje jednak tych słów bezpośrednio do niego, lecz do ludzkości. Przecież artysta i jego marszand doskonale znają cudowne pochodzenie tego pierwszego i jego sztuki. To ludzkość tkwi w nieświadomości i domaga się objawienia prawdy. Zresztą przypadek Picassa nie jest odosobniony. Kiedy Kahnweiler spotyka po raz pierwszy Juana Grisa, ten przechodzi zapalenie opłucnej. Troskliwy marszand zawiesza „prześcieradło nad łóżkiem, aby go zabezpieczyć” (Crémieux, Kahnweiler 2002: 105), i stwarza tym samym warunki zaistnienia artysty.

„Zbawiciel wkracza w życie ludzi w nader różnej postaci, zawsze jednak jego pojawienie się przeżywane jest jako nadejście wiosny” (van der Leeuw 1997: 95). To kolejny element cudownych narodzin zbawiciela. Jego nadejście jest przebudzeniem i odnową. Gdy przyglądamy się anegdotce opowiedzianej przez Kahnweilera, na pierwszym planie widzimy nędzę, rozpacz i desperację. Artysta umarł dla świata, lecz szczęśliwie przychodzi marszand, który wyciąga go z dna upadku i pozwala wrócić do życia — narodzić się ponownie. Ale rzecz jasna już jako bohaterowi, który pokonał śmierć i niesie życie. Na tle „rozpaczliwej nędzy” i „samotności, która miała w sobie coś przerażającego”, zaczyna żarzyć się jasny „punkt wyjścia dla kubizmu” — rozpoczyna się nowy etap w historii sztuki.

Cudowny czyn

W momencie odnowienia życia pojawia się transgresyjność, jedna z najistotniejszych cech artysty awangardowego. „Polega on [zbawczy czyn] na pokonaniu wrogich życiu potęg i dlatego ma zazwyczaj charakter walki. (...) [To] zawsze jednak oznacza walkę przeciwko śmierci (...), którą [bohater] pokonuje i którą przeraża...” (van der Leeuw 1997: 99). Artysta ma przeciwko sobie złe moce rutyny, akademizmu, drobnomieszczaństwa, ignorancji i demony dawnych bohaterów — cenionych już artystów. Oczywiście największą walkę toczy sam ze sobą, pokonując zwątpienie, samotność i odrzucenie. Właśnie wówczas bohater mitu zbawczego dokonuje cudownych czynów i w pełni objawia swoje boskie pochodzenie.

Choroba, bieda i odrzucenie są modusami istnienia artysty awangardowego. Tworzą strukturalny warunek jego pojawienia się w polu sztuki. Można śmiało stwierdzić, że wśród przedstawicieli awangardy nie istnieje artysta, którego biografia nie zawierałaby etapu marginalizacji, biedy czy choroby. Walka z przeciwnościami losu oczywiście kończy się zwycięstwem za życia lub pośmiertnie⁸. Przykłady można mnożyć, ale już lista malarzy z École de Paris jest wystarczająco długa: Utrillo (alkoholizm), Modigliani (gruźlicze zapalenie opon mózgowych), Picasso (bieda), Juan Gris (gruźlica), Braque (poważnie ranny w czasie I wojny światowej), Matisse (cudowna zmiana planów życiowych: został malarzem zamiast prawnikiem), Kisling (wyobcowanie: „w Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem, a wśród Francuzów jestem metkiem”), Makowski (trudy życia na emigracji), Lipchitz (zmuszony emigrować do USA), Archipenko (wyrzucany kilkakrotnie ze szkoły artystycznej). Powyższe trudności faktycznie stanowiły istotne przeszkody życiowe, lecz równocześnie są one elementami soteriologicznego mitu artysty. W narracjach biograficznych malarzy przedstawiane są jako wręcz niezbywalny warunek twórczości, niemalże jak odwrotna strona płótna.

Jednak horyzont cudownego czynu jest znacznie szerszy niż pokonywanie trudności życiowych i bohaterskie kontynuowanie dzieła. Krytyka artystyczna i opracowania historyków sztuki pełne są przykładów zbawczych czynów, których dokonał artysta. Za najbardziej typowy może posłużyć książka Donalda Kuspita *The Cult of the*

Avant-Garde Artist (1993), w której wprost lansuje się tezę o uzdrowicielskiej mocy sztuki.

Kuspit wymienia dwa rodzaje konstrukcji mitologizujących artystę awangardowego: przypisywanie mu ponadprzeciętnych zdolności poznawczych oraz postrzeganie go jako jednostki wyjątkowo autentycznej w wyalienowanym społeczeństwie masowym. W pierwszym przypadku artysta odgrywa rolę Mojżesza, który wyprowadza widzów ze świata zwykłej percepcji poza obszar codziennego, rutynowego doświadczenia i działania. Prowadzi do nowego postrzegania świata — do ziemi obiecanej (zob. Kuspit 1993: 2). Kuspit przedstawia ów proces, wykorzystując obraz przekraczania języka jako systemu kauzalnych oddziaływań. Przez to ostatnie rozumie możliwość wpływania użytkowników języka na rzeczywistość. Podczas gdy większość posługuje się ustandaryzowanym językiem, co ze względu na pragmatykę życiową ułatwia funkcjonowanie w otoczeniu, artysta potrafi dotrzeć do czystych, bezpośrednich wrażeń ukrywanych przez słowa, do rzeczywistości samej w sobie. Jak pisze uwiedziony słowem Kuspit:

(...) sztuka jest cudownym aktem pierwotnej *mimesis*, w którym zapomina on [artysta] lub zawiesza zwyczajowo przyjęte symbole doświadczenia (...) — można rzec, że wyłącza pewne hamulce, które czynią doświadczenie zwyczajnym — aby ujawnić to, co w doświadczeniu bezpośrednio dane (Kuspit 1993: 5).

Jednak na tym nie kończy się zbawcze dzieło artysty. Twórca dysponuje również umiejętnością zachowania autentyczności w nieautentycznym świecie. Sztuka wedle Kuspita stanowi obszar całkowicie autonomiczny, który — z niewiadomych powodów — inaczej niż pozostałe dziedziny ludzkiej aktywności wymyka się logice mechanizmów społeczno-gospodarczych. Artysta objawia swoją moc, gdy potrafi ocalić źródłowość doświadczenia pośród zalewającego współczesną kulturę oceanu rutyny, technicyzacji i standaryzacji. Kołami zamachowymi owego wysiłku trwania w autentyczności są spontaniczność i ekspresja. Kuspit, którego myślenie przesiąknięte jest psychoanalizą, pisze za Erichem Frommem, że „choć spontaniczność jest stosunkowo rzadkim fenomenem w naszej kulturze”, to „istnieją lub istniały pewne jednostki, których myśli, uczucia i działanie były wyrazem ich

autentycznego ja, nie zaś robota. Owe jednostki są nam głównie znane jako artyści. W rzeczy samej artystę można definiować jako jednostkę, która potrafi spontanicznie wyrażać siebie” (tamże, 6).

Jak widzimy, z jednej strony totalne doświadczenie rzeczywistości niweczy osobowość artysty, z drugiej osobowość ta niejako w samym jej rdzeniu jest wyjątkowo silna, dlatego artysta potrafi zintegrować ją w transgresyjnym wysiłku, a proces twórczy uczynić dialektyką rozproszenia i scalania. Psychologiczne cechy artysty — integralność osobowości i możliwość spontanicznej ekspresji — mają ponadto potencjał oddziaływania na społeczność, w ramach której artysta tworzy. W świecie spletanym kajdanami automatyzmu artysta zachowuje naturalną ekspresywność, gdyż jego psychika jest zintegrowana w stopniu znacznie wyższym niż kogokolwiek innego.

Paruzja

Efektom owej drogi przez mękę, czynienia cudów i zmagania z przeciwnościami losu są oczywiście dzieła sztuki, które mają umożliwić odbiorcy podążanie drogą przebytą wcześniej przez artystę. Lecz w świetle struktury mitu zbawiciela nie tylko samo zbawienie się liczy — strukturalnym warunkiem funkcjonowania postaci zbawiciela jest jego ponowne przyjście. Jak zauważa van der Leeuw, „słowo [mityczne] zyskuje moc, gdy jest powtarzane” (van der Leeuw 1997: 358), a do samej istoty mitu należy to, że ciągle „od nowa jest wypowiedzany” (tamże, 362). Zbawiciel odszedł — umarł i pozostaje w ukryciu — ale mit wymaga, by powrócił i dopełnił swoją misję. Innymi słowy, dynamika mitu i zdolność podtrzymywania pamięci o zbawczym czynie opiera się na repetycji.

Tak jak zbawiciel nie mógł po prostu się objawić, a jego obecność wymaga legitymizacji interpretatora, tak jego powtórne przyjście wiąże się z zaanonsovaniem przez kogoś innego. W tej perspektywie ciekawie rysują się zadania historii sztuki. Kiedy sięgniemy po propozycje metodologiczne z jej zakresu, rozwijane równoległe z dokonaniem pierwszej awangardy, okazuje się, że zadaniem historyka-narratora jest wskazywanie powtórzeń. Na przykład u Erwina Panofsky’ego etap analizy dzieła, zwany opisem ikonograficznym, polega przede wszystkim na łączeniu niejako naturalnie rozpoznawanych motywów z tematami lub pojęciami

funkcjonującymi w ramach nurtów, stylów i kierunków w historii sztuki. Analiza ikonograficzna zakłada znajomość historycznie zmiennych tematów i motywów, prowadząc do ich identyfikacji jako alegorii, symboli czy przypowieści.

Aby poprawnie interpretować dany motyw, historyk sztuki musi przebrnąć przez całą możliwą ikonografię danej epoki — porównywać ze sobą modele mistrzów i uczniów, różnice i podobieństwa między tworzonymi przez nich przedstawieniami. Jednym słowem, dokonuje serii symbolicznych powtórzeń. Owe ewokacje, zapisane, a następnie opublikowane i funkcjonujące w obiegu teorii sztuki, przywracają zbiorowej pamięci również postaci twórców. Jeśli wziąć pod uwagę stwierdzenie van der Leeuwa, że „mit jest słowem mówionym, które powtarzane ma moc rozstrzygającą” (tamże, 362), to cykl powtórzeń i przywołań można uznać za swego rodzaju performatyw: jak wypowiedzenie formuły magicznej ma moc sprawczą, tak powtarzanie imienia artysty sprawia, że włącza się on do pamięci zbiorowej, a im częściej to następuje, tym większy jest jego prestiż i tym bardziej wyraźna jego moc.

Jednak imię i nazwisko artysty (przynajmniej w kontekście figury zbawiciela) musi nie tylko zostać powtórzone w setkach artykułów, monografii, ale przede wszystkim poświadczać moce tego, który przychodzi ponownie. Stąd zadaniem historyka sztuki jest przede wszystkim wskazanie wpływu artysty na innych artystów (bo przecież artysta, który wpływu nie wywarł, dla historyka sztuki nie jest interesujący). Stąd też charakterystyczne dla pracy historyków sztuki jest wskazywanie, jak artysta przerwał jedną serię zdarzeń — zerwał z określoną tradycją — a następnie zapoczątkował nową — wykształcił uczniów, założył szkołę, stworzył podwaliny pod nowy kierunek w sztuce. Ta perspektywa pozwala analizować dzieło sztuki jako ślad obecności artysty, który odszedł. W kubizmie Picassa tropimy znaki obecności Cézanne’a, w surrealizmie Salvadora Dalego uobecniają się de Chirico i tak dalej. Właściwie całą historię sztuki można by ułożyć w serię wpływów i znaczących zerwań: pojawiania się mocy, a następnie przeciwstawiania jej witalnych sił nowego zbawiciela.

Warto zauważyć, że analiza biografii artysty pod kątem jego miejsca w siatce oddziaływań ma dwojaki cel. Z jednej strony historyk sztuki — w zależności od

przyjętej perspektywy — może deprecjonować twórczość danego artysty, gdyż ten nie potrafił na nikogo wpłynąć lub, co gorsza, sam ulegał wpływom. Z drugiej strony może gloryfikować artystę — ucznia, który osiągnął stylistyczną niezależność. W pierwszym przypadku mówimy o wtórnym dorobku artystycznym, w drugim o twórczej kontynuacji bądź rozwinięciu.

Kultura Zachodu w kształcie, który przyjęła obecnie, zwykła uznawać sztukę za obszar praktyk i doświadczenia odmienny od religii. Owa dychotomia wiąże się z ideologiczną podstawą dla oświeceniowego projektu usunięcia religii poza obszar nauki i polityki. W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku przedsięwzięcie to zawęziło zakres oddziaływania doktryny religijnej do życia społecznego — nawet jeśli nie zawsze w praktyce, to przynajmniej w porządku teorii politycznej i filozoficznej.

Jednak elementy związane z figurą artysty i koncepcjami twórczości układają się w strukturę mającą wyraźnie religijny rys, przynajmniej w tym rozumieniu religii, które proponuje van der Leeuw. Można oczywiście zakładać, że tego typu zachowania, jak np. kolekcjonowanie autografów, stawianie pomników twórcom czy skłonność do afirmowania „oryginału”, są działaniami dyktowanymi ekonomią pamięci. W tym sensie są działaniami w pełni racjonalnymi. Niemniej za każdym razem kiedy z mediów dowiadujemy się, że obraz oglądany wielokrotnie w salach muzealnych okazał się falsyfikatem, rodzi się w nas trudny do sklasyfikowania żal, a może i niepokój. Choćby falsyfikat był identyczny z oryginałem, a weryfikacja była możliwa tylko dzięki wykorzystaniu sprzętu, który identyfikuje detale niewidoczne gołym okiem, pozostaje w nas tęsknota za oryginałem. Za obecnością prawdziwego twórcy, jego gestem i śladem, który pozostawił. Za poczuciem, że na obraz patrzyły właśnie jego oczy, a nie oczy fałszerza.

I właśnie ta tęsknota wydaje się czymś irracjonalnym. Jako uczucie z definicji leży ona poza sferą rozumu. Jednak wiemy, że przedmioty emanują swoją aurą. Na co dzień lekceważony obiekt może ją zyskać, gdy okaże się, że przy nim właśnie wypoczywał jakiś Chopin lub posługiwał się nim jakiś Gombrowicz. Kiedy aura obiektu — na przykład dzieła sztuki — zanika, bo jego związek

z wybitną postacią staje się wątpliwy, pojawia się ukłucie, może tęsknota.

Chodzi więc o to, by wyjaśnić jej naturę. A to z kolei oznacza, że trzeba wniknąć w opowieść, która wokół obiektu wytwarza aurę. Można wziąć w nawias dość staroświecką kategorię „mocy”, używaną przez van der Leeuwa. Niemniej struktura narracyjna, którą zarysowuje holenderski religioznawca, wydaje się przydatna, gdy chcemy mówić o aurze, jaką emanują przedmioty oraz ich twórcy. Rzecz przecież nie w tym, by uwierzyć w moc posiadaną przez artystów, lecz by zrozumieć, dlaczego pewne przedmioty niepostrzeżenie wyrastają ponad inne.

LITERATURA:

- F. Crémieux, D.-H. Kahnweiler: *Moje galerie, moi malarze*. Przeł. J. Sell, M. Szczurek. Kraków 2002.
- Echo planuje inwestycję o wartości 100 mln euro. 15 maja 2007, www.money.pl/giela/wiadomosci/artukul/echo;planuje;inwestycje;o;wartosci;100;mln;euro;68,0,241476.html [data dostępu: 4 marca 2012].
- M. Korzeniowska-Marciniak: *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*. Kraków 2001.
- E. Kris, O. Kurz: *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist. A Historical Experiment*. New Heaven and London 1979.
- D. Kuspit: *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge 1993.
- G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1997, www.archiwum.ekologika.pl/2002/65.html [data dostępu: 4 marca 2012].

* Obecność tego mitu jest wciąż żywa. Na przykład w 2007 roku wydawnictwo Ha!art wydało książkę Krzysztofa Niemczyka *Kurtyzana i piskłeta*. Strategia marketingowa, mająca na celu promocję powieści na rynku, polegała na przedstawieniu autora jako zapomnianego i upokorzonego dandysa, którzy przez całe życie pracował nad jedną książką. Mimo że powieść opublikowano kilkanaście lat po śmierci autora — co, jak mogłoby się wydawać, powinno mocno osłabić biograficzny kontekst jej odczytywania — nadal silnie podkreślano trudności życiowe Niemczyka, jakby były one samym warunkiem pojawienia się dzieła.

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI — doktor filozofii, krytyk sztuki. Publikował w wielu czasopismach naukowych, kulturalnych i monografiach książkowych. Prowadzi dział sztuk wizualnych w „Opcjach”.
