ŁUKASZ HUCULAK

La Tour i Latour. Nowy naturalizm

I

To chyba Wilhelm Worringer twierdził, że aby sprawy ruszyły z miejsca, trzeba się najpierw mocno nastraszyć. Szczęśliwie jesteśmy w nie najlepszym momencie. Po nudnych latach ostatniej dekady ubiegłego wieku trzecie tysiąclecie wita nas fajerwerkiem kryzysów. Żyjemy w czasach, kiedy nierzadkie jest przekonanie, że za 50 lat Ziemi już nie będzie. Boimy się imigracji, boimy się inwigilacji. Boimy się technologii i sztucznej inteligencji. Boimy się też przyrody: suszy, mikrobów i zjawisk atmosferycznych. Boimy się kosmosu, kosmitów i kostuchy.

Rok ubiegły postawił cywilizacji doniosłe pytanie: i co teraz? Być może stało się tak za sprawą kuratora weneckiego biennale. Jego życzenie *Obyś żył w ciekawych czasach* natychmiast się spełniło i kolejne biennale odbędzie się dopiero za dwa lata. W roku bieżącym możemy za to z grubsza odpowiedzieć na pytanie o aktualną sytuację: jest stabilnie nieprzewidywalna. Nikt już nie wątpi, że można w trzy dni zamknąć wszystko, z wyjątkiem aptek, kościołów i spożywczaków.

Wiele pokazów mniejszych niż weneckie biennale nie zdążyło przenieść się w lepsze czasy i zostało wystawionych na widok kurzu i pająków. W jednym z wywiadów dotyczących projektu *Wiek półcienia* jego kurator Sebastian Cichocki przyszłość zarysowuje następująco: *Do końca stulecia przetrwa bardzo mała część ludzkości, zorganizowana w nieliczne grupy koczujące i żyjące blisko natury tam, gdzie będzie się dało żyć. Myślę, że pewną rolę do odegrania wciąż będzie miała sztuka. Będzie przypominać praktyki z pogranicza sztuki konceptualnej i rolnictwa, bardzo bliskie życia, niemal nieodróżnialne od nieartystycznego tła.* (*Przytrzymywanie w żałobie. Rozmowa z Sebastianem Cichockim i Jagną Lewandowską*, www.dwutygodnik.com; dostęp: 15.01.2021).

Współbrzmienie tej wizji z refleksją posthumanistyczną wydaje się dla dzisiejszej sztuki symptomatyczne. Nie powinno jednak przesłaniać nie mniej ciekawego rezonowania z dwoma innymi, silnie moderującymi

aktualny kształt kultury nurtami: estetycznym „zwrotem" filozofii wyrażającym się rosnącym zainteresowaniem estetyką ewolucyjną, nowym materializmem i *Object Oriented Ontology*, a także symetrycznym niejako zwrotem „kognitywistycznym" w praktyce artystycznej (nurt Art & Science, Bio-Art, mokre media itp.). Estetyka ewolucyjna, badająca przejawy aktywności artystycznej nacelowanej na adaptacyjną skuteczność, niewartościująca co jest folklorem, a co sztuką wysoką, z lekka nawet zwracająca się ku zjawiskom bardziej powszechnym, nie zaś osobliwym – rzadkim i eksperckim, wydaje się narzędziem bezpośrednio przystającym do analiz Cichockiego. Znaczenie doświadczenia estetycznego w refleksji Timothy'ego Mortona, dla którego uczestnictwo w działaniach artystycznych okazuje się najlepszym przygotowaniem do obcowania z hiperobiektami, przywołuje za to romantyczną koncepcję wzniosłości i apoteozę dziwności, osobliwości i niepospolitości obecną w kulturze, z różnym natężeniem, od manieryzmu po surrealizm. Perspektywa, z jakiej Morton spogląda na zmiany klimatyczne i rzeczywistość, wydaje się nie mniej atrakcyjna zmysłowo i wizualnie niż romantyczna idea *sublime,* niekiedy zaś bardziej jeszcze fantastyczna niż średniowieczne bestiariusze, rojenia symbolistów i obsesje surrealistów. Wprawdzie opanowaliśmy już zamorskie krainy i alpejskie przełęcze, jednak w epoce Internetu rzeczy i kryzysu klimatycznego „natura nieożywiona" odzyskała całą swą tajemniczą, numinotyczną wręcz aurę. Przygotujmy się więc na dalszy wysyp organiczno-mineralnych kuriozów i spotworniałych hybryd, przedstawień podszytych pragnieniem obcowania z rzeczami groźnymi, niepojętymi, przerastającymi człowieka, asymilujących nieznane teraz *przerażenie wynikające z nieustannego poczucia tkwienia wewnątrz czegoś obcego* (Maciej Guzy, *Postantropocentryczna niepewność. „Życie seksualne dzikich" jako spektakl ekologiczny*, „Didaskalia" nr 155, luty 2020). Tytuły ważnych ubiegłorocznych wystaw: *Wiek półcienia*, *Zmierzch antropocenu*, potwierdzają chmurną, wieczorną aurę aktualnej sztuki. W ciemnościach widać mniej i rzeczy znajome nabierają egzotycznych kształtów. Bywają też noce, po których nic już nie jest takie samo.

Postnowoczesność, postprawda, posthumanizm. Postmodernizm był może pierwszym zwiastunem całego szeregu postzjawisk. Filozoficzni heroldowie schyłku poprzedniej i brzasku nowej epoki noszą znajome, „malarskie" nazwiska: Lyotard (Jean-François), kurator wystawy *Les Immatériaux,* i Latour (Bruno), kurator *Critical Zones* (Center for Art and Media w Karlsruhe). Jeśli postmodernizm jest dla modernizmu tym, czym manieryzm był dla renesansu, nie dajmy się zaskoczyć nowemu luminizmowi, który umbrą Georges'a de La Tour pokryje cieniem pastelowe brokaty Jean-Étienne'a Liotarda. Reformację i kontrreformację w roli zaplecza intelektualnego dzisiejszych postreligijnych czasów zastąpią lęki antropocenu, zwrot ekologiczny podszyty krytyką konstruktywizmu, posthumanizm i nowy materializm, asekurowane przez estetykę ewolucyjną. Od czasu do czasu w mroku zalśni wielobarwna mozaika internetowego imaginarium, ikonosfera obrazów o niejasnym statusie, wielokształtny kolaż generowany wykładniczo przez sztuczną inteligencję. Dziś artysta nie musi już nosić swych obrazów pod powiekami, katalog wizualnych doznań w nieskończoność poszerza wirtualna rzeczywistość, bezpowrotnie zmieniając fizjologię percepcji. Sytuacja jest dynamiczna. Analiza punktów zapalnych na mapie aktualnej aktywności artystycznej wciąż nie pozwala jednoznacznie określić relacji poszczególnych zjawisk wyłaniających się z odmętów pluralizmu i ich postmodernistycznej bazy.

Ponowoczesny łącznik stanowi nieograniczona swoboda formalna, diagnozowana przez Jerzego Ludwińskiego powszechna koegzystencja stylistycznych postaw, proliferacja krzyżujących się gatunków. Jednak

znad horyzontu ów widok ocienia mgławica nieuchronnych problemów społecznych, ekonomicznych i klimatycznych, wymykające się cywilizacyjnej kontroli procesy i zjawiska podważające antropocentryczną wiarę w techniczną omnipotencję. Lepkie, nieuchwytne, a wszechobecne hiperobiekty.

To ich obecność być może determinuje mroczną tonację obrazów malarzy figuratywnych spod znaku Nicoli Samoriego, Jia Ailiego, Justina Mortimera, Adriana Gheniego, czy Victora Mana. W świetle rozważań estetyków ewolucyjnych XIX-wieczny akademizm nie jest już obciachem. Znów warto robić dzieła dowodzące nadmiaru czasowych i materialnych zasobów autora oraz manifestujące autodestrukcyjne fascynacje kolekcjonera. Nie jest to sztuka, która odbiega formalnie od rozwiązań znanych od wieków, wysyca jednak i odzwierciedla specyficzny nastrój epoki. Coraz częściej w ekspozycyjnym krajobrazie majaczą skaliste urwiska wystaw odwołujących się do ponurej estetyki Lovecrafta, Edgara A. Poego, wizji Cormaca McCarthy'ego (*A Dream within a Dream*, Narodni Gallerie, Praha; *Strach* Muzeum Narodowe w Kielcach; *Unexpected Encounters*, ARSENĀLS Exhibition Hall of the Latvian National Museum of Art in Riga; *Zmierzch antropocenu*, ASP Gdańsk). Dzisiejszy pejzaż jest „postapo", ciało zaś zdeformowane lub okaleczone. Aukcyjne rekordy bije Zdzisław Beksiński.

To wieczorne zmory. Tym, co czeka nas o świcie, zajmuje się Sci-Art, Bio-Art i Net-Art, antycypacje kolonizujące nieznane jeszcze obszary ikonografii, asymilujące egzotyczne narzędzia, media i technologie. Internet jawi się uniwersum tyleż opartym na ewolucji form już znajomych, ile radykalnie odmiennym. Jest zarówno instrumentem (bardzo uniwersalnym: kreacji i popularyzacji), jak i wirtualnym rekwizytorium, alternatywnym względem rzeczywistości i niewyczerpanym źródłem motywów, rozwiązań i skojarzeń, nieporównanie bujniejszym niż rajski ogród teologicznej wyobraźni średniowiecza, o wiele rozleglejszym od nowożytnej mapy rzeczywistości, bogatszym także niż zasilająca modernizm ikonosfera industrialno-mieszczańskiego społeczeństwa. A przede wszystkim bardziej wszechobecnym, niż zapowiadający postmodernizm pop-art. Żadna z poszerzających spektrum malarskich tematów i instrumentów rewolucji ubiegłych epok nie może równać się ze zdalnym i niekontrolowanym zalewem internetowej rozrywki, reklamy i komunikacji, presją mediów społecznościowych, interaktywnym bogactwem świata gier – rezerwuaru współczesnej mitologii. Swobodna migracja, nieuchronna asymilacja, autoekspresja, street-art i tatuaż, instytucjonalne zainteresowanie kolejną generacją „Nowych dzikich", podkreślają nie tylko popyt na rodzime *bad painting,* ale też pokoleniową wiarygodność wystąpień odrzucających szablonowość kanonów, drwiących z oficjalnych konwencji i akademickiego poloru. Ten artystyczny

oversize z dziurą w kolanie: *wasze normy nas nie dotyczą,* dominuje w najbardziej klasycznym gatunku – malarstwie, które wciąż traktuje technologię cyfrową bardziej jak szkicownik i archiwum motywów niż medium. Wydaje się jednak, że wraz z nowym milenium na dobre ruszył projekt radykalnej rewaloryzacji środków. O ile modernizm, a nawet postmodernizm, zasadniczo opierał się na płótnie, gipsie, żeliwie i kolorowych proszkach, o tyle dzisiejsza działalność artystyczna coraz częściej manifestuje się w „hipernaturalistycznych" mokrych mediach (Bio-Art) bądź całkiem wirtualnych środowiskach elektronicznych. I choć uważni obserwatorzy wskażą historyczne precedensy: alchemiczne zainteresowania renesansu i scjentystyczne oświecenia, francuskie ogrody, land-art, ekscesy modernizmu, wydaje się, że nie należy lekceważyć oryginalności i potencjału wciąż wzbierającego nurtu Sci-Art (Art & Science). Jeśli gdzieś wydarzy coś nowego, tym razem może to być laboratorium.

Ewolucja przecież trwa. Z patronującym modernizmowi Arthurem C. Danto polemizuje Denis Dutton. Choć estetyka ewolucyjna wciąż ma więcej do powiedzenia w aspektach antropologicznych, pozwala – w sojuszu z *neuroscience* – analizować realizacje artystyczne z perspektywy adaptacyjnej użyteczności specyficznych kompetencji percepcyjnych, jako oryginalną manifestację sprawności, przetwarzania informacji i sugestywnej prezentacji. Byłby to mechanizm pozwalający również rozpoznawać i komunikować określone treści, uwrażliwiający na niedowartościowane zagrożenia, skłaniający do rozważenia alternatywnych perspektyw i scenariuszy. Instrument zyskujący w rękach artysty potencjał perswazyjny, wpływający na opinie „suwerena" i decyzje „aktorów". W tym sensie spór o genezę sztuki, próba wykluczenia jej natywnej (naturalnej i adaptacyjnej) bądź konstruktywnej (spekulatywnej i kulturowej) natury, jest drugoplanowy. Trudno dowieść fundamentalnej sprzeczności instynktownych potrzeb estetycznych z celami, jakie na płaszczyźnie społecznej realizują programowane kulturowo instytucje finansujące i popularyzujące sztukę. Owe instytucje są niejako kolejnym etapem w ewolucji narzędzi, jakimi indywidualne instynkty estetyczne manifestują swą cywilizacyjną użyteczność. Ujawniając swoje funkcje, sztuka zyskuje wraz z nimi stosowne struktury instytucjonalne. Na poziomie indywidualnym odzwierciedlają one preferencje estetyczne, będące pochodną percepcyjnych instynktów i kulturowych konwencji. Na poziomie społecznym ich programy stają się wypadkową przewidywalnej do pewnego stopnia dynamiki cywilizacyjnej (progresji naukowej i technicznej) oraz czegoś zgoła nieprzewidywalnego i akcydentalnego. Ów trzeci, obok potrzeb indywidualnych i społecznych programów, czynnik, znacząco korygujący kierunki poszukiwań artystycznych, można lokować właśnie w wywodzącym się z ontologii zorientowanej na przedmiot hiperobiekcie, niewidocznej, niekontrolowanej, lecz wszechobecnej strukturze, która cyklicznie definiuje osobliwość danej epoki. Wydaje się, że wraz z pojawieniem się nowych problemów cywilizacyjnych nieuchronnie musi coś nowego wystąpić w estetyce. Mamy wszystko, czego potrzeba: narzędzie (Internet, Bio-Art), motyw (zmiany klimatyczne i inne kryzysy), a także (całkiem pokaźne, jak się zdaje) grono egzekutorów tej zbrodni.

Czy są to przesłanki pozwalające nieśmiało epokę postmodernizmu domknąć, otwierając w historii praktyk artystycznych kolejny rozdział? To zależy od definicji ponowoczesności. Jeśli jest to epoka, której pluralizm zasysa wszystko dokoła, nie ma już szans, by umknąć z jej horyzontu. O ile jednak w postmodernizmie hiperobiektem determinującym wizję rzeczywistości, a zatem także kształt kulturowego imaginarium, był ekonomiczny paradygmat kapitalizmu, o tyle dziś, choć nie bez związku z poprzednią epoką (zasoby), staje się nim relacja ludzkości z „siłami natury",

a konkretnie podszyta skażeniem atmosfery i wirusową mutacją redefinicja naszego stosunku do świata „nieludzkiego". Tak jak struktury i mechanizmy globalnego handlu, znajdując potwierdzenie swych ekonomicznych reguł w teorii doboru naturalnego, kształtowały procesy społeczne i kulturowe oraz zapewniały w końcu XX wieku uniwersalne matryce rzeczywistości, tak dziś niezaprzeczalną przewagę zyskuje troska już nie o „zrównoważenie", ale o radykalną rekonstrukcję. Wcześniej afirmatywnie (pop-art) bądź krytycznie (sztuka zaangażowana) sztuka korespondowała z fascynującym paradygmatem wzrostu gospodarczego, na przemian wychwalając utowarowienie bądź krytykując monetyzację rzeczywistości. Dialektyce sporu zaangażowanych społecznie kontestatorów i salonowych beneficjentów kapitału sekundowało środowisko z jednej strony tęskniące za silną ekspresją wizualną, z drugiej zaś nieskłonne poświęcać artystyczną autonomię. Wielu z tych twórców dziś dobrze odnajduje się na scenie udrapowanej kolejnymi kryzysami: klimatycznym, zdrowotnym, społecznym, przyjmując postapokaliptyczną niekiedy estetykę posthumanizmu, postreligijnego ekologizmu i wirtualnego materializmu. Zjawiska te anulują atrakcyjność spekulacyjno-giełdowego hiperobiektu w konfrontacji z prawdziwie darwinowskim lewiatanem globalnej klęski żywiołowej. Paraliżująca zależność od czynników nieludzkich wypiera widmo niewidzialnej ręki rynku.

Czy spodziewać się czegoś nowego? Czy gorączkowo sięgać do postartystycznych refleksji Jerzego Ludwińskiego? Szukając widoków na jutrzejszą sztukę z perspektywy Wrocławia, postawmy – obok dwóch francuskich filozofów o „malarskich" nazwiskach – polskiego teoretyka, o nazwisku przywołującym francuskich monarchów. Cóż znalazłoby się dziś w jego Muzeum Sztuki Aktualnej? Czasy wydają się sprzyjać kolejnemu skojarzeniu praktyk o charakterze artystycznym z poznawczymi, swoistej aktualizacji w analogii do czasów, kiedy funkcjonowały wspólnie w obszarze magii, rozumianej jako przedreligijne narzędzie ustalania relacji człowieka ze światem. W średniowieczu stosunki te definiowały za pośrednictwem kultowych artefaktów teologiczne dogmaty. W nowożytnym humanizmie poznawcze ambicje sztuki skierowały ją w objęcia racjonalizujących narracji. Dziś osoby tak wpływowe jak Hans Ulrich Obrist wyrażają przekonanie, że autoświadoma i niezależna dzięki modernizmowi Sci-Art zapewni posthumanizmowi wielofunkcyjne i metodologicznie dojrzałe narzędzie poszukiwania celów, korygowania kierunków i popularyzowania wyników nauki.

II

Modernizm, czyli powaga i progresja. I postmodernizm – przekora, drwina i eklektyzm. Czy da się to połączyć? Zanim Hans Belting napisał historię obrazów przed historią sztuki, dość często pojawiały się zapowiedzi jej końca. Jednym z heroldów epoki postartystycznej był Jerzy Ludwiński. Badacze rzadko ryzykują podobne diagnozy, skoro jednak rozważa się teoretycznie świat bez człowieka lub choćby mniej ludzki (transhumanizm), można w naszej posthistorycznej epoce, pozbawionej prawdy, religii i przyszłości, zakładać również daleko idące metamorfozy innych ludzkich wynalazków, w tym sztuki. Skoro przed historią sztuki ludzkie artefakty powstawały z powodów innych niż te, jakie zwykliśmy przypisywać intencjom artystycznym w modelu kantowskim, należy założyć, że mogą one być inne również w epoce posthumanizmu. Niewykluczone, że owa postsztuka czy transsztuka, zgodnie z zapowiedzią Sebastiana Cichockiego, zredukowana zostanie

na powrót do organizacji przestrzeni w celu jak najlepszego skorelowania struktury otoczenia z jakością egzystencji, ewentualnie do optymalizacji wizerunku w celu maksymalnego zwiększenia biologicznej (i wirtualnej) atrakcyjności.

Wydaje się jednak, że walka o cele ambitniejsze nie jest jeszcze skończona. Zapewne będzie więc jednym i drugim, bo każda z tych funkcji stanowi rozwinięcie trywialnych użyteczności zawsze zaspokajających określony obszar egzystencjalnych potrzeb człowieka. Ich proporcjonalny udział w całej aktywności estetycznej człowieka może być nawet spory, zwykle jednak nieproporcjonalny do obecności instytucjonalnej. Naturalne mechanizmy adaptacyjne zawierają pewne elementy analizy i kreowania zjawisk wizualnych, podobnie jak naturalną potrzebę katalogowania ciągów przyczynowo-skutkowych. Sama sztuka pozostaje jednak w definicji, podobnie jak nauka, wynalazkiem inteligencji, narzędziem użytecznym jedynie w społeczności dysponującej nadwyżką zasobów, pojawiającym się w sprzyjających okolicznościach uzyskania określonego potencjału przestrzennego, surowcowego i informacyjnego, po zaspokojeniu bardziej podstawowych potrzeb piramidy Maslowa. W najbardziej sprecyzowanym kształcie ugruntowana teoretycznie w oświeceniu, posiada też stosowne poświadczenie w historycznej praktyce. W szerszym sensie obejmuje w aspekcie wizualnym wymykający się hierarchiom folklor, organizację przestrzeni, spajające współczesne miejskie „plemiona" odmiany street-artu, manifestacje służące budowaniu instytucjonalnej władzy i utrwalaniu tożsamości struktur społecznych.

Chcielibyśmy jednak również estetyki w ujęciu Kanta i Baumgartena, zakładającej kształcenie określonych kompetencji poznawczych, testowanie aktualności paradygmatów, podtrzymywanie zdolności do rozumienia świata. Rzecz jasna, mnogość funkcji nie uniemożliwia dyskutowania uniwersaliów. Teoria sztuki nie redukuje się jednak do uśrednionej definicji piękna. Kiedy Denis Dutton twierdzi, że podobnie jak intuicyjne rozpoznanie stanu zdrowia nie wymaga fachowej wiedzy medycznej, tak rozumna dyskusja o kategoriach estetycznych nie jest spętana kulturowymi kodami, odnosi się do bardzo określonej sfery praktyk estetycznych. Nie ulega wątpliwości, że są wśród nich zarówno powszechne, ahistoryczne i globalne, jak i specyficzne, ograniczone przestrzennie i periodycznie ramą pewnej konwencji. Być może należy nie tyle szukać estetycznych powszechników, ile badać swoistą dynamikę wyróżników, nie cechy formalne zjawisk artystycznych, ale mechanizmy uzgadniania granic działalności artystycznej, swoistą dynamikę „teoretycznego" komplikowania, abstrahowania i sublimowania praktyk estetycznych pod kątem kontrolowania procesów „*making special*". Niektóre formy estetycznego wyróżniania (określonych osób, przedmiotów lub zachowań) są powszechne dla wielu kultur. Trudno jednak wskazać w cywilizacjach innych niż zachodnia praktykę świadomej „brutalizacji" przedmiotów wyróżnionych: konceptualnej sakralizacji przedmiotów utylitarnie pospolitych. To wydaje się być zjawiskiem wysoce nietypowym, charakterystycznym dla konceptualizmu, intelektualnego projektu, którego symbolem stała się „zdemobilizowana" toaleta, urynał domagający się „bezinteresownej" kontemplacji. Choć niewykluczone, że i w tym geście kryła się pewna matrymonialna intencja, brawurowym szturmem na akademickie tabu zwracająca uwagę prawdziwych koneserów, a przez to wzmacniająca awangardowy potencjał autora. „Upiększający" go intelektualnie gest, choć ryzykowny, przyniósł sławę, która nie może równać się z doraźną popularnością większości ówczesnych malarzy.

Jeden z badaczy postmodernizmu, Marcin Giżycki, właśnie w konceptualizmie widzi ostatnie tchnienie awangardy, ambitny

projekt unifikacji podszyty założeniem postępu. Czy po okresie pluralistycznego autotrofizmu, w obliczu nowych problemów cywilizacyjnych prześwity postmodernizmu odsłaniają dziś tamte aspiracje? Jeśli jednym z wyróżników postmodernizmu był naukowy sceptycyzm, nie ignorujmy aktualnych oznak zainteresowania. Nowe perspektywy filozoficzne, technika, ale również badania naukowe, czynią nasz świat „*special again*". Sztuka z łatwością odnajduje dziś wartościowe kalorie w teoriach serwowanych przez fizykę cząstek elementarnych, kosmologię czy genetykę. Wydaje się, że ewolucyjne i posthumanistyczne zainteresowania estetyki asekuruje coraz mocniej poznawczy zwrot w sztuce. Aspekty formalne często stają się narzędziem testującym treści o charakterze badawczym. Towarzyszące sztuce końca XX wieku przeświadczenie, że wszystko już było, znika pod naporem nowych instrumentów, nowych tematów, a zwłaszcza nowych problemów. Nieśmiało wraca modernistyczna ambicja, pozbawiona jednak awangardowego ekskluzywizmu. Dziś jest już oczywiste, że jesteśmy mieszkańcami globalnej wioski zbudowanej w bezczasowym matriksie. Tym śmielej można zająć się spekulacjami na temat kwantowego splątania, czarnych dziur, a przy tym zachwycać się wizualną efektownością obrazów nawiązujących do XIX-wiecznego akademizmu. Ich pozorny archaizm jest zresztą często zapośredniczony instrumentarium cyfrowym. Być może jak realizm XVII-wieczny odnawiał się przez manifestacyjną pospolitość, a XIX-wieczny przez wprowadzenie industrialno-mieszczańskich tematów, tak ikonosfera współczesnej figuracji odnawia się przez ikonografię Internetu i funkcjonalność programów Adobe. Pomijając techniczne aspekty utrwalania tych obrazów, ich wizualna ewolucja może biec w nieskończoność. Z każdym nowym pokoleniem, z każdą nową estetyczną modą, równolegle do ewolucji naszego wizualnego środowiska ewoluować będą tematy, motywy i dekoracje, w jakie „oprawiony" jest świat. Poniekąd jest to więc kwestia cyklicznej zmiany rekwizytów, choć aktualnej wymianie rozmachu przydaje z pewnością bezprecedensowa akceleracja techniczna.

Zjawiskiem o charakterze bardziej bezprecedensowym, a przy tym potencjalnie silniej rewaloryzującym praktykę artystyczną, wydaje się nurt Art & Science. W ostatnich dekadach projekty powstające na styku sztuki i nauki weszły oficjalnie w obieg instytucji badawczych i wystawienniczych, np. *Art & Science meeting* w gdańskiej Łaźni, wrocławskie Biennale WRO, sympozjum w Instytucie Nenckiego PAN, konkurs w Centrum Kopernik i rezydencje artystyczne w CERN. Podobne programy prowadzą paryskie Centre Pompidou (*Mutations/Créations: Neurones – Les intelligences simulées*), kierowana przez Obrista Serpentine Gallery, berlińskie HKW (*Missisipi. An Anthropocene River*), Smithsonian Institute i wiele innych. Towarzyszy im wzmożone zainteresowanie gabinetem osobliwości (*Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* w Kunsthistorisches Museum Wien 2019, *Wunderkammer: A Century of Curiosities*, MoMA 2008). Odpowiedź na pytanie, do czego *art* potrzebuje *science* i jakie mogą być konsekwencje wzajemnego zbliżenia, wymagałaby prześledzenia dotychczasowej obecności zagadnień naukowych w polu sztuki, a także estetycznych w badaniach naukowych. Być może obserwowane zbliżenie Art & Science ma charakter akcydentalny i powierzchowny, ale niewykluczone, że jest symptomem trwalszej redefinicji, która skutkować będzie nowym modelem funkcjonowania sztuki. Uwaga, z jaką świat artystyczny przyjmuje najnowsze doniesienia naukowe, potwierdza stale rosnącą atrakcyjność estetyczną i filozoficzną naukowych teorii. Pozwalają one poszerzać sztukę o obszary pozostające do tej pory poza możliwością wizualnej reprezentacji. Jednocześnie obserwować można symptomy wzajemności, wskazujące potencjalne zainteresowanie

intuicyjną i otwarcie eksperymentalną formułą praktyki artystycznej w zobligowanych ścisłą metodologią środowiskach naukowych.

Art & Science coraz częściej wzajemnie się inspirują i zasilają. Szczególnie atrakcyjne wydaje się poszerzenie klasycznej formuły *mimesis*, w której „sztuka naśladuje naturę", do modelu, w którym ambicje sztuki obejmują „uzupełnianie" i „przewidywanie", formowanie i kształtowanie elementów środowiska, a nawet „wytwarzanie" rzeczywistości. Wspólnym mianownikiem estetyki, sztuki i nauki jest doświadczenie, fizjologia percepcji oraz bardzo rozległa problematyka wizualnego przetwarzania wiedzy.

Być może więc instytucjonalna sztuka po postmodernizmie od swych poprzednich wcieleń różnić będzie się nie tyle radykalnie nową formą wizualną, ile funkcjonalnym sfokusowaniem. W tej materii wariacyjność od przeszło dwóch tysiącleci pozostaje stosunkowo niewielka i zależy zasadniczo od oczekiwań zleceniodawcy. Wydaje się jednak, że postmodernizm zamyka proces uniezależniania się od mecenatu ideologicznego: kościelnego, feudalnego, państwowego, upodabniając poniekąd artystę do prowadzącego badania podstawowe naukowca. Śledząc kolejne przemiany w obszarze funkcji sztuki, od magiczno-rytualnej (prehistoria), kultowej i religijnej (antyk i średniowiecze, częściowo również nowożytność), kolekcjonersko-muzealnej (nowożytność), edukacyjnej i utopijno-społecznej (oświecenie i XVIII wiek), a także biorąc pod uwagę zakwestionowane przez modernizm próby aplikacji w sztuce paranaukowych kanonów warsztatowych i aksjologicznych akademizmu, zauważyć można symptomy poszukiwania w obrębie praktyk artystycznych nowej formuły.

Podążając za poszerzającym się obrazem świata, penetrując nowe perspektywy oraz przetwarzając teorie już zarzucone, sztuka towarzyszy poznaniu, a być może nawet „intuicyjnie" nakierowuje je na eksplorację określonych obszarów rzeczywistości. Potencjał, który kryje się w spontanicznym badaniu zależności między zjawiskami, w dalszej kolejności może prowadzić do bardziej szczegółowych i systematycznych badań. Zapotrzebowanie na współpracę potęguje zresztą zaawansowanie aktualnych badań, stopień komplikacji ich wyników. Aplikacyjna sprawczość nauki, pozbawiona intuicyjnego komponentu dostarczanego przez kulturę, mogłaby niebezpiecznie zbliżyć się do narzędzi inżynierii społecznej, nacelowanych jednostronnie na ekonomiczną efektywność. Szereg kryzysów pierwszych dekad trzeciego tysiąclecia dobitnie ujawnia potrzebę uprawiania nauki w perspektywie społecznej i ekologicznej odpowiedzialności, akcentowanej właśnie w praktykach artystycznych.

Coraz częściej wydarzeniom Art & Science towarzyszy debata wokół redefinicji statusu człowieka oraz jego relacji z innymi, tak zwanymi nieludzkimi organizmami. Jej dynamika rośnie proporcjonalnie do świadomości antropogenicznej presji na środowisko naturalne, a także czynników technicznych na nasz własny status ontologiczny. Refleksja filozoficzna Latoura, Haraway, Braidotti czy Kurzweila wydaje się stałym komponentem rozmaitych projektów artystycznych tworzonych przy użyciu laboratoryjnego instrumentarium i najnowszych metod obrazowania naukowego. Historyczne echa, sięgające nowożytnych reprezentacji przyrody (choćby XVI-wiecznych martwych natur) lub zorientowanych poznawczo postaw Piera della Francesca, Leonarda da Vinci,

Albrechta Dürera i Wenzla Jamnitzera mogą stanowić dla dzisiejszych poszukiwań Olafura Eliassona, Andy'ego Golsworthy'ego, Atilly Csörgö, Tomása Saracena czy Elvina Flaminga pożądane wzorce. Trzeba jednak zauważyć, że współczesność dysponuje nieporównanie większym zapleczem instytucjonalnym, które tego rodzaju projektom może przydać spektakularności gotyckich katedr. Zaangażowanie ponadnarodowych ośrodków badawczych (CERN) i agencji kosmicznych (NASA i projekt Saraceno) pozwala snuć wizje, w których po okresie autonomii budowanej od epoki romantyzmu („nowa świecka religia") działalność artystyczna stanie się nieledwie eksperymentalnym zapleczem procesów poznawczych, nie ograniczając ambicji do popularyzacji i dokumentacji nauki, ale wnosząc do niej spektrum własnej, usankcjonowanej modernizmem autoświadomości. Obawy o utratę autonomii tak zadłużonej w nauce sztuki nie wydają się bardziej zasadne od lęków o to, czy podczas kolejnej rewolucji naukowej sztuka wraz z nauką nie staną się razem podmiotami techniki, zaawansowanymi narzędziami AI służącymi optymalizacji środowiska i tworzeniu warunków maksymalnie sprzyjających jakości i trwałości inteligencji biologicznej.

W roku 1994 Jerzy Ludwiński swoje inauguracyjne wystąpienie na ASP zaczął od dinozaurów. Po nawiązaniu do filmu Spielberga kontynuował: *drugą taką modą jest postmodernizm. Gdziekolwiek, cokolwiek czytamy, to jest zawsze postmodernizm. Uważam, że postmodernizm polega na kontrolowanym synkretyzmie*. Po czym stwierdził: *Można powiedzieć, że postmodernizm to szczególny przypadek modernizmu, który jest jakby jego środkiem, od którego wszystko ewoluuje we wszystkich możliwych kierunkach* (Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty,* ASP w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, ISBN 9788388400360187). Ludwiński chciał widzieć w modernizmie epicentrum, od którego rozchodzą się fale postmodernizmu, antytezy modernizmu skazane na operowanie w terenie „ogołoconym" i „wypalonym" przez Duchampa. Pojawia się też w jego refleksji wątek paraleli naukowej. Otóż rozważa on powstanie, na wzór „miękkiej nauki", *soft-artu,* który wypełniałby wszystkie puste przestrzenie, wnikał w najmniejsze pęcherze wytworzone pod naporem rozrastającej się nauki, uszczelniając *science* i sztukę zarazem. Kryje się w tej idei nie tylko dowartościowanie pomijanej w awangardzie „ariergardy", która porządkuje dziewicze tereny po przejściu harcowników, postmodernistycznych plantatorów zagospodarowujących przejęte przez modernizm obszary. Sytuacja dzisiejsza jest lepsza o tyle, że sztuka, usamodzielniona przez modernizm i zahartowana przez postmodernizm, może sobie pozwolić na wszelkie mezalianse.

Ludwiński pisze o czymś, co dziś z całą siłą uświadamia Internet. Skrócenie dystansu, czasowego i dyscyplinarnego, do najodleglejszych zjawisk unieważnia potencjał rewolucji. Coś, co jest daleko, w sieci jest blisko. Internet pozwala dotrzeć natychmiast do form i fenomenów, które wcześniej wymagały długotrwałych kwerend, i wszystko to inkorporuje do sztuki współczesnej. Dominują analogie, chronologiczne podziały stają się umowne: *Wieczność sztuki. Poszczególne fazy sztuki nie są już nawzajem przeciwstawne, nie będą się nawzajem zjadać* (str. 167). W końcu ubiegłego wieku Ludwiński konstatuje, że sztuka nie patrzy już tylko do przodu, ale zasysa wszystko wokół. Z drugiej strony – nurty i tendencje nie zwalczają się wzajemnie, nie różnicują, lecz przenikają się, współdziałają i współpracują, formułując nowe rozwiązania. Zamiast centralistycznej atomizacji, płynne rozproszenie i polimorficzne współistnienie: *wyobraźmy sobie strukturę wielowymiarową, bardzo nieregularną, ale dostatecznie elastyczną, stale się rozszerzającą i zmieniającą barwy. Taki mógłby być model sztuki. Awangarda sprawia, że model rozciąga się i zaczyna pękać, tworzy enklawy poza granicami.*

Faza przedmiotu, faza przestrzeni, faza czasu – happening, faza wyobraźni, faza nieskończoności, faza zero i wybuch. Aktualnie nie ma jednego modelu sztuki, jest ich wiele. Koniec sztuki przemocy. Sztuka stała się otwarta. Nastąpiła wieczność sztuki (str. 173). Gdzieś około roku 1970 lokuje w sztuce eksplozję i początek historii sztuki bez formalnej awangardy. Jako że nie ma dominujących paradygmatów, nie ma hierarchii, nie ma wyróżnionego modelu sztuki: *być może już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się w coś zupełnie innego, czego nie potrafimy nazwać.*

Pobrzmiewa w tych słowach syntetyczna charakterystyka hiperobiektów, które same w sobie, będąc czymś naturalnym i sztucznym zarazem, wymykają się dyscyplinarnym systematykom (Karoliny Żyniewicz koronawirus jako monumentalny porformance bio-artystyczny). Sztuka jako hiperobiekt, w myśl ewolucyjnej estetyki oplatający niemal niepostrzeżenie rzeczywistość z pomocą Sci-Artu, Bio-Artu i Internetu, przy wtórze nowego materializmu i realizmu spekulatywnego. Ontologia zorientowana na przedmiot, czyniąca „special" całą rzeczywistość, wcielająca w życie dadaistyczne rojenia o uprzedmiotowieniu człowieka i animizacji przedmiotów. Art & Science jako nowy tenebryzm, caravaggionizm przywracający sensualnemu doświadczeniu wymiar sakralny, odnawiający je przez naturalizm, lecz nie w aspekcie czysto wizualnym, nie w sferze sposobów obrazowania. Rewaloryzujący potencjał badawczy i perswazyjny sztuki z perspektywy użytych środków i narzędzi, przez „naturalizację" warsztatu artysty manipulującego procesami biologicznymi. Wszystkie te nurty w jakimś sensie redefiniują nasz stosunek do rzeczywistości: estetyka ewolucyjna – poszerzając instytucjonalną teorię kultury, *Object Oriented Ontology* i hiperobiekt – ustanawiając na nowo niezwykłość natury, a Bio-Art i Sci-Art – wykorzystując środowisko nie jako wzorzec wizualny, ale narzędzie i surowiec sztuki. ✖