

Postacie końca sztuki
w estetyce współczesnej

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Arthur C. Danto (Columbia University, Professor Emeritus)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej

Redaktorki tomu:

Dominika Czakon, Iwona M. Malec, Paulina Tendera

Estetyka
i Krytyka

Nr 30 (3/2013)

UNIwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Filozoficzne
Uniwersytet Gdański

REDAKCJA NAUKOWA

Leszek Sosnowski (redaktor naczelny), Franciszek Chmielowski,
Anna M. Kłonkowska, Janusz Krupiński, Marcin Lubecki, Piotr Mróz,
Józef Tarnowski, Paulina Tendera (sekretarz redakcji),
Andrzej Warmiński (z-ca red. naczelnego)

RECENZENCI

dr hab. Franciszek Chmielowski, dr hab. Michał Ostrowicki,
dr hab. Leszek Sosnowski, dr hab. Miłowit Kuniński,
prof. dr hab. Beata Szymańska, dr hab. Janusz Krupiński,
prof. dr hab. Józef Lipiec

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Migdał (na okładce wykorzystano pracę Alicji Panasiewicz)

REDAKCJA JĘZYKOWA

Marta Błaszczowska

KOREKTA ABSTRAKTÓW

Justyna Górniak

SKŁAD

Marcin Lubecki

Adres redakcji:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
eik@iphils.uj.edu.pl, tel./fax (48-12) 422-49-16

Książka finansowana ze środków Instytutu Filozofii UJ
oraz Towarzystwa Doktorantów UJ

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

Książka ani żaden jej fragment nie mogą być przedrukowywane bez pisemnej
zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się
do redakcji czasopisma.

ISSN 1643-1243

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Druk: Wydawnictwo LIBRON, ul. Ujejskiego 8/1, 30-102 Kraków
Nakład: 200 egz.

SPIS TREŚCI

Od redakcji	9
--------------------	---

Artykuły

LESZEK SOSNOWSKI	<i>Koniec historii i początek sztuki</i>	11
DOMINIKA CZAKON	<i>Tradycja a rozumienie sztuki w filozofii Hansa-Georga Gadamera</i>	25
BEATA FRYDRYCZAK	<i>Theodor W. Adorno: pojęcie krajobrazu kulturowego</i>	43
DOROTA KAMISIŃSKA	<i>Dwa bałwany rozmawiają o... sztuce</i>	55
MARCIN LUBECKI	<i>Istnienie i metafizyczny niepokój w filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza</i>	71
MARIA ANNA POTOCKA	<i>Publiczny sens sztuki w kontekście paradygmatu</i>	87
CEZARY RUDNICKI	<i>Koncepcja aury immanentnej</i>	99
RAFAL SOLEWSKI	<i>Trwanie klasycznego w epoce końca sztuki</i>	117
BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA	<i>Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem końca sztuki</i>	129
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Diagnozy i prognozy sztuki: Hegel, Witkacy i postmoderniści (między innymi)</i>	145
TOMASZ ZAŁUSKI	<i>Sztuka bycia poza sobą</i>	157

Głos o twórczości Alicji Panasiewicz

PAULINA TENDERA	<i>Nawet najmniejsza kałuża odbija niebo. Refleksje nad estetyczną naturą światła</i>	173
PAULINA TENDERA, DOMINIKA CZAKON	<i>Nawet najmniejsza kałuża odbija niebo. Refleksje nad estetyczną naturą światła. Spotkanie z profesor Alicją Panasiewicz</i>	179

Dialogi i diagnozy

NATALIA MICHNA	<i>Jak oddzielić ziarna od plew? – czyli ¿Arte o chorrada? jako propozycja dla zagubionych w świecie sztuki współczesnej</i>	195
----------------	--	-----

RAFAL SOLEWSKI	<i>Nie widać nic. Opowiadanie obrazów</i>	203
MONIKA TROJANOWSKA	<i>Odczuwanie przestrzeni, czyli architektura jako lekarstwo</i>	207
WOJCIECH SUCHOŃ	<i>Danto i jego światy. Na marginesie książki Leszka Sosnowskiego</i>	213
	Noty o autorach	225

CONTENTS

Editorial	9
------------------	---

Articles

LESZEK SOSNOWSKI	<i>The End of History and the Beginning of the Art</i>	11
DOMINIKA CZAKON	<i>Tradition and Understanding of Art in Hans-Georg Gadamer's Philosophy</i>	25
BEATA FRYDRYCZAK	<i>Theodor W. Adorno: the Concept of Cultural Landscape</i>	43
DOROTA KAMISIŃSKA	<i>Two Snowmen Talk... about the Art</i>	55
MARCIN LUBECKI	<i>Existence and Metaphysical Anxiety in the Philosophy of Stanisław Ignacy Witkiewicz</i>	71
MARIA ANNA POTOCKA	<i>The Public Meaning of Art in the Context of a Paradigm</i>	87
CEZARY RUDNICKI	<i>The Concept of Immanent Aura</i>	99
RAFAL SOLEWSKI	<i>Persistence of Classicism in the Age of the End of Art</i>	117
BOGUMILA ŚNIEGOCKA	<i>Repetition in the Polish Art Since the 1990's and the Problem of the End of Art</i>	129
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Diagnoses and Forecasts of Art: Hegel, Witkacy, Postmodernists and Others</i>	145
TOMASZ ZAŁUSKI	<i>The Art of Being Outside Oneself</i>	157

About Alicja Panasiewicz's Art

PAULINA TENDERA	<i>Note About the Autor</i>	173
PAULINA TENDERA, DOMINIKA CZAKON	<i>Even the Smallest Puddle Reflects the Light. Reflection on Aesthetics Nature of Light. Interview with Alicja Panasiewicz</i>	179

Dialogues and Diagnosis

NATALIA MICHNA	<i>How to Sort Out the Men from the Boys? – or ¿Arte o chorrada? as a Proposal for those Lost in the World of Contemporary Art</i>	195
----------------	--	-----

RAFAL SOLEWSKI	<i>Can't See Anything. Descriptions</i>	203
MONIKA TROJANOWSKA	<i>The Feeling of Space. Architecture as a Medicine</i>	207
WOJCIECH SUCHOŃ	<i>Danto and His Worlds. Remarks on Leszek Sosnowski's Book</i>	213
	Notes on Authors	225

W roku 2011 w ramach prac naukowych Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego powołano zespół badawczy „Kryzys czy przemiana? Postacie *końca sztuki* w estetyce współczesnej”. Badania nad różnorodnymi ujęciami tak powszechnie, lecz i nieco powierzchownie dziś znanego pojęcia *końca sztuki* prowadzone były przez dwa lata. W obszarze działań zespołu zorganizowana została konferencja, która stała się okazją do zastanowienia się nad podejmowanym problemem w szerszym naukowym gronie. Efektem prowadzonych rozważań jest niniejszy tom, który dzięki pomocy Instytutu Filozofii oraz Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego możemy dziś zaprezentować Czytelnikowi.

W przedstawianym Państwu numerze „Estetyki i Krytyki” zamieszczone zostały teksty autorów, którzy reprezentują różne polskie środowiska akademickie, a także artystyczne. Poza artykułami ściśle związanymi z tematyką projektu badawczego w tomie znalazł się nieco odmienny, wyrazisty akcent, na który wskazuje już sama okładka: ilustracja instalacji świetlnej XXX Alicji Panasiewicz. W tomie zamieściliśmy wywiad z artystką, którego tematyka dotyka zagadnienia przemian w sztuce współczesnej. Skupiamy się w nim na przykładach przeobrażeń, jakie zaszły w rozumieniu i odczytywaniu symbolicznej warstwy światła w dziełach sztuki.

Redaktorki tomu

LESZEK SOSNOWSKI

KONIEC HISTORII I POCZĄTEK SZTUKI

Tekst ma charakter wprowadzający do problematyki zawartej w tomie i dotyczy głównie rozumienia historii oraz dwóch pojęć dla niej istotnych: progresji i regresji. Oba te pojęcia stanowiły ważny element rozumienia dziejów, przypisywanego im sensu lub bezsensu.

Anaksymander z Miletu, a następnie Heraklit z Efezu wyrazili pełną świadomość „upiornej mechaniki unicestwienia” – jak chcą jedni¹, lub też „wielkiej odnowy istnienia” – jak przyznają drudzy. Pierwszy, Anaksymander, napisał: „Gdzie rzeczom dane było się narodzić, tam również muszą przepaść; zgodnie z koniecznością”², drugi zaś skomentował: „wszystko, co jest, istnieje dzięki śmierci czegoś innego”³. Szukamy znaków początku, także znaków końca. Znajdujemy je, to jasne, gdyż wszędzie ich pełno. Znajdujemy te znaki, które stworzyliśmy sami. Koniec i początek tworzą naprzemienną ciągłość. Kultura posiada wiele metafor i symboli, które przywołują ową ciągłość. Nie inaczej jest w wypadku sztuki.

Kwestia końca sztuki została filozoficznie sproblematyzowana po raz pierwszy przez Georga W. F. Hegla w jego wykładach poświęconych historiozoficznym zagadnieniom sztuki i kultury⁴. Kontynuatorów tej problematyki, równie

¹ Z. Mikolejko *Początek, jego zgubny fenomen* [w:] *Punkt po punkcie. Koniec* Gdańsk 2006 s. 13.

² Tenże *Elementy filozofii* Warszawa 2002 s. 66.

³ Zob. Heraklit, fragm. 9, 10, 17 [w:] J. Legowicz *Filozofia starożytna. Wybrane teksty z historii filozofii* Warszawa 1970.

⁴ W. G. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 1–2 A. Landman (tł.) Warszawa 1964.

znamienitych co Hegel, było w filozofii europejskiej wielu. Ograniczając się jedynie do najważniejszych, byli to w Niemczech: Fryderyk Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, we Francji: Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, zaś w Stanach Zjednoczonych Arthur C. Danto. Każdy z nich czerpał ze źródła Heglowego, choć każdy w różnym stopniu. Dla porządku wypada wspomnieć tu także o pojawieniu się literacko-historycznego zagadnienia końca sztuki w drugiej połowie siedemnastego wieku we Francji, w sporze znanym pod nazwą *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Można rozumieć „koniec sztuki” w ujęciu Hegla – i tak faktycznie się dzieje – że jest on zarazem punktem jej początku, śmierć oznacza więc narodziny. Sztuka wpisana w jego model rozwoju dziejów, tracąc określającą ją funkcję, traci zarazem samorozumiałość. Ten fakt daje jej równocześnie możliwość wydobycia tego, co będzie ją określać jako sztukę po czasy współczesne, mianowicie funkcję estetyczną. Nie jest ona bynajmniej równorzędna innym funkcjom, na przykład religijnej, dydaktycznej czy politycznej, gdyż jest równoznaczna z jej autonomią, stanowiąc zarazem jej prawdziwą istotę.

Namysł nad pojęciem „końca sztuki” ma swoje *priora*, do których należy w pierwszej kolejności refleksja metodologiczna, a następnie refleksja teoretyczno-historyczna. Ujęcie pierwsze pozwala zdać sprawę z wielokontekstowości użycia tego pojęcia oraz zachodzących w jego rozumieniu zmian. Jest jasne, że pojęcie „końca sztuki” nie funkcjonuje w izolacji, lecz tworzy siatkę pojęciową, w której tkwią takie pary pojęć, jak na przykład: dzieje – historia, kultura – cywilizacja, rozwój – kryzys, celowość – bezcelowość, sens – bezsens. Można tu wówczas wyróżnić koncepcje końca sztuki mające charakter metafizyczny (np. Hegel), historiozoficzny (np. Danto), aksjologiczny (np. Nietzsche) czy też na polskim gruncie krytyczno-teoretyczny (np. Stefan Morawski).

To pokazuje również, że podobną siatkę tworzą nachodzące na siebie dyscypliny naukowe, jak przede wszystkim estetyka i/lub filozofia sztuki oraz ich historyczne ujęcia, ale także teoria i historia sztuki oraz w nie mniejszym stopniu krytyka artystyczna. Nie sposób zająć się tu wszystkimi zagadnieniami i dziedzinami, stąd też niniejsze uwagi zostają ograniczone do ogólnego zarysu, głównie historiozoficznego.

1. Filozofia historii i modele dziejów

Historia, w swym oryginalnym greckim pochodzeniu, oznacza informację, wiedzę lub badanie, i podpada pod trzy wyróżnione modele swojego rozumienia. W pierwszym, źródłowym sensie historia posiada cechy samodzielnej dyscypli-

ny badawczej i jest odróżnialna od innych dziedzin nauki. Początki – jak niemal w każdym przypadku dyscyplin humanistycznych – sięgają starożytności: pierwszy był tu Arystoteles, który dokonał odróżnienia historii od poezji i filozofii. Najwyraźniej widać różnicę między historią a filozofią; ta pierwsza odnosi się do tego, co jednostkowe i co się wydarzyło, ta druga natomiast odnosi się do tego, co ogólne i co może się wydarzyć. Rozpoczętą przez Stagirytę linię dociekania kontynuowali filozofowie nowożytni, spośród których najważniejszymi okazali się Franciszek Bacon i Giambattista Vico. Pierwszy głosił, że historia bada to, co się wydarzyło w określonym miejscu i czasie, korzysta więc z pamięci jako zasadniczego narzędzia. Drugi podkreślił, a uczynił to jako pierwszy, że historia należy do głównych dyscyplin człowieka, co wynikało z jego przekonania, że człowiek może zrozumieć tylko to, co sam zrobił. Skoro „wytworzył” historię, to musi ona posiadać wyróżnione, zasadnicze miejsce w całości jego rozumienia.

W osiemnastym wieku Johan G. Herder po raz pierwszy podkreślił jednostkowość i wyjątkowość każdego wieku i kultury, co stało u podstaw sformułowania genetycznej metody historycznej analizy. Trudno w zasadzie przecenić wpływ Herdera na poglądy współczesnych mu idealistów niemieckich oraz ich przekonania odnośnie do takich pojęć, jak kryzys czy postęp. Na przełomie XIX i XX wieku myśl Herdera wzbogacił Wilhelm Dilthey, głosząc przekonanie, że historyk jest ograniczony przez perspektywę swojego wieku, a nie mogąc wyjść poza niego, nie może też tworzyć obiektywnej historii. Pogląd ten zyskał określenie historycyzmu. Warto na koniec przywołać postać Robina G. Collingwooda. Wyróżnił on historię spośród wielu różnych dziedzin ludzkiego doświadczenia, nadając jej, jak to określał w „perspektywie historycznej”, miejsce uprzywilejowane. Należy przy tym podkreślić, że w jego przekonaniu każde doświadczenie zawiera pewien aspekt prawdy.

W wieku dwudziestym nastąpiło wydzielenie dwóch obszarów badawczych, mianowicie metodologii historii i filozofii historii, które rozwijane niezależnie dały w efekcie dynamiczny rozwój refleksji nad historią. Ważna dla dalszych uwag jest ta druga dyscyplina, gdyż w niej znajdują swoje teoretyczne umiejscowienie zasadnicze kategorie, jak postęp i kryzys, a w konsekwencji cel (w sensie zarówno pozytywnym, jak i negatywnym), a także droga realizowania tego celu, spełnienie i wyczerpanie. Pojęcia te pozwolą w perspektywie formułowanych wypowiedzi na analizę ogłaszanego końca sztuki jako zjawiska nie tylko teoretycznego i postulowanego, ale – w przekonaniu wielu jej odbiorców – faktycznie zaistniałego i zaobserwowanego w kulturze europejskiej.

Filozofia historii (historiozofia) jest tą dziedziną wiedzy, która poszukuje w historii powtarzalnych praw i wzorców. Wyrazem takich poglądów są mitologiczne czy religijne przekonania dotyczące czasu jako cyklicznego, w którym

następuje upadek, a następnie odrodzenie człowieka, kultury i społeczeństwa. Także w tym przypadku początki sięgają czasów starożytnej Grecji, bowiem ówcześni filozofowie, jak Platon czy stoicy, wyrażali przekonania o cykliczności świata (społeczeństwa), głosząc pogląd, że świat jako całość przechodzi przez okresy rozwoju i kryzysu. Współczesnym echem tego podejścia jest filozofia Fryderyka Nietzschego, głosząca ideę wiecznych powrotów.

Istotny przełom nastąpił wraz z początkiem tradycji judeochrześcijańskiej, w której dokonała się zmiana periodyzacji czasu z idei cyklicznego rozwoju, inaczej koła czasu, na koncepcję strzałki czasu. Pierwszym i zarazem jednym z najważniejszych wyrazicieli tych poglądów był św. Augustyn, który głosił przekonanie, że następujące epoki świata przedstawiają kolejno czas upadku i powrotu poprzez poszczególne etapy: raj, wypędzenie, okres prawa i drugie przyjście. Nawiązania do Augustyna były liczne w filozofii chrześcijańskiej, a jedno z najoryginalniejszych przedstawił Joachim z Flores. Wyróżnił on trzy okresy w dziejach, którym nadał nazwy zaczerpnięte z religii, mianowicie Wiek Prawa, związany z Ojcem, Wiek Kościoła, związany z Synem, i Wiek Ducha Świętego. Idea rozwoju została zsekularyzowana w XVIII w., obejmując dzieje istnienia ludzkości, w których punktem wyjścia była prymitywna zwierzęcość, a punktem docelowym spełnienie ideału utopii. Do spopularyzowania tej koncepcji w największym stopniu przyczynili się filozofowie francuscy, a szczególnie nie można tu pominąć jednego z najwybitniejszych przedstawicieli historiozofii, jakim był Giambatista Vico. W sformułowanych przez siebie poglądach Vico odnosił się do podwójnej perspektywy: ludzkiej i boskiej. W pierwszej mówił, że ludzkie społeczeństwa przechodzą trzy stadia: od wieku bogów, przez wiek bohaterów, do wieku człowieka. W odniesieniu do drugiej uważał, że poza sceną wydarzeń ludzkich istnieje idealna Historia, kontrolowana przez boską opatrność.

W wieku dziewiętnastym wypada wziąć pod uwagę trzy nazwiska i reprezentowane przez nie poglądy. Pierwszym był August Comte, który wprowadził trzy stadia rozwoju człowieka: od teologicznego, przez metafizyczne, do naukowego, które oznacza uwolnienie człowieka spod dominacji religii. Kolejni myśliciele to Karol Marks i Fryderyk Engels, którzy sformułowali swoje poglądy w polemice z filozofią Hegla (jak to wyrażali: „postawili Hegla na nogach”). Rozwijając materializm historyczny, wyeksponowali konflikt społeczny, który w postaci walki klas zmierza ku rozwiązaniu i ukonstytuowaniu społeczeństwa bezklasowego. Ten zamierzony cel to zarazem idealny koniec, który oznacza rozwiązanie konfliktowości dotychczasowej historii. Trzecim teoretykiem jest Oswald Spengler, który odrzucił koncepcję uniwersalnej historii i tym samym ideę kumulatywizmu, a koncepcję cykliczności pojmował jako ograniczoną do poszczególnych, jednostkowych społeczności. Historia każdego społeczeństwa

dzieli się na dwa stadia: kultury – z okresem rozwoju i wzrostu, oraz cywilizacji – z okresem zaniku mocy twórczych, wyczerpania i upadku. W tym kontekście wypada poświęcić nieco uwagi dwóm pojęciom: postępu i kryzysu, gdyż pojawiają się we wszystkich teoriach.

a) pojęcie progresji

Dwa pojęcia: postępu i kryzysu⁵ mają różne, choć związane treści, każde z nich na tle drugiego ujawnia swoje właściwe znaczenia, są więc one pojęciami relacyjnymi. Z pojęciem postępu wiążą się dwa najczęściej popełniane błędy. Otóż głosi się, że pojęcie to należy wyłącznie do współczesnych idei oraz że jego pojawienie się jest konsekwencją współczesnego procesu sekularyzacji społeczeństw europejskich i w efekcie oswobodzenia myśli zachodniej spod wpływu teologii chrześcijańskiej. Jednak w rzeczywistości idea progresji ma starożytne pochodzenie i wywodzi się z okresu klasycznej Grecji, a dopiero swój pełny wyraz uzyskuje w chrześcijańskiej filozofii historii. Nie inaczej jest zresztą w przypadku pojęcia kryzysu, którego początki sięgają również czasów starożytnej Grecji. Oba pojęcia naprzemiennie wpływały na postrzeganie dziejowości społecznego świata człowieka. Podstawą eksplikacji ich znaczeń było zawsze określone rozumienie czasu (czasowości): bądź linearne, bądź też koliste. To pierwsze, choć pojawiło się w starożytności, charakterystyczne jest dla chrześcijaństwa, które przejęło przekonanie Greków o naturalnym wzroście i rozwoju przechodzącym wraz z upływem czasu w fazę kryzysu, zmierzchu, upadku, końca.

Chrześcijaństwo połączyło przekonania Greków z judejską koncepcją świętej historii, dzięki czemu udało się filozoficznie uzasadnić jej konieczność. Obecny jest tu element wiary w ową konieczność historyczną, który wyrażali ojcowie kościoła, a przede wszystkim św. Augustyn. U tego filozofa przekaz edukacyjno-religijny został połączony z filozofią historii, w której dzieje człowieka na ziemi rozpoczynają się wraz z aktem stworzenia i przebiegają zgodnie z religijnymi wydarzeniami, takimi jak wygnanie, życie na ziemi i powrót do raju ziemskiego po ponownym przyjściu Chrystusa. Punkt początkowy, upadek, mozolne dźwiganie się z niego prowadzić mają do określonego celu o charakterze escha-

⁵ Pojęcie kryzysu wywodzi się od greckiego słówka *krino*, które posiada dwa znaczenia: (a) dzielić, wybierać, decydować, osądzać; (b) mierzyć się, sprzeczać, walczyć z czymś. Tak rozumiany „kryzys” oznaczał nieodwołalne rozstrzygnięcie, dając alternatywę albo – albo. W tym starogreckim znaczeniu kryzys zawierał w sobie przymus sądenia i działania w sytuacji, gdy czas nagli.

tologicznym i wyrażającym nadzieję na spełnienie się przepowiedni. Ta filozofia rozwoju dziejowego oddziaływała na całą historię kultury europejskiej, różnicując jedynie swą siłę zależnie od epoki i obszaru tej kultury.

Warto zwrócić tu uwagę na dodatkowy aspekt związany z filozofią rozwoju, który mówi coś ważnego o jej obecnej sytuacji. Żywotność idei można mierzyć ilością i intensywnością poświęconych jej dyskusji. Idea postępu, choć znana jest od czasów starożytnych, łączy się aż do czasów współczesnych z mitem lub rytuałem, a więc generalnie religią. Przez ponad dwa tysiące lat religia była jej zasadniczym źródłem, a w okresie średniowiecza – podtrzymującą energią, nadal o religijnym charakterze. Ta okoliczność wykluczała dyskusję, tym bardziej krytyczną. Sytuacja uległa zmianie w siedemnastym wieku, w efekcie sporu między tak zwanymi „starożytnikami” i „nowożytnikami”, który doprowadził do zeświecczenia pojęcia „postęp” i udostępnienia go filozoficznej refleksji zawodowych (jeśli można to tak określić) filozofów. Wówczas pojawiają się nowe pojęcia, właściwe dla swojego czasu, jak *Zeitgeist* czy dialektyka, które w pewnym stopniu zastępując religię, nabierają jej charakteru. Wiek dziewiętnasty i oczywiście dwudziesty są konsekwencją panowania oświeceniowego rozumu, co przekłada się na charakter kultury, w której coraz mniej jest miejsca na religię. To zmienia charakter poglądów wyrażających przekonanie (wiarę) w postęp, padają twierdzenia, że brak historycznych podstaw może oznaczać upadek i zanik filozofii postępu. To nie jedyny zresztą kryzys leżący u podstaw obowiązywania tej filozofii i dotyczący samych jej założeń.

Szczególnie interesujący jest tu wiek osiemnasty oraz jego wpływ na wiek dziewiętnasty. To wówczas wśród encyklopedystów pojawiła się zsekularyzowana koncepcja progresji (na przykład u Pierre’a Cabanisa, Jeana-Antoine’a Condorceta, Anne R. J. Turgot). Wyrażali oni optymistyczne przekonania odnośnie do historii ludzkości, także wielkich lub nawet nieskończonych mocy człowieka. Filozoficzne pojęcie progresji oparte na linearnym rozwoju stoi w opozycji do poglądu o Złotym Wieku, zrealizowanym już w przeszłości, od którego zaczął się stały zmierzch i upadek. Linearność wyklucza również przekonanie o dziejach jako wiecznej powtarzalności, a więc okresach trwania stanu, zaniku i ponownego powrotu. Pogląd ten zyskiwał na znaczeniu w sytuacji, gdy cykliczność czasu zawierała w sobie stałe elementy w postaci okresów rozwoju i zmierzchu. Jednak wydaje się, że idea progresji zdobywa najgłębszy wymiar w swej zsekularyzowanej wersji chrześcijańskiego ruchu ku apokalipsie i Królestwu Bożemu.

Osiemnastowieczne idee rozwoju mocno wpłynęły na myślicieli wieku następnego, stając się fundamentem powstających wówczas nauk społecznych: socjologii Augusta Comta, ekonomii Karola Marksa, nauk społecznych Herberta Spencera i psychologii Zygmunta Freuda (także Lippsa, Volkelta i Fechnera).

Nikt nie kwestionował tych przekonań, tym bardziej, że w tle prowadzonych badań i formułowanych wniosków stał Karol Darwin, gorący zwolennik idei postępu biologicznego jako wyrazu przystosowania się osobników do środowiska. Wszyscy teoretycy opowiadający się za teorią postępu to optymiści wyrażający przekonanie, że człowiek posiada zdolności samodoskonalenia się realizowane dzięki własnym wysiłkom opartym na wolnej woli. Wysiłki te skierowane są na realizację ideałów, które nie były wcale obecne w kulturze europejskiej od jej początków, lecz zaistniały w toku dziejów.

Inny aspekt optymizmu dziewiętnastowiecznych badaczy wyraża się w przeniesieniu postępu z człowieka na historię i jej siły. Mamy tu do czynienia z tym rozumieniem historii, w którym manifestuje się duch świata. Człowiek, spełniając w historii pomocniczą funkcję, odgrywa określoną i ważną rolę. Inny aspekt historii zostaje wzięty pod uwagę w podejściu eksponującym znaczenie warunków materialnych, na przykład ekonomicznych, choć nie tylko. Głosi się tutaj pogląd, że rozwój ma charakter konieczny i realizuje się w wyniku nacisku owych warunków. Przebiega on od mniej zaawansowanych stopni do bardziej zaawansowanych poziomów cywilizacyjnych, zgodnie z dialektyczną zasadą walki (konfliktu) i jej pokonania (rozwiązania). Dialektyczność tego procesu zawiera w sobie założenie, że następujące w wyniku konfliktu rozwiązanie jest z konieczności przejściem na wyższy poziom procesu.

Tak rozumiany postęp należy do zasadniczych tez współczesnych poglądów z zakresu filozofii historii. Jednak, co ciekawe, wyrażane jest tu rozwinięcie owych poglądów w odniesieniu do samej filozofii, mówiące, że podpada ona pod teorię rozwoju i tym samym sama podlega tym opisywanym przez siebie zasadom rozwoju. To zupełnie nowa idea, do jej głównych eksponentów należą filozofowie osiemnastego i dziewiętnastego wieku, między innymi wspomniani już Vico, Condorcet, Immanuel Kant, Pierre J. Proudhon, Comte, ale także John S. Mill, Hegel i Marks. Mimo oczywistych różnic między nimi ich poglądy odwołują się do idei postępu, w którym tkwi optymistyczne widzenie historii, zastępując tym samym koncepcję deterministyczną boskiego porządku intensywnie dyskutowaną w osiemnastym wieku ideą providencji.

b) pojęcie regresji

Edmund Husserl wypowiedział znamienne słowa podczas swojego wykładu na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1935 r.: „Narody europejskie są chore, sama Europa, powiada się, przeżywa kryzys”⁶. Jak głęboki i jak straszny był to kryzys,

⁶ E. Husserl *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia* J. Sidorek (tł.) Warszawa 1993 s. 12. Warto przytoczyć zakończenie tego akapitu: „Bynajmniej nie brak tu znachorów.

narody Europy przekonały się cztery lata później. Husserl nie dożył wybuchu wojny, zmarł bowiem trzy lata po swoim wykładzie, a więc los oszczędził mu doświadczeń II wojny światowej, która potwierdziła jego słowa. Czy straciły one na aktualności, a narody europejskie zostały ozdrowione? Czy innymi słowy choroba została rozpoznana, co jest pierwszym krokiem do znalezienia lekarstwa i rozpoczęcia procesu leczenia? Można poważnie w to wątpić.

Reinhard Koselleck, wybitny niemiecki historyk, stwierdził, że

pojęcie kryzysu należy wiązać z czasową strukturą dziejów i w ten sposób ująć go jako quasi-patologiczny stosunek między doświadczeniem i oczekiwaniem. Kryzys pojawia się tam, gdzie rewolucyjne odrzucenie tradycji zawęza doświadczenie i gdzie oczekiwanie staje się utopią⁷.

Zdaniem Kosellecka pojęcie kryzysu należy do fundamentalnych pojęć historycznych, choć pełna świadomość zakresu obowiązywania pojęcia pojawiła się późno⁸.

W starożytności greckiej „kryzys” odnosił się do określonych warunków politycznych, szczególnie w kontekście militarnym (Tukidydes), bądź demokratycznie podejmowanej przełomowej decyzji (Arystoteles), bądź do stanu organizmu w krytycznej fazie jego choroby (Hipokrates). Następnie w teologii chrześcijańskiej, odwołującej się do Nowego Testamentu, pojęcie kryzysu (*judicium*) otrzymało znaczenie sądu Bożego, który odnosi się bądź do Sądu Ostatecznego u kresu dziejów, bądź do sądu nad wierzącymi, który dokonuje się za ich życia, za sprawą przyjścia na świat Chrystusa. Takie rozumienie dominowało w Europie następnych kilku wieków, tracąc na znaczeniu dopiero w Oświeceniu. W tym okresie pojawia się początek interpretacji dziejów, a samo pojęcie zyskało samodzielność znaczeniową. Istotne było tu nowe podejście do własnego i historycznego czasu, w którym podstawą diagnozowania i oceniania kryzysu

Wręcz zalewają nas strumieniem naiwnych i niedowarzonych propozycji reform. Ale dlaczego te tak wspaniale rozwinięte nauki humanistyczne odmawiają tu tej służby, którą nauki przyrodnicze w swej sferze pełnią w sposób wzorowy?”.

⁷ R. Koselleck *Semantyka historyczna* W. Kunicki (tł.) Poznań 2001.

⁸ W 1839 r. zostało omówione bodaj po raz pierwszy hasło „kryzys” w *Dictionnaire politique* autorstwa E. Duclerca i Pagnerre’a (Paris 1839 hasło „Crise” s. 298 wyd. II 1868). Autorzy zwracają w nim uwagę, że pojęcie kryzysu posiada wiele znaczeń, z których dwa wybijają się na czoło. W pierwszym mamy odesłanie do czasu, w którym teraźniejszość okazuje się dokuczliwa, a tego subiektywnego stanu nie może zredukować ani przeszłość, ani też przyszłość. W drugim z kolei odniesieniu pojęcia te są wyrazem zagubienia człowieka, odsyłają do jego psychiki, oznaczając cierpienie czy niepewność. To indywidualne rozumienie pojęcia kryzysu należy uzupełnić i rozszerzyć o ujęcie społeczne, wyrażające ogólne przekonania dotyczące kultury.

stała się własna epoka. Ta perspektywa okazała się rewolucyjna dla postrzegania człowieka, jego miejsca i zadań, które na nim ciążyły.

Na podstawie zachodzących przemian oraz twierdzeń filozofów tego okresu można sformułować trzy modele semantyczne odniesione do kryzysu dziejów, zachowujące aktualność po czasy obecne. W pierwszym dzieje postrzegane są jako ciągły kryzys, co zostało wyrażone przez Fryderyka Schillera tezą w istocie antychrześcijańską, że dzieje świata są sądem nad światem. Dzieje to podmiot działający, który niczym sędzia wymierza sprawiedliwość, zaś dzieje świata są tu rozumiane jako proces wewnętrznej sprawiedliwości, co ma wyrażać sens dziejów. Hegel przedstawił krytykę ostatniej tezy, wyrażając własny pogląd, że duch świata (myśl Boga) uzewnętrznia się w dziejach, by dotrzeć do samego siebie. Choć była to herezja, spełniała zamiar oddania sprawiedliwości chrześcijańskiemu ujęciu dziejów. W wiekach następnych podejście to jest kontynuowane w koncepcjach, gdzie dzieje są rozumiane jako jeden wielki i ciągły kryzys rodzaju ludzkiego (Richard Rothe), bądź w interpretacji egzystencjalistycznej, gdzie „dziej zbawienia” są jedynie nieustannym kryzysem wszelkich dziejów i nie toczą się obok dziejów (Karl Barth).

Kryzys można też utożsamić z powtarzaniem się okresów, gdzie przekraczanie przełomu epok jest związane z przyśpieszającym procesem prowadzącym do nowego ładu. U podstaw tego rozumienia tkwiło pytanie o warunki możliwych przebiegów dziejów, którego celem było porównanie prowadzące do wydobycia podobieństw i różnic. Tym torem podążył Jakob Burckhardt, poszukując antropologicznych stałych, które w historii prowadziły do kryzysów oraz umożliwiły ich różne przebiegi. Zostały tu wyróżnione dwa okresy kryzysów, pierwszy, wywołany wędrówką ludów, doprowadził do jedyne go w swoim rodzaju kryzysu, jakim było powstanie Kościoła, z jego uniwersalistycznymi roszczeniami. Drugi dotyczy epoki nowożytnej, w której obecny jest ciągły kryzys, choć nie można przewidzieć samego zakończenia.

Kolejny utopijny model wiąże się z Sądem Ostatecznym i mówi o ostatecznym kryzysie dotychczasowych dziejów. Kryzys ma tutaj postać ostatecznego rozstrzygnięcia i nabiera charakteru nowego teologicznego dogmatu, mianowicie przypisania kryzysu immanentnym dziejom świata. Wyrazicielem takiego podejścia był – co może wydać się zaskakujące – Maximilien Robespierre, który uznał siebie za egzekutora moralnej sprawiedliwości, realizującej się za sprawą niechcianej przemocy, osiągającej w konsekwencji ostateczne zwycięstwo. Podobne w charakterze, choć odmienne w znaczeniu, poglądy głosił Henri de Saint-Simon, a także Comte. Uważali oni, że ich czasy należą do ostatniego wielkiego kryzysu, a w jego przewyciężeniu mają pomóc takie czynniki, jak planowanie naukowe czy rozwój techniki, ostatecznie przewyciężając stan kryzysu. Ostateczność różnie jednak była rozumiana, gdyż wspomniany już

Schlegel, a także Johann G. Fichte uważali, że absolutny upadek dziejów jest równoznaczny ze zwrotem ku zbawieniu.

Widać z powyższych uwag, że mamy do czynienia z różnymi znaczeniami pojęcia kryzysu. Mniej ważne są tu znaczenia odsyłające nas do ekonomii, polityki czy wojskowości. Ważny jest ten sens, który łączy się z duchowością, z duchową kulturą. Roboczo można sformułować dualną typologię, która obejmuje sens religijny i świecki. W pierwszym wypadku chodzić będzie o naruszenie sfery sacrum, a więc bądź to o zmniejszenie wiary w Boga [?], bądź też wręcz o jej utratę. Sens drugi, świecki kryzysu obejmuje zakresowo duży obszar kultury, który ma charakter filozoficzno-światopoglądowy. Wydaje się, że znaczącą przydatność heurystyczną posiadają trzy najwyższe wartości-idee Platona: dobro, prawda, piękno. Z pierwszą z nich łączy się szeroko rozumiana etyka, wkraczająca w dziedzinę życia codziennego, ale także politykę czy środowisko. Z drugą – prawdą – w ścisłym związku pozostaje wszelki poznawczy stosunek do świata, jednak wraz z utratą swojego miejsca i ważności w kulturze mamy do czynienia z utratą wartości, prowadzącą do instrumentalizmu. I wreszcie w przypadku trzeciej wartości – piękna – redukcja jej znaczenia jako kategorii teoretycznie powinna lub mogłaby zachować piękno jako wartość estetyczną. Jednak w konsekwencji okazuje się, że wiele aspektów świata naturalnego i ludzkiego traci dotąd przypisywane im cechy i jakości, a jedynym miejscem lokowania piękna jest muzeum, co zazwyczaj jest traktowane jako stan hibernacji kulturowej.

To modelowe ujęcie problemu pozwala zobaczyć, że wymienione wartości na siebie nachodzą, co oznacza również, że związane z nimi obszary znaczeniowe nie są ostro rozgraniczone, lecz niepozbawione styku nierzadko nachodzą na siebie. Wyłaniający się z tego obraz braku jedności wartości daje w rezultacie stan rozproszenia i świata, i kultury, stan izolacji fragmentów świata, pozbawionych w tej sytuacji znaczenia. Suma fragmentów nie przekłada się na całość, nie tworzy nowego obrazu. „Ubóstwiona” i „rozumna” całość, będąca dotąd punktem odniesienia dla samopoznania, zostaje zastąpiona samoubóstwieniem i samorozumieniem, pozbawionym jednak samokrytycyzmu. Efektem działania w poszczególnych fragmentach jest powstawanie specjalizacji intelektualnych i „duchowych”, co jest oczywiście wyrazem utraty możliwości i zdolności całościowego widzenia. To również utrata ostateczności, eschatologii, będącej wyrazem filozofii celu, filozofii nadziei i filozofii odpowiedzialności.

Warto zwrócić tu uwagę na wiek dwudziesty, gdyż pojawiają się w nim nowe elementy widzenia przeszłości. W dwudziestym wieku często podnoszono zmianę stosunku do przeszłości, wyrażanej zwrotem „utraty tradycji”. Stopień pamięci o tradycji był zarazem miarą żywotności jej „bohaterów” oraz ważnych dla nich idei. Pierwsze symptomy tych zmian zawiera już wiek dziewiętnasty,

jednak prawdziwym przełomem okazał się wiek następny. W nim nastąpił faktyczny zanik wartości przeszłości dla teraźniejszości; przeszłość przestała być integralną, a więc żywą, pamiętaną częścią teraźniejszości. W wyniku tych zmian doszło do odcięcia i zaniku pewnej sfery publicznej pamięci, która dotychczas spełniała funkcję bądź rytualną – w odległej przeszłości, bądź ceremonialną – w tej bliższej przeszłości. W obu wszelako wypadkach tkwił mocny szacunek dla historii, dla poprzedników „współczesności”, dla sposobu ich życia i wyznawanych przez nich wartości. Historia straciła na znaczeniu, przestała być nauczycielką życia dla teraźniejszości, która tym samym została „osierocona”, została odcięta od dopełniającego ją wymiaru, wyrażając zagubienie i brak podpory dla swoich wartości, sensów, ideałów. Ich uzasadnienie nie odbywało się już poprzez krytyczne, polemiczne odniesienie do przeszłości, przestało również wskazywać na przyszłość, bowiem idea ciągłości przestała nagle wskazywać na pewne trendy rozwojowe, dookreślające ową przyszłość w sposób niemal koniecznościowy. Czy teraźniejszość jest w stanie podołać izolacji, do której sama doprowadziła? Czy nie okaże się, że tak rozumiana idea wolności jest samoniszcząca?

Powyższe pytania nie zyskają tu i teraz odpowiedzi, trzeba bowiem zwrócić uwagę na kolejne problemy i trudności, wynikające z realizacji idei sekularyzacyjnych współczesnej kultury. Jednym z nich jest zmiana postaw człowieka teraźniejszości. Zapewne w najmocniejszym stopniu dotyczy ona sfery duchowej, a więc szerokiego spektrum wartości duchowych. Sfera ta została zdominowana przez ekonomię i wartości ekonomiczne, wyznaczające obowiązujące relacje współczesnego społeczeństwa. Jest jasne, że pojawił się natychmiast ruch zwrócony przeciwko temu zawłaszczeniu, jednak paradoksalnie jego siła zależy od potępianego czynnika, czyli ekonomii. Ruch ten wyraża niechęć do realizowanego rozwoju gospodarczego jako jedynej realnej wartości. Za tą niechęcią idzie również utrata złudzenia co do niepodważalnej wartości nauki i w konsekwencji technologii. Rozwój ruchów ekologicznych, a także ogólna wiedza na temat warunków życia i jego zależności od środowiska naturalnego spowodowały, że technologia przede wszystkim jest postrzegana jako realna siła zagrażająca różnym formom życia na ziemi.

Całość tych spraw i problemów składała się na utratę lub co najmniej na osłabienie wiary w rozwój. Wiara ta dominowała przez ostatnich pięćset lat w Europie jako zasadnicza siła intelektualna, która przyczyniła się do budzących podziw osiągnięć. Jeszcze nie tak dawno przekonanie o wyższości kultury europejskiej, o jej wewnętrznej mocy, stanowiło dogmat podważający zasadność innych przekonań, włącznie z wiarą chrześcijańską. Obecnie ta pewność osłabła i pojawiają się pytania o cenę, jaką przyjdzie zapłacić za postęp. A w takim razie, jakie konsekwencje przyniesie zwrot w sensie odwrócenia się od tak płod-

nej idei postępu? Czy człowiek Zachodu, raz zarażony bakcylem zdobywania, podboju, rozwijania się, nieustającej progresji, zapomni o jednej z najstarszych i najbardziej nośnych idei tej kultury i odwróci się od niej? Nie jest sprawą pierwszoplanową podjęcie próby odpowiedzi na te pytania. Mają one bardziej charakter retoryczny niż rzeczowy, choć to nie umniejsza ich wagi.

Warto może wydobyć na koniec jeden punkt dotyczący sfery świadomościowej. Otóż wraz z deprecjacją idei postępu zmienia się sytuacja kultury zachodniej wobec innych rozwijających się kultur. Niepodważalna dotychczas jej dominacja nie jest warunkowana żadną wewnętrzną czy zewnętrzną koniecznością, był to raczej wynik określonego układu sił, wynik „genetyki” społecznej, wpływającej na rozwój filozofii dominacji i podboju, a w konsekwencji na ukierunkowanie działań podporządkowanych jednemu celowi, jakim była supremacja na wszystkich polach. Obecnie przestała ona być oczywista i samouzasadniająca się, przestała też budzić podziw i szacunek, co wydaje się zrozumiałe wobec jej ujawnionych sił autodestrukcji.

Koniec historii sztuki

Pouczające podejście do problematyki końca dyscypliny znajdujemy u Hansa Beltinga, niemieckiego historyka sztuki, oraz zainspirowanych przez niego Arthura C. Danto i Regisa Michela, w pewnym sensie kontynuatorów i adwersarzy zarazem. Belting opublikował w 1983 roku książkę *Das Ende der Kunstgeschichte?*, która przyniosła mu rozgłos, przekraczający Atlantyk po przetłumaczeniu na język angielski w roku 1987⁹. Belting w skróconej wersji przedstawił jej tezy w inauguracyjnym wykładzie na Uniwersytecie Monachijskim.

Tytuł książki nie był stwierdzeniem określonego stanu rzeczy, jego forma pytajna mogła stanowić wyraz wątpienia, braku pewności odnośnie do stanu historii sztuki, z pewnością jednak był pytaniem skierowanym do środowiska historyków sztuki w pierwszej kolejności, ale ponadto również do krytyków, kustoszy i koneserów sztuki. I trzeba stwierdzić, że środowisko podjęło wyrażone w pytaniu wyzwanie, efektem czego były liczne publikacje w Europie i w Stanach Zjednoczonych, dotyczące problematyki głębokich zmian dyscypliny w perspektywie końca. Jak diagnozował historię sztuki sam Belting? Jak rozumiał jej koniec?

Ważne i pouczające rozszerzenie tez pomieszczonych w pierwszym dziele znajdujemy w uzupełnieniu, wydanym dwanaście lat później, które sam Belting określił jako „rewizję”, a więc ponowny namysł na tymi samymi problemami

⁹ H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983.

i uzupełnienie wcześniejszej teorii nowymi tezami¹⁰. Píše on tu, że nie chodzi o „koniec” w rozumieniu faktycznego zakończenia, lecz że mówienie o „końcu” jest wezwaniem do zmiany, odpowiednio do zmiany samego przedmiotu. Jest jasne, że tym nowym przedmiotem jest nowa sztuka, która wyszła poza ramy starej, obowiązującej dotąd historii sztuki, która podniosła do rangi kanonu linearny rozwój samej sztuki¹¹. To oczywiście nie jedyne rozumienie pojęcia „końca” w odniesieniu do historii sztuki.

Istotny kontekst znaczeniowy pojęcia wyznaczają głębokie zmiany, które zaszły w obrębie modernizmu. Utracił on – stwierdza Belting – swoją jedność i jednolitość, tym samym jego głos, będący wielowątkowym dialogiem skoncentrowanym na uniwersalnych ideach, uległ rozbiciu, jego siła oddziaływania uległa rozproszeniu. Ten głos po modernizmie wybrzmiewa teraz monologami regionalnych, lokalnych opowieści, co zmieniło oczywiście odniesienie do historii, tradycji, które utraciły wcześniejszą moc kształtowania tożsamości zbiorowej. Wielkie i ważne idee kultury zachodniej rozpoznawane teraz jako tabu zostały zepchnięte do jej lamusa przez wylaniające się od początku dwudziestego wieku mniejszościowe, lokalne ugrupowania artystyczne z odmienną filozofią sztuki, artyści, twórczości i dzieła sztuki¹².

Wymienione kategorie posiadają „gęstość” semantyczną i stabilność teoretyczną w okresie historycznym, a tracą te cechy w okresie po-historycznym. Historia sztuki pierwszego okresu posiadała moc nadawania znaczeń i wartości, wynikającą z akceptowanej logiki tworzonej narracji, „opowieści” – jak stwierdza Belting. To oznaczało – jak można skonkludować – zamkniętość, określoność i skończoność wstawionego w ramy teoretycznego katalogu dzieła sztuki, choć zarazem jego otwartość i nieskończoność ideowo-filozoficzną. Jednak przesilenie modernistyczne zmienia sztywne dotąd ramy kreacji i recepcji sztuki. Owa ramowość wynikała z linearnie tworzonego inwentarza muzealnego, który sankcjonowała teoria historii sztuki. To ułatwiało wszystkim stronom porozumienie na gruncie potwierdzanego teorią sensu i odnawianej teorią tradycji jako pamięci wspólnotowej. Jednak rozbicie ramy i w konsekwencji otwarcie sztuki na nowe, nieokreślone już teorią zjawiska artystyczne podważyło humanistyczno-historyczne pewniki, zachwiało instytucjami dotąd ze sztuką związanymi.

Dobłą ilustracją różnic tych cech jest odniesienie Beltinga do Danto. Pierwszy mówi o ramie („ramowości”) sztuki, drugi zaś o świetle sztuki. Precyzując to odniesienie, możemy zauważyć, że historia sztuki pierwszego, z jego katego-

¹⁰ H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren* München 1995.

¹¹ Tamże, s. 8–9.

¹² Tamże, s. 16–17.

rią teoretycznej ramy stylu, zostaje uzupełniona (zastąpiona) filozofią sztuki drugiego, z jego kategorią świata sztuki, w której pojęcie stylu jest tylko jednym z elementów. Zamkniętość i w efekcie jednoznaczność kategorii pierwszej przekształca się w otwartość i w efekcie płynność kategorii drugiej. Te różnice pokazują również przydatność teorii; gdy pojęcie stylu dawało się jednoznacznie wyznaczyć, problem końca odnosił się co najwyżej do nurtów artystycznych, których styl ulegał zatarciu i rozproszeniu w nowym prądzie. Każdy z tych nurtów, gdy tworzony był przez artystów, zwracał się ku przyszłości, natomiast gdy był klasyfikowany przez teoretyków, zwracał się ku przeszłości. Ta rozbieżność postaw i wyników była wpisana w myślenie i działanie obu grup i nie dawała się zlikwidować. Ta normalna przez wieki praktyka obu stron uległa zniesieniu, gdy kategoria stylu utraciła moc porządkowania. W konsekwencji narracja historyczna, nadająca porządek, sens i wartość wytworom artystycznym w wymiarze przeszłym, została pozbawiona wszelkiej mocy i zastąpiona narracją towarzyszącą, o wymiarze teraźniejszym.

Te zmiany wymusiła, co jasne, sama sztuka, której twórców nie interesuje już symboliczna wizja, jak miało to miejsce w przeszłości, lecz poznawcze sprawozdanie. To rzecz jasna wymusza zmianę postaw krytyków i teoretyków. Przedstawiona opinia znajduje poparcie w tekście Beltinga, który pisze, że w historycznym podejściu „fakt, informacja i interpretacja zlewają się w jedno”, są bowiem wynikiem całościowego ujęcia tego, co przeszłe, w określonym, a więc już istniejącym porządku, z określonym również sensem i wartością. Z tym podejściem konkuruje myślenie nie rekonstruujące, lecz poznające. Teoretycy tej opcji, a do nich należy Danto, pragną

dowiedzieć się, jak do tego wszystkiego doszło, i rozumieć naszą własną kulturę, zamiast nieustannie [...] wysłuchiwać koncertu teorii, które charakteryzują przecież wyłącznie ich autorów¹³.

The End of History and the Beginning of the Art

The following text is an introductory to the issues included in the volume, and is focused on understanding history and two of its important concepts: progression and regression. Both of these concepts played an important part in understanding history, attributed to its sense or nonsense.

Leszek Sosnowski – e-mail: leszek.sosnowski@uj.edu.pl

¹³ Tamże, s. 37.

DOMINIKA CZAKON

TRADYCJA A ROZUMIENIE SZTUKI W FILOZOFII HANSA-GEORGA GADAMERA

Artykuł jest wprowadzeniem do zagadnienia tradycji obecnego w refleksji H.-G. Gadamera. Autorka analizuje tradycję z uwagi na jej związki ze sztuką. W pierwszej części tekstu pojęcie tradycji zostaje opisane na tle całokształtu poglądów filozofa. Autorka przedstawia tradycję w powiązaniu z kolejno: rozumieniem, doświadczeniem hermeneutycznym, świadomością efektywnościową, horyzontem, autorytetem, przesądem. Druga część artykułu to opisanie sztuki jako doświadczenia tradycji. Propozycja Gadamera interpretowana jest jako ewentualne rozwiązanie problemu współczesnej kultury; służy ukazaniu dróg wyjścia z kryzysu, który polegać ma na postępującym niezrozumieniu człowieka i otaczającego go świata, także świata sztuki.

W późnym tekście poświęconym autoprezentacji osiemdziesięcioletni Hans-Georg Gadamer tak sformułował zadanie, jakie stoi przed każdym człowiekiem:

Zawsze [...] wydawało mi się prawdą, że język nie jest tylko domostwem bytu, lecz także domostwem człowieka, w którym mieszka, urządzi się, spotyka siebie w tym, co odmienne, a także że jednym z najbardziej godnych zamieszkania pomieszczeń tego domu jest pokój poezji, pokój sztuki. Słuchać wszystkiego, co nam coś mówi, i pozwolić sobie to powiedzieć, na tym polega wysokie wymaganie postawione przed każdym człowiekiem. Rozpoznać w nim siebie dla samego siebie to sprawa każdego z nas z osobna. Uczynić to dla wszystkich i to uczynić przekonująco – oto zadanie filozofii¹.

¹ H.-G. Gadamer *Zadanie filozofii* [w:] tegoż *Dziedzictwo Europy* Warszawa 1992 s. 109.

Zgodnie z tym fragmentem, zadanie filozoficznej hermeneutyki polega na tym, aby pomagać współczesnemu człowiekowi lepiej i pełniej rozumieć samego siebie; świat, w którym żyje; innych ludzi. Jednocześnie Gadamer, podążając za Heideggerem, głosi kryzys kultury, który – najogólniej mówiąc – polega na postępującym niezrozumieniu: siebie, drugiego człowieka i świata². Jego filozoficzny wysiłek jest więc projektem naprawczym, postulującym wyjątkowe znaczenie humanistyki dla całokształtu ludzkich działań³. Filozof jasno i dobitnie stwierdza: „Słuchać przekazu tradycji i tkwić w tradycji – oto narzucająca się w sposób oczywisty droga prawdy, którą odnaleźć powinny nauki humanistyczne”⁴. Spojrzenie Gadamera skierowane jest na człowieka, który żyje w kulturze i dzięki niej może poszerzać swoją świadomość, podejmując dialog z jej przekazem zachowanym w tradycji⁵. Doświadczenie tradycji wzbogaca człowieka, ponieważ jest otwarciem na głos tego, co w pewien sposób jest mu obce, jako czasowo oddalone (dawne, minione), ale co wciąż może stać się na powrót współczesne i aktualne⁶. Należy mocno podkreślić, co to oznacza, a mianowicie, że „tym, co poznajemy historycznie, jesteśmy ostatecznie my sami” oraz – co nierozzerwalnie z tym związane – że „w naukach humanistycznych [...] chodzi

² K. Rosner, opisując hermeneutykę ontologiczną, wyrażoną w pracach M. Heideggera, H.-G. Gadamera oraz P. Ricoeura, stwierdza, że „stanowi ona reakcję i odpowiedź na zarysowujący się coraz wyraźniej już w okresie dzielącym dwie wojny światowe kryzys kultury europejskiej i jej podstawowych wartości. Wraz z I wojną światową kończy się era niezachwianej wiary w wyższość kultury europejskiej nad innymi, a także w jej nieograniczone możliwości i perspektywy, wiary w ten kierunek rozwoju, któremu początek dał wiek Oświecenia: w rozum, w postęp, w możliwości opanowania przyrody, jakich dostarczają nauka i technika”. K. Rosner *Hermeneutyka jako krytyka kultury* Warszawa 1991 s. 8. Zob. także wypowiedź Gadamera na temat podlegania skorumpowaniu własnego rozumu [w:] H.-G. Gadamer *Prawda w naukach humanistycznych* [w:] tegoż *Teoria, hermeneutyka, nauki humanistyczne* Warszawa 2008 s. 108–109.

³ Zob. tenże *Prawda w naukach...* wyd. cyt. s. 657.

⁴ I dalej: „Również wszelka krytyka przekazu, do której dochodzimy jako historycy, służy ostatecznie temu, aby przyłączyć się do prawdziwego przekazu tradycji, w której trwamy. Uwarunkowanie nie jest zatem naruszeniem historycznego poznania, lecz momentem samej prawdy”. Tamże, s. 106. Filozof przekonuje także, że „Nauki humanistyczne są pośród wszystkich nauk czymś szczególnym przez to, że także ich pozorne bądź prawdziwe wyniki poznawcze określają bezpośrednio wszelkie ludzkie sprawy, o tyle, o ile przechodzą w ludzkie kształcenie i wychowanie [...]. Ich właściwym wyróżnikiem jest właśnie to, co będąc niepewne nakłania do myślenia: nauki humanistyczne są *logoi*, są mową, «tylko» mową”. Tamże, s. 110.

⁵ Zob. K. Rosner, wyd. cyt. s. 11.

⁶ Zob. tamże, s. 169. Czytamy u polskiej badaczki, że „Gadamer wierzy głęboko, że obcowanie z tradycją może nas duchowo wzbogacić. Co więcej, jeżeli obcowanie z tradycją ma sens i wartość, to przede wszystkim ze względu na te szansę”. Tamże, s. 170.

o to, aby doświadczyć w historycznym przekazie impulsu, który wyprowadza nas poza samych siebie”⁷.

Pojęcie tradycji w sposób mniej lub bardziej bezpośredni i wyraźny obecne jest na każdym etapie hermeneutycznych rozważań, stanowiąc ich konieczny element. Jednak należy podkreślić, że punkt widzenia hermeneutyki jest specyficzny, bowiem filozof w obszar swojej refleksji programowo stara się wciągnąć całość ludzkiego doświadczenia świata – porusza między innymi zagadnienia ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne, etyczne, antropologiczne. Jego wykład jest złożony i dygresyjny. Filozof nie podaje jednoznacznych definicji pojęć, którymi się posługuje; nie stosuje określonej metodologii – co jest zgodne z przyjmowanym światopoglądem. Wszystkie pojawiające się w tej refleksji zagadnienia prezentowane są wielostronnie, z różnych punktów widzenia, wieloaspektowo. Taki charakter filozofii Gadamera nastręcza trudności przy próbach zamknięcia jej w zwartym opisie. Im bardziej podstawowe dla tej refleksji pojęcie, tym trudniej opisać je w oderwaniu od całości poglądów. Pojęcie tradycji pojawia się w powiązaniu z niemal każdym elementem refleksji Gadamera. Starając się sprostać próbie charakterystyki problemu, zaprezentuję je fragmentarycznie, opisując kolejne możliwe punkty widzenia. Związane to jest niestety ze skrótowym prezentowaniem podstawowych zagadnień oraz z nieuniknionymi powtórzeniami. Jednocześnie pozwala jednak przedstawić pojęcie tradycji w znaczeniu, w jakim występuje w hermeneutyce.

Franciszek Chmielowski pojęcie tradycji obecne w refleksji Gadamera określił jako formę, jaką pamięć przybrała w wymiarze duchowym. Jest to, jego zdaniem, kultywowana pamięć zbiorowa, „do której zaistnienia i utrzymania potrzebne są różne rodzaje obiektywizacji ducha (jako formy jego zapisu i utrwalenia) oraz hermeneutyczny wysiłek interpretacji, mający na celu ich zachowanie w określonej ciągłości i perspektywie rozumienia”⁸. Istotne jest to, co polski badacz dodaje do tego kontekstu, stwierdzając, że „zniszczenie lub utrata pamięci, zarówno w wymiarze indywidualnej psychiki (jako amnezja), jak i w dziedzinie ducha (jako przerwanie i zniszczenie ciągłości kulturowej tradycji), prowadzą do utraty tożsamości indywidualnej jednostki lub tożsamości społeczeństwa”⁹. Zgodnie z powyższym, przyczyn współczesnego kryzysu kultury możemy poszukiwać w odrzuceniu tradycji, w zerwaniu historycznej ciągłości. W artykule *Obywatele dwóch światów* Gadamer pisze o zauważalnym w nowoczesnym świecie, głęboko sięgającym napięciu, które wynika z tego, że

⁷ H.-G. Gadamer *Prawda w naukach...* wyd. cyt. s. 107.

⁸ F. Chmielowski *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera* Kraków 1993 s. 62–63.

⁹ Tamże, s. 63.

z jednej strony [...] tym, co nas formowało, była tradycja naszej kultury i to formowanie określa w swej pojęciowo-językowej, z greckiej dialektyki i metafizyki się wywodzącej postaci nasze samo rozumienie. Z drugiej zaś strony nasz świat, wraz z całym naszym rozumieniem świata, został przekształcony przez nowoczesne nauki doświadczalne¹⁰.

Nauka nowoczesna, wskazując nowe, nieznane wcześniej pola badań i działań, zachwiała ustalonymi strukturami – w tym pojęciu mieszczą się zwyczaje, obyczaje, cała tradycja kultury – dzięki którym człowiek czuł się w świecie zakorzeniony i bezpieczny¹¹. Gadamer zwraca także uwagę na wewnętrzną potrzebę ducha ludzkiego, aby dostępne doświadczenie wiązać w sensowną całość, włączając w to także sens własnego życia i własnych dążeń¹². Nauka w jej obecnym kształcie wciąż nie może sprostać takiemu wymaganiu.

Kontekst – pojęcie tradycji na tle całokształtu poglądów Gadamera

Centralnym pojęciem Gadamerowskiej hermeneutyki jest rozumienie, obok niego doświadczenie hermeneutyczne, które stanowi szczególną postać szeroko ujmowanego codziennego doświadczenia rzeczywistości¹³. Doświadczenie hermeneutyczne jest doświadczeniem związanym z tradycją; otwartym na jej przekaz, akceptującym jej roszczenia. Czytamy w *Prawdzie i metodzie*, że „rozumienie w humanistyce dzieli z kontynuacją tradycji pewną podstawową przesłankę, że mianowicie jest przez przekaz tradycji *zagadywane*”¹⁴. Zgodnie z powyższym tradycję możemy pojmować jako podstawę rozumienia, jego uwarunkowanie czy punkt wyjścia¹⁵. Katarzyna Rosner interpretację hermeneutycz-

¹⁰ H.-G. Gadamer *Obywatele dwóch światów* [w:] tegoż *Dziedzictwo...* wyd. cyt. s. 71.

¹¹ Zob. tenże *Różnorodność Europy. Dziedzictwo i przyszłość* [w:] tegoż *Dziedzictwo...* wyd. cyt. s. 15.

¹² Tenże *Różnorodność...* wyd. cyt. s. 16.

¹³ Na temat pojęcia doświadczenia w refleksji Gadamera zob. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* Warszawa 2007 s. 484-486; także A. Bronk *Doświadczenie hermeneutyczne i estetyczne w filozoficznej hermeneutyce H.-G. Gadamera* [w:] *Estetyka a hermeneutyka* F. Chmielowski (red.) Kraków 1993 s. 23.

¹⁴ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 389.

¹⁵ M. Sołtysiak jest autorem pracy w całości poświęconej zagadnieniu rozumienia i tradycji w filozoficznej hermeneutyce Gadamera. Zajmuje się w niej kolejno: rozumieniem jako podstawowym problemem hermeneutyki; rozumieniem jako byciem-w-tradycji (tu poruszane są kwestie: przesądów, autorytetu, dziejów efektywnych, zastosowania i interpretacji, koła hermeneutycznego); rozumieniem i językiem; procesualnym charakterem rozumienia; wpły-

na trafnie określa jako stanowiącą „żywe doświadczenie obcującego z tradycją”¹⁶; zaś doświadczenie hermeneutyczne opisuje jako doświadczenie dziedzictwa kulturowego¹⁷. Doświadczenie to nie jest teoretyczne, ale raczej praktyczne, niedalekie potocznemu doznawaniu rzeczywistości. Warto dodać, że mądrość pojmowana jest w hermeneutyce w znaczeniu *fronesis* – mądrości praktycznej, o której mowa w rozważaniach Arystotelesa. *Fronesis* to zdaniem Gadamera: samowiedza, wiedza-dla-siebie, dzięki której człowiek tworzy samego siebie; określa się jako jednostka¹⁸. O filozofii praktycznej wywodzonej z myśli Arystotelesa Gadamer pisze ponadto, że nie oznacza ona prostego zastosowania teorii do praktyki, ale wywodzi się z samego doświadczenia praktyki, które jest związane z „pierwotnym usytuowaniem człowieka w jego środowisku przyrodniczym i społecznym”¹⁹. W praktyce więc – co w kontekście omawianego tematu warto podkreślić – „zawarta jest pierwotna współzależność wszystkich, którzy żyją razem”²⁰.

Bezpośredniemu zdefiniowaniu pojęcia tradycji poświęcił Gadamer zaledwie kilka stron *Prawdy i metody* – dzieła obejmującego całość jego hermeneutycznej refleksji – jednak w *Przedmowie do wydania drugiego* „tradycja” pojawia się z częstotliwością godną wzmożonej uwagi. Czytamy tam

Teza mojej książki brzmi, że we wszelkim rozumieniu tradycji jest i pozostaje czynny moment dziejów efektywnych – także tam, gdzie zapanowała metodologia nowoczesnych nauk historycznych i to, co zaistniało historycznie, co historycznie odziedziczone, uczyniła «przedmiotem», który trzeba «ustalić» niczym treść eksperymentu – jak gdyby tradycja była w takim samym sensie obca i, z ludzkiego punktu widzenia, niezrozumiała jak przedmiot fizyki²¹.

Pojęcia tradycji, dziejów efektywnych (świadomości efektywnodziejowej) i horyzontu są w myśli Gadamera ściśle ze sobą związane. Sformułowanie: „efektywnodziejowa świadomość” obarczone jest dwuznacznością, ponieważ „chodzi tu z jednej strony o świadomość uzyskaną w toku dziejów i przez dzieje

wem tradycji i jej przekazu na rozumienie. Zob. M. Sołtysiak *Rozumienie i tradycja w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera* Kraków 2004.

¹⁶ K. Rosner, wyd. cyt. s. 166.

¹⁷ Tamże, s. 168.

¹⁸ Zob. A. Przyłębski *Gadamer* Warszawa 2006 s. 80; W. Lorenc *Hermeneutyczne koncepcje człowieka* Warszawa 2003 s. 136.

¹⁹ H.-G. Gadamer *Obywatele...* wyd. cyt. s. 75.

²⁰ Tamże. Na temat zagadnienia *fronesis* w refleksji Gadamera zobacz także tegoż *Prawda i metoda ...* wyd. cyt. s. 51.

²¹ Tamże, s. 11–12.

określoną, a z drugiej o świadomość samego tego uzyskania i określenia”²². Dzieje efektywne służą więc do scharakteryzowania sytuacji uwikłania podmiotu. Ponadto „efektywnodziejowa świadomość jest przede wszystkim świadomością hermeneutycznej sytuacji [...]. Jesteśmy w niej, zawsze odnajdujemy już siebie w pewnej sytuacji, której rozjaśnienie stanowi zadanie niedające się nigdy w pełni doprowadzić do końca”²³. Uwikłanie człowieka jest nieodwołalne, a próby osiągnięcia samowiedzy nie mogą mieć końca. Ważne jest tutaj także pojęcie horyzontu jako punktu widzenia, którego nie należy jednak uważać za ograniczenie. Przeciwnie, horyzont człowieka związany jest zdaniem Gadamera z jego wolnością i oznacza pozytywną możliwość spoglądania poza to, co jest człowiekowi najbliższe. Warto także dodać, że ani dzieje efektywne, ani horyzont nie są stałe i niezmiennie. Zmieniają się razem z człowiekiem, a on z nimi²⁴. Podjęcie hermeneutycznego wysiłku polega więc na „uzyskaniu właściwego horyzontu pytań, jakie stawia przed nami przekaz tradycji”²⁵; jest to świadome przyglądanie się procesowi dziejów; obserwowanie fuzji horyzontów, która cały czas ma miejsce, bowiem horyzont współczesności formowany jest przy udziale zarówno przeszłości, jak i przyszłości (obie są stałym przedmiotem – świadomego lub nie – namysłu człowieka). W opisywanym strumieniu dziejów – złożonym i płynnym – kształtuje się, i z niego się wyłania, przekaz tradycji, z którego z kolei wypływa prawda. Stąd doświadczenie hermeneutyczne to wsłuchiwanie się w głos tradycji, choć jak trafnie stwierdza Andrzej Bronk, będzie ono „bardziej uznaniem i akceptacją niż wyczerpującym poznaniem”²⁶.

Andrzej Bronk w jednym z rozdziałów swojej pracy poświęconej filozoficznej hermeneutyce Gadamera słusznie opisuje tradycję w powiązaniu z pojęciem autorytetu oraz przesądu (*Vorurteil*²⁷). Podążając za Gadamerem, zauważa, że

²² Tamże, s. 12.

²³ Tamże, s. 414.

²⁴ Na tej płynności polega dziejowa zmienność ludzkiego jestestwa. Por. tamże s. 417; F. Chmielowski *Sztuka, sens...* wyd. cyt. s. 63.

²⁵ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 415.

²⁶ A. Bronk *Doświadczenie...* wyd. cyt. s. 23.

²⁷ Jak słusznie stwierdza Bronk „Gadamer [...] podnosi przesady do rangi zasady hermeneutycznej, rządzącej wszelkim poznaniem. Stara się wykazać, że chociaż na każdym etapie rozwoju poznania nieuświadomione przesady istnieją w sposób konieczny, to jednak nie pociąga to za sobą ich negatywnej oceny, gdyż przejawia się w nich fundamentalny pozytywny moment poznania ludzkiego” A. Bronk *Rozumienie, dzieje, język. Filozoficzna hermeneutyka H.-G. Gadamera* Lublin 1988, s. 211. Trudno odnaleźć w refleksji Gadamera zamkniętą definicję przesądów. Heideuberski filozof opisuje przy ich pomocy proces rozumienia, w którym nieuświadomiane założenia są zawsze obecne. Ponadto wyróżnia przesady prawdziwe i fałszywe, choć refleksja nad nimi ma charakter dziejowy, więc nieskończony. Więcej na ten temat: tamże, s. 210–230.

autorytet i tradycja zostały wykluczone z dziedziny poznania przez oświecenie i nowożytną koncepcję nauki, które upatrywały w nich źródło przesądów, a w tych – przyczynę błędnych rozumowań²⁸. Tymczasem Gadamer odróżnia przesady fałszywe od prawdziwych. Przyznaje uzasadnionym przesądom konieczne miejsce w procesie poznania, a w autorytecie i tradycji dostrzega ich źródło – a więc jednocześnie źródło prawdy²⁹. I tak refleksja Gadamera staje się „próbą przywrócenia pojęciom autorytetu i tradycji należnego im miejsca w poznaniu, nauce i życiu ludzkim”³⁰. Przy tym ich pozytywne znaczenie dla nauk humanistycznych jest szczególnie istotne³¹, o czym już wspomniano. Warto w tym miejscu także wyjaśnić, że swój pogląd na tradycję Gadamer kształtuje w opozycji zarówno do myśli oświeceniowej, jak i romantycznej, która wysoko wartościowała przekaz przeszłości. Heidelberski filozof argumentuje, że w romantyzmie (podobnie jak w oświeceniu) stosunek do tradycji był ahistoryczny, to znaczy uznawało się tradycję za odrębny byt, który wpływa na człowieka. Tymczasem zdaniem Gadamera nie ma ostrej opozycji pomiędzy tradycją i ludzkim rozumem – jedno jest od drugiego zależne; rozum jest w tradycji, a ona istnieje dzięki czynnościom rozumu³².

Obecną w refleksji Gadamera tradycję Bronk definiuje jako

²⁸ Czytamy w *Prawdzie i metodzie*: „Pogląd, że określające mnie przesady powstają wskutek spętania mojego umysłu, jest już wypowiedany z punktu widzenia ich likwidacji i wyjaśnienia i dotyczy tylko nieuzasadnionych uprzedzeń. Skoro istnieją też uprzedzenie uzasadnione i produktywne dla poznania, to problem autorytetu powraca. Radykalne konsekwencje oświecenia [...] nie dają się więc utrzymać” – H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 384.

²⁹ W jednym z artykułów heidelberskiego filozofa czytamy, że „przecież istnieje bogate dziedzictwo ludzkiej wiedzy, która przekazana nam zostaje z naszej historycznej przeszłości – niby druga połowa prawdy – przemawia do nas, zachowując dla nas ważność jako to, czemu w toku dziejów zawierzyliśmy, czego się spodziewaliśmy i co się potwierdziło” – tenże *Obywatele...* wyd. cyt. s. 70.

³⁰ A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 231. Gadamer pisze „Jeśli chcemy oddać sprawiedliwość skończenie-dziejowemu sposobowi bycia człowieka, to potrzeba nam zasadniczej rehabilitacji pojęcia uprzedzenia i uznania tego, że istnieją zasadne uprzedzenia” – H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 382.

³¹ Poznanie w humanistyce jest zawsze związane z poznawaniem samego siebie, bo nie ma prawdy, która byłaby niezależna od punktu widzenia poznającego, a ta perspektywa jest historyczna, dziejowa, uwikłana w tradycję. Zob. A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 240.

³² Zob. tamże, s. 236. Gadamer pisze na ten temat „Nawet najbardziej rzetelna, solidna tradycja nie rozwija się w jakiś naturalny sposób dzięki zdolności przetrwania czegoś raz zaistniałego, lecz potrzebuje potwierdzenia, uchwycenia i kultuwacji” – H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 388.

1) [...] jedną z postaci autorytetu; [która] 2) stanowi konieczny warunek możliwości poznania; 3) potraktowanie jej na sposób przedmiotu niszczy jej pierwotną postać i przekreśla samą możliwość poznawania; 4) istnieje zasadnicza niemożliwość zreflektowania i uświadomienia sobie do końca jej treści i wpływu; 5) istotną cechą tradycji jest jej językowy charakter³³.

Zgodnie z powyższym należy uznać, że moment tradycji obecny jest w każdej ludzkiej aktywności. Nawet tam, gdzie pozornie pojawia się coś zupełnie nowego, do głosu dochodzi tradycja, bowiem „postawa przechowywania płynie z wolności w nie mniejszym stopniu niż przewrót i odnowa”³⁴.

Powszechna i konieczna obecność autorytetów oraz tradycji jest, jak słusznie pisze Bronk, współcześnie akceptowana jedynie w życiu społecznym – choć nawet na tym obszarze spogląda się na nie podejrzliwie, bowiem nauka odrzuca wszelki autorytet i tradycję jako niezgodne z ludzką rozumnością i wolnością³⁵. Gadamer uznaje taki pogląd za sprzeczny z dziejowo i historycznie uwarunkowaną naturą człowieka. Na temat autorytetu stwierdza, że: jest on „autentycznym i niezbędnym źródłem poznania [...]”; nie ma koniecznej opozycji między autorytetem i rozumem oraz [...] wolnością człowieka; żadna refleksja nad autorytetami nie prowadzi nigdy do całkowitego uchylecia wszystkich autorytetów”³⁶. Gadamer przekonuje wręcz, że przyjęcie autorytetu jest wyrazem rozumu i wolności człowieka, który uznaje własne ograniczenia i przewagę drugiej osoby. Dowodzi on, że autorytet ma podstawę w akcie uznania i poznania „tego, że inny przewyższa czyjś osąd i pogląd i że dlatego jego sąd ma pierwszeństwo tj. dzierży prym wobec osądu tego kogoś”³⁷. Warto dodać, że taka decyzja należy do sfery etyczno-społecznej, a tym samym do dziedziny filozofii praktycznej, o czym była już mowa. Treści, które osoba obdarzona autorytetem przekazuje innym to, zdaniem Gadamera, przesady. Tradycję możemy zaś uznać za formę autorytetu. Heideuberski filozof pisze, że „to, co uświęcone przez tradycję i pochodzenie, ma pewien bezimienny już autorytet, a nasz historyczny skończony byt cechuje to, że autorytet przekazywanego nam dziedzictwa – a nie tylko to, co zrozumiałe na podstawie pewnych racji – przemożnie wpływa na nasze dzia-

³³ A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 235.

³⁴ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 388.

³⁵ Zob. A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 232. Zob. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 382.

³⁶ A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 233. Zob. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 384–385.

³⁷ Tamże s. 385. Filozof wskazuje także, że „wiąże się z tym fakt, że autorytetu się właściwie nie udziela, lecz się go zdobywa i musi zdobywać, jeśli chce się go mieć”. Tamże. Zob. także tegoż *Prawda w naukach...* wyd. cyt. s. 105.

łanie i zachowanie”³⁸. Zarówno przesady, jak autorytety i tradycja są więc „dopełnieniem skończoności i oryginalności jednostki człowieka dorobkiem minionych pokoleń”³⁹. Wielkim błędem nowożytności jest traktowanie tradycji na sposób przedmiotowy, usiłowanie wyłączenia się spod jej wpływu czy też wiara w możliwość obiektywnego (w znaczeniu: czystego, niezależnego, niesubiektywnego) i pełnego oglądu rzeczywistości⁴⁰. Człowiek żyje w tradycji, dzięki niej poznaje świat, komunikuje się z innymi ludźmi. Hermeneutyczna refleksja zmierza do pokazania, że przekaz tradycji nie jest czymś obcym dla człowieka, ale stanowi coś mu bliskiego, własnego, koniecznego dla życia; coś, co umożliwia jego poznawczą wolność⁴¹. Jak słusznie stwierdza Bronk, tradycja jest w refleksji Gadamera bardzo szerokim pojęciem i funkcjonuje w dość swobodny, ale zarazem elementarny, sposób, bowiem obejmuje całość ludzkiego dziedzictwa kulturowego⁴² i warunkuje niemal całość ludzkiego doświadczenia. Dlatego też Gadamer pisze, że

Tradycja, w której żyjemy, nie jest fragmentem naszego doświadczenia świata, nie jest tzw. tradycją kulturową, składającą się jedynie z tekstów i pomników, przekazujących nam na nowo pewien językowo zredagowany i historycznie udokumentowany sens. To raczej sam komunikatywnie doświadczany świat jest nam stale przekazywany (*tradtur*) jako niekończące się nigdy zadanie. Świat ten nie jest nigdy światem pierwszego dnia, lecz zawsze już jest zastany⁴³.

Tradycja istnieje dzięki ciągłości ludzkiej pamięci, będąc przez ludzi przyswajaną, rozumianą i interpretowaną. Z czym jednak wiąże się i co oznacza obecny w XX wieku wielogłos i pluralizm kulturowych form, które często wzajemnie się wykluczają? Próbę odpowiedzi na to pytanie odnajdujemy w wypowiedziach Gadamera dotyczących sztuki i w jego analizie zmian, jakie miały miejsce w świecie sztuki w XIX stuleciu.

³⁸ Tenże *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 386.

³⁹ A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 235.

⁴⁰ Zob. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 392.

⁴¹ Heidelberski filozof postuluje, aby „przyłączyć się do prawdziwego przekazu tradycji, w której trwamy. Uwarunkowanie nie jest zatem naruszeniem historycznego poznania, lecz momentem samej prawdy. Jeśli nie chce się przypadkowo paść jej ofiarą, prawda musi być współmyślana” – tenże *Prawda w naukach...* wyd. cyt. s. 106.

⁴² Zob. A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 238.

⁴³ H.-G. Gadamer *Philosophie und Hermeneutik* KS IV 1977 s. 260 cyt. za: A. Bronk *Rozumienie...* wyd. cyt. s. 238.

Tradycja i sztuka

Gadamer opisuje sztukę, przyjmując za punkt wyjścia jej związek z tradycją – jest to ważny i ciekawy rys tej refleksji. Tradycja jawi się wręcz jako podstawa i konieczny element doświadczenia sztuki – taki, który umożliwia jej odbiór. Filozof pisze o tradycji, że jest „żywotnie zachowująca i przeobrażająca”⁴⁴. Postaram się tę myśl rozwinąć w dalszej części artykułu.

Autor *Prawdy i metody* uważa, że w XIX wieku doszło do zerwania, trwającej od końca starożytności, jednolitej tradycji sztuki – przez co należy rozumieć tradycję sztuki zachodniej⁴⁵. Stwierdza ponadto, że te przemiany były ściśle związane z postępującym procesem niszczenia międzyludzkiej wspólnoty porozumienia, a w konsekwencji także z kryzysem, który dotyka współczesną kulturę. Przemiany sztuki potraktowane zostały jako symptom choroby całej kultury – a opisywanie możliwości tkwiących w doświadczeniu sztuki służy ukazaniu dróg wyjścia z owego kryzysu. Ponadto zostaje w ten sposób podkreślona rola tradycji jako koniecznej podstawy dla zawiązania się międzyludzkiej wspólnoty wzajemnego porozumienia i dialogu oraz jednocześnie: wyjątkowa, integrująca moc sztuki jako medium podtrzymującego ową tradycję⁴⁶.

Zastanawiając się nad sytuacją sztuki w XIX wieku, Gadamer przywołuje tezę Georga Wilhelma Friedricha Hegla dotyczącą jej przeszłościowego charakteru. Teza ta znaczy zdaniem Gadamera przede wszystkim to, że wraz z końcem starożytności pojawiła się potrzeba uzasadnienia sztuki. Do XIX wieku takiego koniecznego uprawomocnienia dokonywał w sztuce zachodniej kościół chrześcijański oraz humanizm, czerpiące z tradycji antycznej. W obrębie takiego powszechnie akceptowanego i obowiązującego uprawomocnienia – wspólnej tradycji myślenia – sztuka pozostawała w oczywistym „wielkim uprawomocnia-

⁴⁴ Tenże *Aktualność...* wyd. cyt. s. 71.

⁴⁵ W *Aktualności piękna* czytamy, że „Nasza świadomość kulturowa żywi się w istotnej mierze płodami tej decyzji tzn. wielką historią sztuki zachodniej, która poprzez chrześcijańską sztukę średniowiecza i humanistyczną odnowę sztuki i literatury greckiej i rzymskiej stworzyła wspólny język form dla wspólnych treści naszego rozumienia samych siebie – aż po schyłek XVIII stulecia, aż po wielkie przemiany społeczne, polityczne i religijne, którymi rozpoczął się wiek XIX”. Tamże, s. 4.

⁴⁶ Chmielowski stwierdza, że zgodnie z hermeneutycznym ujęciem „istota sztuki polega na ciągle ponawianych próbach ekspresyjnego kontaktu człowieka z innymi ludźmi, w trakcie którego dochodzi do porozumienia. Zadaniem estetyki winno być zatem odkrywanie i badanie dziejowości sensu wyrażanego w formach sztuki, czyli czasowo ograniczonej ludzkiej egzystencji utrwalonej w różnych sposobach wyrażania się artysty” – F. Chmielowski *Sztuka, sens...* wyd. cyt. s. 9–10. Na temat pojęcia świętowania w filozofii Gadamera, które wyraża tę integrującą moc sztuki zob. L. Sosnowski *Sztuka jako świętowanie „Estetyka i Krytyka”* nr 5 (2/2003) s. 98–101.

jącym związku z otaczającym ją światem, dokonywała zrozumiałej samej przez się integracji wspólnoty, społeczeństwa, Kościoła i samowiedzy tworzącego artysty⁴⁷.

W XIX wieku rozpoczął się jednak proces, który doprowadził do tego, że sztuka przemawia dziś do odbiorców niezrozumiałym językiem; jest przez nich odbierana jako problem, kontakt z nią wiąże się z odczuciem obcości, szoku, czy wyzwania⁴⁸. Takie wrażenia dalekie są od prawdziwego doświadczenia sztuki, podczas którego, zdaniem heidelberskiego filozofa, pojawia się u odbiorcy raczej doznanie radości pochodzącej z rozpoznania⁴⁹. Jak pisze Gadamer „w dziele sztuki tym, czego właśnie doświadczamy i na co się orientujemy, jest raczej pytanie, na ile jest ono prawdziwe, tj. na ile poznajemy i rozpoznajemy w nim rzeczy i siebie samych”⁵⁰. Ta prawda dzieła sztuki, o której pisze autor *Estetyki i hermeneutyki*, niesie ważne dla człowieka znaczenie; ma zastosowanie w jego życiu. Radość rozpoznania nie znaczy jedynie, że odbiorca zauważył w dziele coś sobie znanego, ale, że ukazało mu się jakieś „więcej”; że zobaczył coś wyraźniej, coś lepiej zrozumiał.

Zastanawiając się nad językiem, jakim przemawiają nowoczesne obrazy, filozof dobitnie stwierdza, że jest to „język, w którym gesty przez chwilę rozblyskują przejrzystością sensu, aby zaraz znowu się zaciemnić, [jest] to język niezrozumiały. Wyraża się w nim nie tyle sens, co odmowa sensu. Naśladownictwo i rozpoznanie zawodzą, jesteśmy bezradni”⁵¹. Ten niezrozumiały język, o którym pisze Gadamer, pojawia się, kiedy brakuje wspólnego wszystkim mitu, który zasadnie możemy nazywać tradycją – w szerokim, opisywanym w niniejszym tekście znaczeniu. O micie pisze Gadamer, że

znaczy tu tylko: to, co się opowiada, i to opowiada tak, że przemawia ono do nas tak bardzo, iż niepodobna poddawać tego w wątpliwość. Mit to coś, co można opowiadać tak, że nikt nie postawi sobie nawet pytania o jego prawdziwość. Jest on prawdą łączącą wszystkich, prawdą, w której się wszyscy rozumieją⁵².

⁴⁷ H.-G. Gadamer, *Aktualność...* wyd. cyt. s. 8.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 6.

⁴⁹ Interesujące są uwagi Gadamera zamieszczone w tekście *Sztuka i naśladownictwo*. Filozof stwierdza, że „nauczylśmy się od Arystotelesa – wbrew Platonowi – że *mimesis* to nie tęsknota, ale jej spełnienie. W spełnieniu tkwi cud porządku, który zwiemy «kosmosem». Taki sens *mimesis*, sens naśladowania i rozpoznania w naśladowaniu, jest pojęciem dostatecznie szerokim, aby pomóc w zrozumieniu nowoczesnej sztuki” – tenże *Sztuka i naśladownictwo* wyd. cyt. s. 138. Heidelberski myśliciel przywołuje w tym kontekście także naukę pitagorską dotyczącą naśladowania i porządku. Podkreśla, że obok dwóch doświadczeń porządku: świata i muzyki, występuje trzeci: porządek duszy. Zob. tamże, s. 139 i n.

⁵⁰ Tenże *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 174.

⁵¹ Tenże *Sztuka i naśladownictwo* wyd. cyt. s. 137.

⁵² Tenże *Koniec sztuki?* [w:] tegoż *Dziedzictwo...* wyd. cyt. s. 43–44.

Filozof stwierdza także, że mitem jest wspólna treść przedstawień artystycznych, której rozpoznawanie związane jest z pogłębianiem procesu osławiania się ze światem i z własnym istnieniem⁵³. Zauważa przy tym, że fakt zakończenia naturalnej obrazowości tradycji Zachodu, odrzucenia dziedzictwa tej tradycji, nie oznacza, że dzieła stały się zupełnie nieczytelne i niezrozumiałe. Nowoczesny odbiorca wciąż jest w stanie w danym dziele malarskim „coś” rozpoznać – czy będzie to pojedynczy gest, figura, czy fragment historii. W ten sposób „zawsze się jeszcze czegoś potrafimy domyślić, czujemy resztki swojskości i dokonujemy częściowego choćby aktu rozpoznania”⁵⁴. Zdaniem Gadamera w sztuce nie może jednak chodzić o taki fragmentaryczny odbiór, ani częściowe zrozumienie. W jednym z tekstów poświęconych analizie współczesnej twórczości malarskiej Gadamer proponuje specjalny punkt widzenia, mający posłużyć wyjaśnieniu jej specyfiki. Może on także pomóc w zrozumieniu omawianego problemu. Filozof podejmuje temat milknącej mowy obrazu, aby wyjaśnić, że „zamilknąć nie znaczy nie mieć nic do powiedzenia. Przeciwnie: zamilknięcie jest pewnym sposobem mówienia [...]. W zamilknięciu to, co jest do powiedzenia, zwraca się ku nam jako coś dla czego poszukujemy słowa”⁵⁵.

Zadanie filozofii upatruje Gadamer w odnajdywaniu tego, co wspólne także pośród tego, co zróżnicowane⁵⁶. Ten postulat należy odnieść także do doświadczenia sztuki, przed którym stoi zadanie „przerzucenia mostów nad ogromną przepaścią między formalną i treściową tradycją zachodnich sztuk plastycznych i ideałami twórców dzisiejszych”⁵⁷. Charakteryzując w *Prawdzie i metodzie* doświadczenie sztuki, filozof wprowadził pojęcie *estetycznego nieodróżniania*, formułując je w przeciwstawieniu do praktyki *estetycznego odróżniania*, związanej z nowożytną świadomością estetyczną. W ten sposób odrzucił taką formę kontaktu ze sztuką, która byłaby zbliżona do badania naukowego; prowadziłaby jednocześnie do różnicowania poszczególnych elementów dzieła; odcinałaby je od kontekstu powstania, czy odbioru. Filozof stwierdza, że „aby oddać sprawiedliwość sztuce, estetyka musi wyjść poza siebie i porzucić «czystość» tego, co estetyczne”⁵⁸. Krytykując abstrakcyjną świadomość estetyczną, nie rezygnuje on z pojęcia piękna ani przeżycia estetycznego, ale nadaje doświadczeniu sztuki

⁵³ Zob. tenże *Sztuka i naśladownictwo* wyd. cyt. s. 137.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tenże *O zamilknięciu obrazu* J. Margański (tł.) [w:] *Estetyka w świecie* t. II M. Gołaszewska (red.) Kraków 1986 s. 55.

⁵⁶ Zob. tenże *Aktualność...* wyd. cyt. s. 15. Heidelberski filozof przywołuje w tym kontekście stanowisko Platona, który mówi o potrzebie nauczania się *łącznego widzenia zmierzającego ku jedności*.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 147.

nowe i doniosłe znaczenie. Przeżycie estetyczne staje się w hermeneutyce autentycznym, niezwykle ważnym wydarzeniem, podczas którego ulega zawieszeniu potoczny kontakt z rzeczywistością, a przed odbiorcą ujawniają się sensy i znaczenia obecne w świecie. Doświadczenie sztuki opisywane jest jako przeżycie estetyczne, które ma moc, aby

przeżywającego jednym pociągnięciem wyrwać [...] ze związków jego życia i zarazem odnieść go jednak na powrót do całości jego istnienia. W przeżyciu estetycznym obecna jest pełnia znaczenia, która nie należy do tej konkretnej treści czy przedmiotu, lecz reprezentuje raczej całość sensu życia. Przeżycie estetyczne zawiera zawsze doświadczenie pewnej nieskończonej całości⁵⁹.

Gadamer definiuje sztukę, łącząc ją z całością ludzkiego doświadczenia świata, które odznacza się tym, że jest zanurzone w tradycji. Sztuka w hermeneutycznym ujęciu nie polega jednak tylko na prostym odbiorze czy biernym oglądzie, ale staje się wyzwaniem – zadaniem dla myślenia i do wykonania. Polega ono na konieczności ponownego ugruntowania sztuki, która pojawiła się na skutek przemian, jakie miały miejsce w sztuce w XIX wieku. Sztuka ma się człowiekowi na powrót stać bliska, ważna, tym samym zrozumiała, aby było możliwe prawdziwe jej doświadczenie. Musi więc stać się znowu częścią ludzkiego życia – a jest ono historyczne, zanurzone w tradycji. Należy podkreślić, że choć jednolita tradycja sztuki mogła w XIX wieku zostać zakwestionowana, a w efekcie zniszczona, nie oznacza to odłączenia człowieka od tradycji. Wręcz przeciwnie, co mocno akcentuje Gadamer:

Niezależnie od tego, czy te tradycje znamy, czy też nie, czy uświadamiamy ją sobie, czy też jesteśmy na tyle zaślepieni, by myśleć, że zaczynamy od nowa – niczego to nie zmienia w mocy, jaką ma nad nami tradycja. Zmienia wszelako cokolwiek w naszym rozumieniu to, czy tradycjom, pośród których żyjemy, i możliwościom, które nam one zapewniają na przyszłość, śmiało patrzymy w twarz, czy też wyobrażamy sobie, że moglibyśmy się odwrócić od przyszłości, w którą żyjąc wchodzimy, i na nowo się zaprogramować i skonstruować⁶⁰.

W związku z powyższym, filozof obcowanie ze sztuką określa poprzez odwołanie się do trzech terminów: gry, symbolu oraz święta. Grę definiuje jako komunikację i współuczestnictwo. Opisywana w ten sposób sztuka mocno angażuje uczestników, zmienia ich potoczne odczuwanie rzeczywistości. Sztuka jako symbol wskazuje na nieskończony proces odsyłania oraz wciąż ponawianych

⁵⁹ Tenże *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 116.

⁶⁰ Tenże *Aktualność...* wyd. cyt. s. 65.

interpretacji; oznacza grę odkrywania i skrywania znaczenia. Ponadto symbol to stojące przed każdym człowiekiem zadanie: budowy nowego świata symboli – kiedy brakuje tego wspólnego, intersubiektywnie komunikowalnego obszaru znaczeniowego⁶¹. Pojęcie święta powtarza przedstawiane sensory, jednocześnie coś do nich dodając. Święto jest „wspólnotą i przedstawieniem samej wspólnoty w jej pełnej formie”⁶². Sztuka tak ujmowana oznacza wyjątkowy czas, który jest dzielony z innymi, wspólnie z innymi przeżywany. Jest to doświadczenie pogłębiającej się komunikacji i rosnącego zrozumienia. Za pomocą pojęcia święta podkreślony zostaje czasowy wymiar doświadczenia sztuki⁶³. W tym terminie zawarte jest także konieczne założenie, zgodnie z którym rzeczywiste zrozumienie dzieła może mieć miejsce, jeżeli ten, kto podejmuje trud rozumienia, funkcjonuje w obszarze komunikatywnej wspólnoty – tylko bowiem w jej obrębie spotkanie z językiem sztuki ma szanse być prawdziwe i zawierać istotne znaczenia.

Reasumując: zadanie hermeneutyki możemy za Gadamerem określać jako polegające na pokonywaniu kulturowego (czasowego i duchowego) dystansu, jaki powstaje pomiędzy ludźmi; między epokami; pomiędzy człowiekiem, a doświadczanym przez niego światem. Tak określone zadanie hermeneutyki stanowi „pełne unaocznienie tego, czym zawsze jest tradycja [...] jest stałym wzajemnym oddziaływaniem naszej teraźniejszości i jej celów oraz przeszłości, którą i my także jesteśmy. A [...] rzecz w tym: Temu, co jest, pozwolić być”⁶⁴. To zadanie staje się szczególnie istotne w czasach określanych mianem kryzysu, a za takie niektórzy uważają ostatnie stulecia. Rola sztuki ujawnia się w tym kontekście jako znacząca, ponieważ sztuka w wyjątkowo silny sposób przemawia do człowieka, prezentując przed nim swoją prawdę. Dzieło i kontemplujący je odbiorca „są sobie absolutnie współcześni mimo narastającej świadomości

⁶¹ Filozof pisze w *Aktualności piękna*, że „Zadaniem do wykonania [podczas doświadczenia sztuki – D. Cz.] – o ile nie zakłada się po prostu istnienia wspólnego świata komunikowania się lub nie przyjmuje się go z wdzięcznością jako podarku – jest właśnie zbudowanie tej komunikatywnej wspólnoty”⁶¹ – tamże, s. 65. Uwagi te odnieść można oczywiście do problemu sztuki współczesnej, którą heidelberski filozof wytrwale stara się zrozumieć, co jednocześnie oznacza konieczność włączenia jej w znaną tradycję sztuki europejskiej. Czytamy w *Aktualności piękna*, że „Kto sądzi, że nowoczesna sztuka jest zwyrodniała, nie pojmie rzeczywiście wielkiej sztuki poprzednich epok. Należy się przekonać, że najpierw się trzeba nauczyć każde dzieło sylabizować, a potem czytać, i dopiero wtedy zaczyna ono mówić” (tamże, s. 64). Jest sprawą wymagającą dłuższego namysłu, jak i czy w ogóle można, pogodzić przytoczone uwagi z całością poglądów Gadamera.

⁶² Tamże, s. 53.

⁶³ Tamże, s. 55–59; tenże *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 50, 189.

⁶⁴ Tenże *Aktualność...* wyd. cyt. s. 66.

dziejowej”⁶⁵. Prawdziwe dzieło sztuki cechuje się tym, że: jest zawsze współczesne dla odbiorcy; jego historyczna geneza jest ważna jedynie warunkowo; a prawda, którą to dzieło zawiera, nie równa się temu, co powstało w umyśle twórcy⁶⁶. To, co dzieło potrafi przekazać widzowi podczas rzeczywistego doświadczenia sztuki, przekracza w sposób znaczący wszelkie historyczne ograniczenia. Dlatego też Gadamer stanowczo stwierdza, że „dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność”⁶⁷. W jednym z tekstów filozof analizuje bliskość doświadczenia religii i sztuki, wskazując, że

w obu tych dziedzinach nikt nie odczuwa nieprzekraczalnej szczeliny pomiędzy sobą i kimś innym, pomiędzy sobą i prawdą. Główne założenie takich doświadczeń mówi, że ja i ty nie tkwimy już w swoich odmiennościach. Dzieło sztuki i przesłanie religii zbierają i łączą nową społeczność, odkąd nawet historyczne oddalenia znikają we współczesności sztuki lub kerygmy⁶⁸.

Zakończenie

Dzięki opisywanym właściwościom cechującym doświadczenie sztuki, spotkanie z twórczością artystyczną może stać się ważnym elementem procesu integracji, jakiemu podlegać ma całe ludzkie doświadczenie świata, które ma miejsce w tradycji. „Dzieło sztuki coś komuś mówi i to nie tylko tak, jak historyczny dokument mówi coś historykowi – dzieło sztuki mówi coś każdemu, jakby zwracało się właśnie do niego, jako coś obecnego i współczesnego”⁶⁹. Doświadczenie sztuki wyróżnia autentyczność, zdolność porażania zawierającym sensem oraz swoista niewyczerpywalność przenoszonych znaczenia. Pojedyncze dzieło zawiera bowiem w sobie, zdaniem heidelberskiego filozofa, symboliczny charakter, przysługujący wszystkiemu, co żyje⁷⁰. W ten sposób, poprzez doświadczenie sztuki, możliwe staje się pokonanie dystansu duchowego, jaki każdego dnia musi być przez człowieka przekraczany, aby to, co dalekie, nieznane, stare lub nowe stało się nową treścią, wzbogacającą całość jego doświadczenia świata. Sztuka to jedna z dróg prowadzących do przezwycięzania „obcości obcego ducha”, co nie polega jedynie na rekonstrukcji historycznie uwarunkowanego

⁶⁵ Tenże *Estetyka i hermeneutyka* wyd. cyt. s. 119.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 119.

⁶⁷ Tamże, s. 120.

⁶⁸ H.-G. Gadamer, P. Ricoeur *Konflikt interpretacji* [w:] *Estetyka w świecie* M. Gołaszewska (red.) t. IV Kraków 1994 s. 61. Zob. także M. Sołtysiak *Rozumienie i tradycja...* wyd. cyt. s. 65.

⁶⁹ H.-G. Gadamer *Estetyka i hermeneutyka* wyd. cyt. s. 124.

⁷⁰ Zob. tamże, s. 127.

znaczenia i funkcji dzieła, ale, o czym już była mowa, co związane jest z „przyjęciem do wiadomości tego, co nam się mówi”⁷¹. Na tym polega ruch samorozumienia i tradycji, która owo rozumienie umożliwia. Takie traktowanie sztuki przez odbiorców⁷² ma za zadanie chronić ją od zapomnienia, kryzysu, „końca”.

Zerwanie ciągłości dotychczasowej tradycji kultury było w XX wieku nową sytuacją dla historii europejskiej cywilizacji – filozoficzna hermeneutyka Gadamera, uznając to zjawisko za ważne, starała się je opisać. Autor *Prawdy i metody* zwracał uwagę na siłę przemiany, związanej z faktem, że to, co obce i nowe przestało w twórczy i oczywisty sposób wtapiać się w dziedzictwo kultury: jego religijny, filozoficzny i artystyczny przekaz. Wskazywał na brak prostego podporządkowania „tego, co stare nowemu, nowego temu, co stare” i dodawał, że „Świat puszczony [w XIX stuleciu – D. Cz.] w ruch wystawia wszystkie zamknięte dziejowe tradycje na wyzwania i każe im pytać o własną tożsamość”⁷³. Powstała w XIX wieku silna świadomość dystansu istniejącego pomiędzy tym, co stare i nowe, własne i obce, jest dla hermeneutycznego myślenia wyzwaniem. Próżno jednak oczekiwać tutaj prostego rozwiązania, bowiem jak podkreśla heidelberski filozof, „w ogóle trwa tylko stare, które jest nowe – i tylko nowość, która się nie starzeje”⁷⁴. Podobnie na nic nie zdadzą się próby odrzucenia ciężaru przeszłości lub przeciwnie: tęsknota za niewinnością i zrozumiałością dawnych czasów; nie ma też możliwości, aby wszystko zaczynać niejako od nowa. Rozsądna wydaje się w tej sytuacji propozycja Gadamera, który opisując doświadczenie hermeneutyczne, uczy rozumnego bycia w świecie, a nakłaniając do kontaktu ze sztuką przypomina, że „«w ociągającej się chwili jest coś, co można zatrzymać» – oto sztuka dnia dzisiejszego, dnia wczorajszego i wszelka sztuka”⁷⁵.

⁷¹ Tamże, s. 124.

⁷² Interesujący, warty dodatkowego namysłu jest fakt, że Gadamer w swych rozważaniach niemal zupełnie pomija twórców sztuki – nie analizuje procesu twórczego, postaw twórczych, nie przypisuje artystom żadnej misji czy powinności. Jednocześnie na odbiorców nakłada obowiązek rozumienia sztuki (także tej, która przed jakimkolwiek rozumieniem się broni, wszelkim sensom się wymyka) - przekonuje, aby podejmowali wysiłki i starania zmierzające do pełnego rozumienia sztuki; aby uczyli się dzieła sylabizować, jeśli jest taka potrzeba; aby to, co niezrozumiałe, więc obce, włączali w obszar znanych treści. Wydaje się jednak, że analizując stan sztuki współczesnej, poszukując dla niej nowego uprawomocnienia, nie można pomijać sytuacji (roli) artystów, którzy nader często wydają się niechętni jakiegokolwiek wspólnotowości.

⁷³ Tenże *Przeszłość, tradycja, edukacja* [w:] tegoż *Teoria, etyka...* wyd. cyt. s. 218.

⁷⁴ Tamże, s. 219.

⁷⁵ Tenże *Aktualność...* wyd. cyt. s. 71.

Tradition and Understanding of Art in Hans-Georg Gadamer's Philosophy

This article is an introduction to the idea of tradition which is present in H.-G. Gadamer's thoughts. The author analyzes tradition in the context of the art experience. In the first part the author of this paper describes tradition in the broader hermeneutic context. The author depicts tradition and, consecutively: understanding, hermeneutic experience, 'historically effected consciousness', horizon, authority, prejudice. The second part addresses specifically Gadamer's thoughts on the arts as an experience of tradition. Gadamer's hermeneutic theory is interpreted as a presumptive solution to the problem of contemporary culture.

Dominika Czakon – e-mail: dominika.czakon@gmail.com

BEATA FRYDRYCHAK

THEODOR W. ADORNO:
POJĘCIE KRAJOBRAZU KULTUROWEGO

W artykule analizuję pojęcie krajobrazu kulturowego w rozumieniu, jakie pojawia się w refleksji Theodora W. Adorna. Zakładam, że w samym pojęciu krajobrazu możliwe jest wyodrębnienie dwóch sensów: estetycznego, wpisującego się w historię estetyki i artystycznej reprezentacji świata, którego formułę doskonale ujął Georg Simmel, oraz krajobrazu kulturowego, podporządkowanego na nowo odczytanej estetyce wzniosłości, odrzucającej estetyczne zdystansowanie na rzecz procesu, w którym wyraża się przestrzennie pojmowane środowisko, historycznie i społecznie kształtowane zarówno przez człowieka, jak i przez siły natury. W ujęciu proponowanym przez Adorna krajobraz łączy się z historią jako procesami wytworów społecznych. W tym sensie krajobraz nosi w sobie ślady aktywności człowieka, podlegając procesom industrializacji. Przesądza to o nowym pojęciu krajobrazu, w którym mieści się jego kulturowa formuła w wariantach postindustrialnym lub turystycznym.

Estetykę Theodora W. Adorna uznaje się za jedną z ostatnich, a równocześnie najważniejszych propozycji formułowanych z perspektywy estetyki sztuki, która wyznaczyła kierunek rozwoju myśli estetycznej skupionej na sztuce nowoczesnej, jej kategoriach i rządzących nią mechanizmach omawianych w ramach awangardy i przez nią wyznaczonych modeli uprawiania sztuki. Tym samym stała się znaczącym wzorem uprawiania estetyki, dla której paradygmatycznym wyzwaniem jest awangarda i wpisane w nią pojęcie eksperymentowania¹. Od-

¹ Próby interpretacji estetycznej refleksji Adorna najczęściej sprowadzają się do ujęcia jej w terminach odwołujących się do dzieła sztuki i jego społeczno-historycznego usytuowania.

niesień do Adorna nie sposób wyliczyć, podobnie jak prób usytuowania jego koncepcji wobec nowoczesności i ponowoczesności. Pomimo szerokiej recepcji myśli Adorna dzisiaj może wydawać się, że jej formuła wyczerpała się, podobnie jak formuła estetyki awangardy czy szerzej: sztuki awangardowej. Pojawia się zatem pytanie, czy Adorno jest w stanie powiedzieć coś nowego i odkrywczego, czy może trafił już do panteonu znaczących dla rozwoju estetyki filozofów, których myśl wytyczyła kierunek rozwoju, ale straciła siłę oddziaływania? Można odnieść wrażenie, że im głośniejsze pobrzmiewają postulaty rewidujące kształt estetyki filozoficznej i nawiązujące do rozszerzenia jej przestrzeni badawczej, tym wyraźniej myśl Adorna sytuuje się po stronie tego, co antykwaryczne.

Warto zastanowić się, czy estetyka Adorna ma swoje miejsce w idei estetyki poszerzonej mimo jej jednoznacznego powiązania z estetyką nowoczesności. Tak można rozumieć próbę Gernota Böhme, który lokując się w szeregu filozofów postulujących rozszerzenie estetyki, sięga do Adornowskiego pojęcia natury i estetyki przyrody, rozwijając promowaną przez siebie ideę ekologicznie motywowanej estetyki. Czyni to jednak z widocznymi zastrzeżeniami: „Estetykę Adorna musimy dzisiaj traktować jako ostatni wyraz estetyki mieszczańskiej”². Jakkolwiek Böhme, odkrywając dotąd przemilczane przyrodnicze wątki w refleksji Adorna, uczynił to w sposób niepełny, pomijając te, które – chociaż przygodnie przywoływane – mogą wnieść coś nowego również do idei estetyki poszerzonej. Jednym z nich jest pojęcie krajobrazu kulturowego, do którego Adorno odwołuje się co prawda okazjonalnie, ale w sposób prowokujący do głębszej refleksji.

Zaskakujące jest użycie terminu „krajobraz kulturowy”, który za czasów Adorna stosowany raczej w granicach nauk empirycznych, w szczególności

W takim kierunku zmierzała interpretacja Petera Bürgera, który założenia sztuki autentycznej wykorzystał do sformułowania pojęcia sztuki awangardowej (zob. P. Bürger *Theory of the Avant-Garde* M. Shaw (tł.) Minneapolis 1989). Podobnie ukierunkowana została analiza Albrechta Wellmera, który estetykę Adorna ujął w triadzie: prawda, pozór, pojednanie i poszukiwał możliwości przeformułowania jej w terminach teorii działania komunikacyjnego (zob. A. Wellmer *Truth, Semblance, Reconciliation: Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity* [w:] *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism* D. Midgley (tł.) Cambridge, Massachusetts 1991). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż refleksja tego filozofa, wyrażona przede wszystkim w wydanej pośmiertnie w 1970 r. *Teorii estetycznej*, stanowi solidny fundament dla wielu koncepcji, z których wymienić należy choćby teorię awangardy Petera Bürgera czy J.-F. Lyotarda estetykę wzniosłości. Przynajmniej z tej perspektywy estetyce Adorna należy się miejsce tego samego rzędu, jakie w refleksji estetycznej wcześniej już zajęli Kant i Hegel.

² G. Böhme *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego* J. Mierzecki (tł.) Warszawa 2002 s. 15–16.

rozwijającej się dopiero geografii humanistycznej, do estetyki jeszcze nie trafił, ustępując, zresztą po dzień dzisiejszy, miejsca bardziej tradycyjnemu i silnie ugruntowanemu pojęciu krajobrazu jako takiego czy, już aktualnie, krajobrazu estetycznego.

O ile z perspektywy estetyki nie ma większych trudności ze zdefiniowaniem krajobrazu estetycznego, o tyle pojęcie krajobrazu kulturowego może przysporzyć nieco kłopotów, chyba że odniesione zostanie do niego szersze rozumienie, zgodnie z którym traktować go należy jako proces odzwierciedlający w sobie aktywność człowieka w środowisku naturalnym.

Można zatem wstępnie założyć, że istotna różnica, wyłaniająca się już przy próbie definiowania, pojawia się między krajobrazem jako ideą (krajobrazem estetycznym) a krajobrazem jako zjawiskiem (krajobrazem kulturowym). Jako idea krajobraz i jego pojęcie wpisują się w historię estetyki i artystycznej reprezentacji świata, przybierając formę statycznego obrazu, czego doskonałym wyrazem jest cała historia malarstwa pejzażowego. Znakomicie jego szczególność ujął Georg Simmel, który w krótkim eseju *Filozofia krajobrazu* faktycznie wyłożył wszystkie intuicje, które towarzyszyły estetyce od chwili, gdy krajobraz uznany został za przedmiot jej zainteresowania.

Jako zjawisko krajobraz jest przedmiotem badań nauk społecznych i empirycznych, reprezentowanych głównie przez geografii humanistyczną³, dostrzegających w nim proces, któremu podlega przestrzennie pojmowane środowisko, historycznie i społecznie kształtowane zarówno przez człowieka, jak i przez siły natury. Do tego rozumienia zbliża się estetyka środowiskowa, reprezentowana przez Arnolda Berleanta i Allena Carlsona, dzielająca z geografii humanistyczną główne intuicje dotyczące krajobrazu jako środowiska życia. Przyznać jednak należy, że również refleksja estetyczna nosi w sobie ślady myślenia o krajobrazie w tych kategoriach, nie eksponując go jednak, a jedynie sygnalizując. Czytelne jest to u Hegla i u Simmla, w szczególności wtedy, gdy ten ostatni nadmienia, że „na naturze odciska się forma kultury”⁴. Co zastanawiające, w znaczącym dla rozumienia krajobrazu artykule *Krajobraz. O postawie estetyczne w nowoczesnym społeczeństwie* Joachim Ritter uwagi na temat społecz-

³ Geografię humanistyczną należy wyodrębnić jako samodzielną dziedzinę mieszczącą się w obrębie nauk społecznych, w przeciwieństwie do geografii fizycznej, która mieści się w granicach nauk przyrodniczych. Zainteresowania geografii humanistycznej skupiają się, najogólniej mówiąc, na zagadnieniach takich jak idea miejsca, przestrzeni, środowiska zamieszkiwanego i przekształcanego przez człowieka. W jej granicach wyodrębnić można wiele obszarów: geografii kultury, historii, turystyki, zmysłów etc. Pisząc o geografii w niniejszym artykule mam zawsze na myśli geografii humanistyczną.

⁴ G. Simmel *Filozofia krajobrazu* [w:] tegoż *Most i drzwi. Wybór esejów* M. Łukasiewicz (tł.) Warszawa 2006 s. 168.

nego wymiaru krajobrazu umieścić w przypisie, gdzie dokonał jeszcze jednego istotnego stwierdzenia, pisząc o krajobrazach, a nie krajobrazie: „krajobrazy przenikają świat życia społecznego”⁵. Tym krótkim stwierdzeniem uwolnił krajobraz od idei, dostrzegając możliwość jego różnorodności nie tylko w sensie przejawiania się, ale również obcowania z nim.

Pojęcie krajobrazu estetycznego jest jednoznacznie związane ze sztuką, literaturą, refleksją estetyczną i jego potocznym postrzeganiem oraz... nowożytnością. Można powiedzieć, że istnieje niepisana zgoda wszystkich, którzy zagadnienie to podjęli, co do ogólnie zarysowanych warunków koniecznych do wyodrębnienia krajobrazu jako idei. Estetyka, od Shaftsburego kierująca okazjonalnie swoje zainteresowania w stronę naturalnych widoków, określa krajobraz jako naturę samą w sobie kontemplowaną w sposób bezinteresowny: krajobraz to „forma uobecnienia natury w medium estetyczności”⁶, „owoc i wytwór ducha teoretycznego”⁷. To przekonanie, zadłużone w tradycji kantowskiej, wiąże się z ideą bezinteresownego oglądu, czyli dystansu jako warunku niezbędnego do wyróżnienia fragmentu natury i przestrzeni. Krajobraz istnieje o tyle, o ile uobecnia się wobec podmiotu, przyjmującego *stricte* estetyczną postawę: panorama rozciągająca się przed oczami widza, nierzadko z wyznaczonego punktu widokowego, staje się krajobrazem. A skoro tak, to postawa jednostki przemienia fragment natury – określa ją jako pejzaż. Krajobraz – posługując się metaforycznym językiem Simmela – to „natura rozdzielona ludzkim spojrzeniem”. To właśnie spojrzenie przetwarza wyodrębnione elementy widoku w odrębne jednostki, nadając mu indywidualny charakter. W tym sensie krajobraz, jak zauważa Simmel, to dzieło sztuki *in statu nascendi*⁸: jego forma artystyczna wyraża się w samym oglądzie, który w widzu budzi postawę artysty.

W tym tradycyjnym ujęciu krajobraz istotnie współtworzony jest przez tego, kto skupia na fragmencie przyrody swoje spojrzenie nie w celu praktycznym, lecz by w wolnym oglądzie kontemplować ją w sposób zupełnie bezinteresowny. Tym samym pojęcie krajobrazu dopuszcza jedynie postawę widza, odbiorcy, a zatem wykluczeni z jego odbioru i postrzegania są ci, którzy w nim uczestniczą, aktywnie go współtworząc: nie można dostrzec piękna przyrody, którą się użytkuje i nie można odczuć jej zmysłowych wartości, gdy próbuje się nad nią zapanować. Do odkrycia krajobrazu potrzeba przeżywającej estetycznie jakiś fragment przyrody jednostki, co oznacza, że natura *staje się* krajobrazem, gdy

⁵ J. Ritter *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie* Cz. Piecuch (tł.) [w:] *Szkola Rittera. Studia z filozofii niemieckiej* S. Czerniak i J. Rolewski (red.) t. II Toruń 1996 s. 54.

⁶ Tamże, s. 55.

⁷ Tamże, s. 50.

⁸ G. Simmel *Filozofia krajobrazu* wyd. cyt. s. 299.

uobecnia się w spojrzeniu obserwatora przeżywającego ją i odczuwającego w sposób estetyczny.

Taka wykładnia krajobrazu obowiązuje faktycznie od czasu Shaftesbury'ego, angielskich empiryków, Williama Gilpina w szczególności, Kanta, Hegla, po Georga Simmla. Simmel jednak zaakcentował również nastrojowość udzielającą się w odbiorze krajobrazu. W obliczu krajobrazu nie da się oddzielić postawy estetycznej od postawy emocjonalnej, co oznacza, że wrażenie estetyczne i emocje stają się tym samym. Nastrój zatem, jak konkretyzuje Simmel, jest warunkiem krajobrazu: decyduje o jego jedności, przenikając i jednocząc wszystkie jego elementy. Równocześnie jest nie czymś stałym, lecz raczej chwilowym, jego granice – ramy – wciąż się rozmywają, ponieważ są ustanawiane przez człowieka, a właściwie przez jego subiektywne spojrzenie⁹. Jednak mówiąc o nastrojach, Simmel faktycznie tylko potwierdza to, co wcześniej spostrzegł Hegel:

Istnienie [krajobrazów] nie polega na tym, by czemuś służyć i sprawiać przyjemność (tak jak ogrody), lecz zdolne są same w sobie być przedmiotem, którym się interesujemy i rozkoszujemy¹⁰.

Radość z obcowania z krajobrazem bierze się z „obudzonych nastrojów duszy”. Piękno w przyrodzie

wywołuje nastroje duszy i harmonijnie się z nimi zestrza, jak np. cicha noc księżycowa, pogodny spokój doliny, na której dnie wije się strumyk, bezmiar wzburzonego morza, milczący majestat gwiaździstego nieba¹¹.

Spostrzeżenia te Hegel odnosił przede wszystkim do literatury, która miała ukazywać nierozzerwalny związek wnętrza jednostki ze światem przyrody: opis przyrody jako zewnętrzne otoczenie obrazował stan lub sytuację osoby.

⁹ Według Simmla nastrój przynależy do konkretnego krajobrazu i trudno go opisać „za pomocą zwykłych pojęć”, jakimi romantyzm swobodnie operował, określając różne typy krajobrazów: od melancholijnych po heroiczne, czego doskonały przykład znaleźć można w *Historii ogrodów* Hirshfelda, do którego odwołuje się Böhme, wprowadzając pojęcie atmosfer jako udzielających się jednostce nastrojom w określonym otoczeniu.

¹⁰ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1964 t. I s. 398.

¹¹ Tamże, s. 219.

Aby jednak zewnętrzne otoczenie mogło wydać się czymś własnym, konieczne jest, by między indywiduum a jego otoczeniem zachodziła pewna istotna zgodność, która może być mniej albo bardziej wewnętrzna i w której może być nawet wiele momentów przypadkowych, byleby nie brakło im wspólnej identycznej podstawy¹².

Hegel stawiał na „współdźwięczność” zachodzącą między jednostką a otoczeniem, w taki sposób, iż staje się ono otoczeniem „rodzimym”.

Albowiem przyroda to nie tylko ziemia i niebo w ogólności, a człowieka to nie istota bujająca w powietrzu, lecz taka, która żyje, odczuwa i działa w określonych warunkach lokalnych, na które składają się potoki, rzeki, morza, wzgórza, góry, równiny, lasy, wąwozy itd.¹³

Krajobraz uobecnia się zatem zarówno w spojrzeniu, jak i w odczuciu, co oznacza, iż dystans estetyczny można porzucić na rzecz heglowskiego zestrojenia. Pogląd, iż warunkiem krajobrazu jest bezinteresowna postawa widza, wydaje się rozbieżny z przekonaniem o udzielającej się jednostce nastrojowości krajobrazu: poddawanie się nastrojom panującym w danym otoczeniu jest formą zerwania dystansu. Podobnie bezinteresowny, a tym samym harmonijny (w kantowskim sensie) ogląd, który pozwala rozpoznać piękno krajobrazu, wyrażając się w estetyce piękna i malowniczości, musi zostać zawieszony w obliczu estetyki wzniosłości, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę jej najnowsze odczytania¹⁴: trudno o niego wobec żywiołów natury.

W tym zakresie można sięgnąć po wskazówkę, której udzielił Adorno i z której warto skorzystać, zastanawiając się nad istotą krajobrazu wobec na nowo odczytanej wzniosłości. U Kanta wzniosłość w przyrodzie to stan ducha postrzegającego, odzywający się w obliczu tego, co potężne, ogromne, pozbawione formy i przekraczające wyobraźnię: „strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów (...) bezkresny ocean, wysoki wodospad”¹⁵. Takie widoki – choć należałoby powiedzieć: krajobrazy – ujawniają, że poza postrzeganą rzeczywistością istnieje coś więcej: „przyroda jest wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności”¹⁶. Adorno wprowadza jednak poprawkę: wzniosłość bowiem antycypuje moment pojednania

¹² Tamże, s. 409.

¹³ Tamże, s. 406.

¹⁴ Mam tu na myśli A. Berleanta propozycję odczytania wzniosłości jako kategorii pozwalającej zerwać dystans estetyczny i porzucić kantowską bezinteresowność na rzecz zaangażowania jako postawy estetycznej.

¹⁵ I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* J. Gałęcki (tł.) Warszawa 1986 s. 158.

¹⁶ Tamże, s. 148.

z naturą, ale również moment, w którym człowiek uzmysławia sobie własną przyrodniczość. Jak pisał, dzięki Kantowi „jako piękne weszły do świadomości te fenomeny przyrody, które wywołały wielkie wrażenie swą wspaniałością”, ale uwadze królewieckiego filozofa umknęło coś ważnego: „ów moment w przyrodzie [który] przypomina o bezsilności ludzkiej krzątaniny”¹⁷. Tylko zyskując tę samoświadomość, można zrozumieć swoje miejsce w świecie i wobec przyrody:

Uczucie wzniosłości nie odnosi się do tego, co się przejawia, wysokie góry przemawiają jako obrazy przestrzeni uwolnionej od tego, co krępuje i zawęża, oraz możliwego uczestniczenia w tej wolności, a nie wtedy, kiedy przytłaczają¹⁸.

Według Adorna wzniosłość wskazuje człowiekowi jego miejsce w świecie natury i uzmysławia granice ludzkiego panowania nad nią, dlatego może odrzucić kantowski podmiot przytłoczony potęgą przyrody na rzecz „silnego i rozwiniętego podmiotu, produktu wszelkiego panowania nad przyrodą i jego bezprawia”. To właśnie te granice decydują, że Adorno na krajobraz chętniej patrzy jak na wytwór procesów historycznych, niż jak na zjawisko estetyczne.

Jeżeli pojęcie krajobrazu estetycznego łączyć z ideą rozpoznawania pięknej przyrody, to Adornowski termin „krajobraz kulturowy” należy interpretować w kontekście nie estetyki, lecz historii, a raczej idei przyrodohistorii. W refleksji Adorna pojęcie przyrody łączy się z pojęciem historii, co znalazło swój wyraz już we wczesnych pismach filozofa, w których wyraża charakterystyczne dla frankfurczyków przekonanie, że człowiek, by przetrwać, musiał opanować strach przed przyrodą i poddać ją swojemu panowaniu. Takie stanowisko znajdujemy przede wszystkim w *Dialektyce oświecenia* i *Dialektyce negatywnej*. U ich podstaw leży również wczesna praca *Die Idee der Naturgeschichte*, w której Adorno szkicuje swoją koncepcję filozofii przyrody, bliską Benjaminowskiemu pojęciu historii naturalnej¹⁹.

Specyficznym momentem Adornowskiej koncepcji stosunku historii do przyrody jest wyraźny prymat przyrody nad historią. Historia to nie nagromadzenie faktów, lecz proces zachodzący w naturalnym medium: jest tylko momentem przyrody. Przyroda natomiast jest tym, co elementarne, amorficzne, wieloznaczne, ciemne; jest z sobą absolutnie tożsama i stanowi podstawę wszystkiego. Z niej wyodrębnia się indywiduum, które ustanawiając siebie jako podmiot,

¹⁷ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* K. Krzemień (tł.) Warszawa 1994 s. 129–130.

¹⁸ Tamże, s. 361.

¹⁹ Według Benjaminina historia naturalna to czas doświadczenia, który nie jest odmierzany ani przez wskazówki zegara, ani przez kartki kalendarza: to czas, w którym życie, praca i święto odpowiadają rytmom natury.

próbując – w obliczu lęku – zapanować nad przyrodą, czyni ją swoim przedmiotem. Próba zapanowania nad przyrodą to ciągły akt autokonkretyzacji, wciąż ponawiany, ale przebiega on już w przyrodzie ludzkiej, „drugiej naturze”, czy – jak to ujmuje Lukács, od którego Adorno zapożycza ten termin – „naturze struktur ludzkich”²⁰.

Adorno dostrzega jednak, udostępnioną mu – co sam przyznaje – przez Waltera Benjamina w *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, możliwość pogodzenia historii i przyrody w taki sposób, iż stają się one współmierne. Ta możliwość otwiera się w *momencie przemijania*, w samym procesie przemijania objawiając się w postaci ruiny rozumianej jako wyraz uległych naturze śladów przeszłości, oznaka biegu dziejów. Idea „przyrodohistorii” (jak to określa Krystyna Krzemiń: historia zastygła w przyrodę i przyroda przez swą przemijalność będąca historią²¹) wyraża to, co utopijne, tęsknotę za pojednaniem. Tak pojmowana, akcentuje nieciągłość, podkreśla dysharmonię i cierpienie, wyrażając się poprzez alegorię. Tu elementy historyczne i naturalne nakładają się na siebie, uzupełniając wzajemnie, a nawet zastępując. Dzięki tej fluktuacji objawia się piękno natury: „Piękno naturalne jest zatrzymaną historią, przerwany stawianiem się”²².

U Adorna poczucie piękna naturalnego jest odkryciem człowieka, który pozbył się lęku przed jej mitycznymi, nieopanowanymi siłami, ale potęgowało się ono wraz z „cierpieniem podmiotu skazanego na siebie samego” i żyjącego w świecie „przysposobianym i aranżowanym”, w którym przyroda stawała się przestrzenią ucieczki przed zgiełkiem cywilizacji, instancją oporu i „dziedzina możliwej wolności”²³. Podkreśla to również Ritter, wskazując, że wolność, rozumiana jako „istnienie ponad poskromioną naturą”, umożliwia postrzeganie natury jako krajobrazu i możliwe to jest jedynie na gruncie nowożytnego społeczeństwa.

Krajobraz przynależy zarówno do kultury, jak i do natury – natura jest jego tworzywem, kultura przydaje mu sensów i znaczeń. Uznanie kulturowej natury krajobrazu, a równocześnie założenie, iż jego pojęcie kształtuje się historycznie, oznacza przyznanie tej samej wagi w procesie jego kształtowania naturze i kulturze. Jednak nie wystarczy przyjąć, że krajobraz ma charakter kulturowy

²⁰ G. Lukács *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki* J. Goślicki (tł.) Warszawa 1968 s. 56.

²¹ Zob. K. Krzemieniowa *Koncepcja doświadczenia estetycznego Theodora W. Adorno* [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną* A. Zeidler-Janiszewska (red.) Warszawa–Poznań 1991.

²² T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 132.

²³ Tamże, s. 502.

i uznać, że obejmuje on to, co naturalne, i to, co artefaktualne; to, co historyczne, i to, co teraźniejsze.

Dzięki spostrzeżeniom niemieckiego filozofa możemy pojęcie krajobrazu kulturowego odnieść do nowoczesności i procesów industrializacji. Adorno nie definiuje go wprost, ale nawiązując do niego w kilku miejscach w *Teorii estetycznej*, konsekwentnie wiąże jego istotę z obecnością form architektonicznych zarówno miejskich, jak i pozamiejskich, takich jednak, które „dostosowują się do form i linii krajobrazu”: „Twory historyczne, często dopasowane do swojego otoczenia geograficznego, zbliżone do niego przez pokrewny budulec kamienny, zwykło się odczuwać jako piękne”²⁴. Jeżeli w krajobrazie wyraża się piękno naturalne, to – jak twierdzi niemiecki filozof – przenikają się w nim elementy naturalne i historyczne. To natomiast sprawia, że krajobraz kulturowy nie jest w stanie powtórzyć tej nieskazitelności, jaka przysługuje pięknu naturalnemu.

Gdy ma się w pamięci esej Simmla o ruinie jako miejscu spotkania czasu naturalnego i czasu historycznego²⁵, stanowisko Adorna wydaje się raczej ostrożne, jakkolwiek można odnieść wrażenie, że uczynił on krok do przodu, przyznając tę samą wagę w procesie kształtowania krajobrazu naturze i historii, ale także utożsamiając go ze środowiskiem przekształconym przez człowieka. Zauważa bowiem Adorno, że w wieku XIX w zakres krajobrazu włączony został obszar artefaktów, czego głównym przykładem jest przede wszystkim architektura, a zatem obszar aktywności i działalności człowieka, wiążący się z próbami ujarznienia sił natury. Tym samym w ramy krajobrazu włączone zostały nie tylko twory naturalne, lecz również wytwory człowieka. Do wyodrębnienia nowego – rozszerzonego – pojęcia przyczynił się romantyzm i towarzyszący mu kult ruin, które na trwałe wpisały się w otaczający je pejzaż, nadając mu melancholijny wydźwięk. Krajobraz kulturowy to estetyczna postawa wobec śladów przeszłości: „Bez pamięci o historii nie byłoby piękna”²⁶. Ale ta perspektywa ujawnia jeszcze jeden aspekt: krajobraz kulturowy jest rodzajem *memento*, przypomnienia o kruchości świata i przyrodniczości człowieka oraz losie, który przyroda wraz z jej rytmem nieustannie ewokuje. Dlatego krajobraz kulturowy „już tam przypomina ruinę, gdzie jeszcze stoją domy”. Ten pesymistyczny wgląd w nie wiąże się jednak z estetycznością tego, co historyczne, ale ze „światem pustoszonego przez technikę”²⁷.

Tu Adorno otwiera furtkę, która na krajobraz pozwala spojrzeć z nowej perspektywy, wyznaczonej przez mechanizmy nowoczesności i postępujących procesów industrializacji, które coraz bardziej przeobrażają go w jego wariant

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ G. Simmel *Ruina* [w:] tegoż *Most i drzwi...* wyd. cyt.

²⁶ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 118.

²⁷ Tamże, s. 87.

przemysłowy. Jeżeli krajobraz kulturowy to „technicznie formowana przyroda”, miejsce spotkania techniki i przyrody, to krajobraz industrialny będzie albo sztucznie wyprodukowanym krajobrazem turystycznym, albo pustkowiem odpadów przemysłowych.

Znamienny i nad wyraz wymowny jest fragment w *Minima moralia*:

Niedostatkiem amerykańskiego krajobrazu jest nie tyle, jak chciało romantyczne złudzenie, brak historycznych wspomnień, ile raczej to, że nie ma w nim żadnych śladów ręki [...]. Jak gdyby nikt nigdy tego krajobrazu nie pogłaskał po głowie. Jest niepokieszony i beznadziejny. I taki też jest sposób jego postrzegania. Bo śpieszne oko nie może zatrzymać tego, co dostrzegło tylko z samochodu, i krajobraz, w którym nie pozostają żadne ślady, sam przepada bez śladu²⁸.

Brak historii czytelnej w amerykańskim krajobrazie nie jest jednak odkryciem współczesności. Tę samą refleksję mieli pierwsi kolonizatorzy „dzikiego Zachodu”, którzy w dziewiętnastym wieku odkryli dzikie przestrzenie Yellowstone i Yosemite, porównywane przez nich do angielskich parków krajobrazowych. Gdy Thomas Cole, amerykański pejzażysta, porównywał krajobraz europejski z amerykańskim, wskazał na jedną podstawową różnicę, polegającą na „nieobecności skojarzeń [w krajobrazie amerykańskim] wzbudzanych przez pejzaże starego świata”²⁹: brak przydającej znaczeń i sensów kultury, dostarczającej tego, co symboliczne, oraz tego, co historyczne.

Krajobraz rysowany przez Adorna jest krajobrazem bez historii, dokładnie tym samym, który przykuł uwagę Baudrillarda w *Ameryce*. „Śpieszne oko” nie jest w stanie zatrzymać żadnego krajobrazu nie tylko z powodu „metafizyki prędkości”, do której odwołuje się Baudrillard, ale również dlatego, że pozostaje pustkowiem. Jego synonimem, jak dodaje Baudrillard, jest pustynia – „scena pierwotna” i „triumf zapomnienia nad pamięcią”³⁰. To pustkowie, w którym prędkość zacierza wszelkie ślady i w którym jedyną możliwą estetyką jest estetyka znikania Virilia. Historyczny krajobraz Ameryki jest mało historyczny – można powiedzieć, kierując się spostrzeżeniami Umberta Eco, że jego historia ma cechy woskowej imitacji Starego Świata³¹. W tym wymiarze krajobraz nabiera cech przestrzeni wyobrażonej, fantazmatycznej, hiperrealnej, a właściwie *trompe-l'oeil*:

²⁸ T. W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia* M. Łukasiewicz (tł.) Kraków 1999 s. 50.

²⁹ Tamże, s. 337.

³⁰ J. Baudrillard *Ameryka* R. Lis (tł.) Warszawa 2001 s. 14.

³¹ U. Eco *Podróż do hiperrealności* J. Ugniewska (tł.) [w:] tegoż *Semiologia życia codziennego* Warszawa 1996 s. 23.

W *trompe-l'oeil* nie ma natury, ani krajobrazu, ani nieba, nie ma linii wytyczających perspektywę i naturalnego światła. [...] same sztuczne wytwory, wertykalne tło wynosi przedmioty wyrwane z ich macierzystego kontekstu do funkcji czystych znaków³².

W swoich spostrzeżeniach Baudrillard przekroczył próg wyznaczony przez Adorna, który porównał krajobraz naturalny – „przyrodę nie złagodzoną przez ludzką kultywację” – do „nagromadzenia odpadów przemysłowych”³³, gdyż właśnie taki krajobraz uznał za najbardziej rzeczywisty. Ten jednak, czego Baudrillard nie wziął pod uwagę, przeobraża się w atrakcję turystyczną. Natomiast katastroficzna w swojej wymowie wizja krajobrazu postindustrialnego, krajobrazu odpadów przemysłowych, dzięki analizom Tima Edensora ma szansę przeobrazić się w swoje przeciwieństwo, nabrać wartości instancji oporu przez fakt, iż ruiny postindustrialne – „rodzaj przestrzeni negatywnej” – zepchnięte na margines tak wartości, jak życia społecznego i miejskiego, burzą ustalony porządek³⁴. Jeżeli krajobraz kulturowy to „technicznie formowana przyroda”, jak to ujmuje Adorno, miejsce spotkania techniki i przyrody, to krajobraz postindustrialny będzie albo sztucznie wyprodukowanym krajobrazem turystycznym, albo pustkowiem odpadów przemysłowych. W tym pierwszym wciąż niepodzielnie panuje estetyka *the picturesque*, w tym drugim do głosu dochodzi estetyka wzniosłości.

Krytyczny wgląd w krajobraz prowadzi Adorno w dwie różne strony, które wydają się odpowiadać dwóm różnym estetykom. Gdy widoczne procesy uprzemysłowienia i „brzydotę krajobrazu zrytego przez przemysł”³⁵ wiązał z procesami historycznymi, zbliżał się do estetyki wzniosłości. Tam natomiast, gdzie dostrzegał przeobrażanie krajobrazu w jego wariant turystyczny, nieświadomie sytuował się w granicach estetyki *the picturesque*, odpowiedzialnej za procesy estetyzacji. Gdyby z tej perspektywy analizować doświadczenie towarzyszące odbiorowi krajobrazu, należałoby rozważania te przenieść w inne obszary, bliższe konsumpcyjnej i turystycznej naturze współczesności. Krytyczne stanowisko Adorna wyraża się w spostrzeżeniu, iż bezpośrednie doświadczenie przyrody w warunkach urzeczowienia i rynku zamienia się w przemysł turystyczny. Przyroda staje się „parkiem narodowym”, zaś jej odczuwanie jest coraz rzadszym przywilejem, dającym się spożytkować komercyjnie. Poszukiwania dzikiej przyrody stają się coraz trudniejsze, zaś krajobraz coraz częściej staje się pejzażem quasi-naturalnym. Procesy te analizowane były między

³² J. Baudrillard *O uwodzeniu* J. Margański (tł.) s. 62.

³³ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 125.

³⁴ Zob. T. Edensor *The Industrial Ruins: Aesthetics, materiality and memory* Berg, Oxford 2005 oraz tenże *Sensing the Ruin „Senses & Society”* 2007 Vol. 2.

³⁵ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 87.

innymi przez Urry'ego na przykładzie Lake District w Anglii na przełomie XVIII i XIX wieku, rejonu, który z postrzeganego jako dziki i nieprzyjazny zmienił się w najczęściej odwiedzaną i zwiedzaną atrakcję turystyczną³⁶. W krajobrazie amerykańskim podobny proces zaobserwować można w obszarze doliny Yosemite, Yellowstone i innych dzikich ostoi, które „odkryte” na początku dziewiętnastego wieku już kilkadziesiąt lat później zostały objęte prawną ochroną jako park narodowy. Malownicze piękno krajobrazu postrzeganego jako naturalny uwodziło swoją dzikością, która już nie nosiła pejoratywnych konotacji, lecz nabrała znaczenia jakości estetycznej, w której wyrażają się moralne podstawy wzniosłości. Tu dzikość odkrywanej natury stała się świadectwem Stworzenia. Jego symbolem stały się olbrzymie sekwoje, które okrzyknięto świadkami historii, dostrzegając w nich świadectwo Boga i łącznik między Nowym Światem a Starą Historią. Sekwoje stały się ikoną Ameryki, jej „naturalnymi świątyniami”³⁷. Rozbudzony w Ameryce mit nieskażonej natury i tęsknoty za rajem pociągnął za sobą całe rzesze turystów, którzy tłumnie wybrali się zwiedzać góry i doliny: wystarczyło zaszcześcić nowe odczuwanie przyrody, by niemal natychmiast pojawiła się moda na zwiedzanie parków narodowych. Amerykańska demokratyzacja krajobrazu przebiegała w kilku różnych obszarach, przyczyniając się do rozwoju turystyki krajobrazowej i zamieniając krajobraz w „obszary rekreacyjne”³⁸ i przestrzeń narodowej dumy.

Theodor W. Adorno: the Concept of Cultural Landscape

In the article I take into consideration the concept of cultural landscape in the reflection of Theodor W. Adorno. I assume that in the notion of landscape there is possible to distinguish two meanings: the aesthetic one, which follows the history of aesthetics and artistic representation of the world. Georg Simmel in the article “The philosophy of Landscape” put its formula perfectly. The second meaning of landscape: a cultural one, is subordinated to the re-read aesthetics of the sublime. It rejects the aesthetic distance for the benefit of engagement and process. In it there is expressed spatially conceived environment, historically and socially shaped by both the man and the forces of nature. Adorno combine landscape with history and its the products, and social processes. In this sense, the landscape bears the traces of human activity. As such it undergoes to the processes of industrialization, which create its post-industrial or tourist variations.

Beata Frydryczak – e-mail: beataf@zg.home.pl

³⁶ J. Urry *Consuming Places* Routledge London 1995 s. 193.

³⁷ Simon Schama pisze: „Wielkie Drzewa były święte: naturalne świątynie Ameryki” (zob. S. Schama *Landscape and Memory* New York 1996 s. 189).

³⁸ A. Wilson *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon* Valdez University of Toronto Press 1991 s. 43.

DOROTA KAMISIŃSKA

DWA BAŁWANY ROZMAWIAJĄ O... SZTUCE

Tekst jest próbą zwrócenia uwagi na temat sztucznie wykreowanej i nadmiernie nagłośnionej „sytuacji kryzysowej” w sztuce współczesnej oraz związanej z tym, sygnalizowanej przez krytyków sztuki i samych artystów, potrzeby redefinicji statusu artysty, cech i miejsca dzieła sztuki, a także udziału odbiorcy w procesie twórczym. Pretekstem do rozważań stał się obraz Norberta Schwontkowskiego *Dwaj artyści rozmawiają o...*, zaś ich mottem opinia Artura C. Danto, że „sztuka zawsze będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni”. Wymagowana konfrontacja artystycznych stanowisk dwóch dyskutujących bałwanów nie prowadzi do jednoznacznych wniosków, co, być może, kolejny raz utwierdza nas w przekonaniu, że sztukę, zwłaszcza tę, która ma „coś do wykonania” lepiej tworzyć, niż o niej rozprawiać.

„Zawsze sztuka będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni”¹ – słowa Arthura C. Danto w eseju o końcu sztuki i obraz Norberta Schwontkowskiego *Zwei Künstler unterhalten sich über...*² stały się impulsem do interpretacji tego ostatniego dzieła z perspektywy widza niebędącego artystą, w kontekście dyskutowanej obecnie kondycji sztuki współczesnej³ oraz pierw-

¹ A. C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 215.

² *Dwóch artystów rozmawia o...*

³ W ostatnich latach odbyły się w Krakowie dwie, zorganizowane przez Instytut Filozofii UJ, konferencje, szeroko analizujące i komentujące zarówno kondycję sztuki współczesnej, jak i różne zjawiska związane ze sztuką: *Sens, znaczenie i wartość sztuki*, ogólnopolska konferencja naukowa, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 6–7 września 2010; *Kryzys czy przemiana? Postacie „końca sztuki” we współczesnej myśli filozoficznej*, ogólnopolska konferencja naukowa, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 18 listopada 2011.

szej w Polsce indywidualnej wystawy dzieł Schwontkowskiego w Gdańskiej Galerii Miejskiej na przełomie 2011/2012⁴. Mający polskie korzenie artysta zaczął tworzyć swe dzieła malarskie po czterdziestym roku życia. Wcześniej zajmował się fotografią oraz filmem krótkometrażowym i animowanym. Jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu⁵.



Norbert Schwontkowski *Zwei Künstler unterhalten sich über...*

Źródło: „Arteon. Magazyn o sztuce“ 2012 nr 1 s. 43.

W centrum obrazu stoją dwa zwrócone do siebie twarzami śniegowe bałwany. Jeden Biały, tyłem do widza, lecz z widocznym profilem, drugi, patrzący na widza – Czarny. Klasyczne sylwetki bałwanów składają się z trzech kul, przy czym najmniejsza jest głową. Na twarzy Białego widnieją czarne oczy i usta

⁴ N. Schwontkowski *I know all secrets of the World* <http://kultura.trojmiasto.pl/I-know-all-secrets-of-the-world-Norbert-Schwontkowski-imp249953.html>, [data dostępu: 01.2012].

⁵ Strona internetowa artysty: <http://schwontkowski.de/> [data dostępu: 01.2012].

oraz pomarańczowy, marchewkopodobny nos. Bałwan Czarny posiada białe oczy, usta i – zaznaczony jedynie białą, pionową kreską – nos. W lewej ręce trzyma miotłę na długim kiju, z witkami skierowanymi ku górze. Opodal, nieco z tyłu, stoi małe wiaderko. Obraz utrzymany jest w tonacji szaroburej oraz czarno-białej. Kontrast kolorów podkreślony został wyraźnie odciętymi plamami bieli i czerni, choć bałwany scalają się optycznie w jedną, dwubarwną bryłę śniegu, stapiającą się u podstawy – także dosłownie – w szarą kałużę. Puste tło obrazu nie pozwala wyróżnić granicy pomiędzy powietrzem a ziemią. Obecność przestrzeni czy też głębi sygnalizuje zaznaczona wokół postaci czarnego bałwana aura, a jedynym znakiem, że bałwany stoją na jakimś podłożu jest, obok plam topiącego się śniegu, cień za wiaderkiem. Obraz namalowano farbami olejnymi na płótnie, harmonia kolorów oraz gładka powierzchnia została uzyskana przy zastosowaniu techniki mieszania pigmentów z olejem lnianym bezpośrednio na podłożu, co pozwoliło także osiągnąć efekt wyciszonej, zamglonej, wieloodcieniowej szarości. Wyłaniają się z niej śniegowe sylwetki, rozświetlone w przypadku bałwana w kolorze białym. Całość utrzymana jest w poetyckim klimacie, zgodnie ze słowami twórcy, podkreślającego w swym malarstwie rolę sennej wyobraźni, skąd przywołuje on rzeczy i postaci, które przychodząc, stają się czymś jeszcze, świeżym i ożywczym⁶.

Wydaje się, że bałwany, zgodnie z tytułem obrazu – rozmawiają ze sobą. Wyciągnięta w stronę towarzysza ręka Białego, będąca tu jedynym wyznacznikiem ruchu, może oznaczać zarówno gestykulację podczas rozmowy, jak i zamiar odebrania bądź wręczania Czarnemu miotły. Można także przyjąć, że skoro w ogólnym zarysie śniegowa figura przypomina człowieka, to podobnie jak człowiek – bałwan posiada swój cień/Cień, zatem Czarny może być zarówno cieniem fizycznym (ale czy cień fizyczny sprzeniewierza się swemu panu i dzierży w dłoni miotłę, podczas gdy tamten jej nie posiada?), jak i osobowym – nieświadomym – Białego, który usiłuje się z nim zmierzyć albo pozbyć się go, na co wskazuje konfrontacyjna postawa wobec nieruchomego Czarnego.

O ile bałwan w kolorze białym nie dziwi, o tyle ten w kolorze czarnym każe zastanowić się nad koncepcją artysty. Co prawda przy chociażby odrobinie sady można ulepić bałwana z „czarnego” śniegu, jednakże nie funkcjonuje on w potocznym rozumieniu jako efekt zimowej zabawy dzieci. Mimo to właśnie jego obecność wydaje się kluczowa dla historii snującej się na płótnie, może też inspirować do rozmaitych interpretacji obrazu. Opozycja barw, postaw i znaczeń w przypadku obu śniegowych postaci odnosi widza do dobrze znanych mu

⁶ Por. Phong Bui *Norbert Schwontkowski with Phong Bui*. “The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture” 09.01.2010. <http://brooklynrail.org/2009/12/art/norbert-schwontkowski-with-phong-bui>, [data dostępu: 01.2012].

z życia sytuacji i zachowań ludzkich. Typowy kontrast bieli i czerni wywołuje skojarzenia (nawet takie, że bałwany nie są tej samej płci: Białe to mężczyzna, a Czarny – kobieta) i sprowadza inne kontrasty: czysty-brudny, dobry – zły, radosny – smutny, światło – cień, dzień – noc⁷. Opozycje te można także odnaleźć we wzajemnej relacji bałwanów na obrazie. Nie mniej ważna w konstrukcji opowieści jest barwa tła, tym bardziej, że bałwany są jedynymi kolorowymi postaciami na płótnie. Zapewne był to celowy zabieg artysty, aby skupić uwagę widza w centrum wydarzeń, zwłaszcza że biel śniegu wyraźnie przyciąga wzrok. Nie mamy żadnej pewności, że w tle nikt więcej się nie ukrywa⁸ – szarobura mgła, otaczając rozmawiających, izoluje ich w pewnym sensie od świata, podobnie jak odizolowani są ludzie zajęci polemiką i niezwracający uwagi na otoczenie. Zresztą, otaczająca rzeczywistość wydaje się nie mieć wpływu także na artystów – być może właśnie tajemnica owego tła stała się impulsem do rozwiniętego przez Schwontkowskiego wątku zaczerpniętego z własnego wnętrza, ze snów czy marzeń. Idąc dalej w tym kierunku, dostrzeżemy wokół Czarnego mglisty zarys ciemnej, eterycznej aury o nieregularnych kształtach. Próżno jednak szukać cieni obu postaci na podłożu, choć taki cień widać wyraźnie za wiaderkiem. Obecność aury tego rodzaju świadczyć może o vitalności Czarnego, jego aktywności umysłowej i duchowej, zaś brak fizycznego cienia przemawia za nierealnością obu bałwanów. Są one, być może, wytworami sennej wyobraźni artysty, który sprowadził je w świat realny i umieścił w zredukowanej scenarii malarskiej pracowni, potwierdzając tym samym obiegową opinię, że „artyści nie są z tego świata”.

Spoglądając na twarze bałwanów, widz jest w stanie rozpoznać ich mimikę. Choć twarz Białego widoczna jest tylko z profilu, można dostrzec żywe spojrzenie kierowane na nieruchomą twarz Czarnego, który wzrokiem sięga gdzieś daleko przed siebie, bez zainteresowania mijając rozmówcę. Jeśli jest adwersarzem słów towarzysza – niewzruszoną obojętnością daje mu do zrozumienia, że nie zgadza się z jego zdaniem. Mimo że tytuł obrazu nie sugeruje tematu rozmowy, pozostawiając domysły i interpretację widzowi – krytycy podpowiadają, że bałwany-artyści rozmawiają o nieśmiertelności, co w kontekście nietrwałości

⁷ Por. J. Gage *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji* J. Holzman (tł.) Kraków 2008 s. 203. Ten sam autor pisze o biegunowości kolorów, ich symbolice oraz roli w malarstwie w drugiej książce: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika* Kraków 2010.

⁸ W innym obrazie Norberta Schwontkowskiego – *Sammler (Kolekcjoner)* – z mglistego tła wylania się przeźroczysta sylwetka ducha-aniola, który jak cień podąża za kolekcjonerem wiozącym na wózku eksponaty do swojej kolekcji. Nierzeczywista postać jest jakby odbiciem tej prawdziwej, co udało się osiągnąć za sprawą gry światła uzyskanej z mistrzowsko zestawionych odcieni beżu i szarości z refleksami bieli.

bałwaniego żywota może mieć wpływ na odbiór dzieła, sytuując je w kategorii żartu, choć niepozbawionego głębszej refleksji⁹. Poprzez malarstwo Schwontkowski ironicznie komentuje kondycję współczesnego człowieka, także artysty, a zatem rozmowa dwóch bałwanów (lub jednego z samym sobą) mieści się w przyjętej przez niego konwencji.

A jeśli Biały i Czarny rozmawiają o sztuce? O jej zmierzchu, kryzysie, przeobrażeniach czy rozkwicie, w momencie, w którym żyją, tworzą i... roztapiając się – odchodzą? Myśl ta wydaje się jak najbardziej związana z motywem nieśmiertelności, zarówno wobec istniejącej w kolejnych pokoleniach pamięci o artyście, jak i w odniesieniu do stale obecnej, nieprzemijającej sztuki. Jednak, przy założeniu ciągłości sztuki, warto być może porozmawiać także o jej końcu, zwłaszcza że współcześnie jakby brak jej sił vitalnych. Chyba nigdy nie było możliwe, a tym bardziej nie wydaje się możliwe obecnie wyobrazenie sobie przyszłości sztuki oraz wyglądu jej dzieł, jeśli na dodatek w opinii części filozofów świat „sztuki stracił historyczne ukierunkowanie, a mechanizmy artystycznej produkcji mogą jedynie wytwarzać oraz przetwarzać kombinacje znanych form”¹⁰. W tym miejscu należałoby wytłumaczyć Schwontkowskiego. Nazywając bałwany artystami usytuował tych drugich w szeregu osobliwych postaci, funkcjonujących w świadomości społecznej jako „głupki i tumany”, a w najlepszym razie jako „ciężkie i nieruchawe słupy”¹¹. Wydaje się, że zabieg ten, oczywiście zamierzony, miał na celu sprowokowanie widza do reakcji, a jeśli widz jest artystą – także do namysłu nad kondycją uprawianego przez siebie zawodu oraz refleksji wobec faktu, że w pogoni za komercyjnym sukcesem najwyraźniej zagubił wartości od wieków sztuce przynależne, pozbawił ją też nadających sens kontekstów, punktów odniesienia i kryteriów sprawdzających. Nie odwołuje się już w procesie tworzenia do sił wyższych, nie dba o warsztat, jest sam ze swoimi problemami emocjonalnymi¹². Jeśli na dodatek nie wypra-

⁹ Por. I. Bigos, J. Adrian *W sypialni z artystą myślącym. Z Iwoną Bigos rozmawia Joanna Adrian* [rozmowa z kuratorką wystawy obrazów Norberta Schwontkowskiego w Gdańskiej Galerii Miejskiej] <http://trojmiasto.miastokultury.pl/22,1109,280,,trojmiasto-wywiady-w-sypialni-z-artysta-myslacy.html> [data dostępu: 01.2012].

¹⁰ A. C. Danto wyd. cyt. s. 197. Danto w swej teorii rozwija myśl Hegla, który stwierdził, że „sztuka jest zakończona jako faza historii, choć jednocześnie nie przesądzał, że dzieła sztuki przestaną powstawać” – tamże, s. 196.

¹¹ *Bałwan* [w:] *Słownik etymologiczny* <http://etymologia.org/wiki/S%C5%82ownik+etymologiczny/ba%C5%82wan> [data dostępu: 01.2012].

¹² Por. A. M. Lubowski, G. Sztabiński, J. S. Wojciechowski *Azymut na sukces? rozmowę przeprowadziła Krystyna Matuszewska „Forum Akademickie”* 2011 nr 11 s. 62–64. Rozmowa dotyczyła konieczności dokonania takich zmian w programie kształcenia studentów w akademiach sztuk pięknych, aby odpowiadały one potrzebom przyszłych artystów,

cował własnego języka, jego działa pozostają jedynie nieodebranymi przez widza komunikatami¹³.

Obrazy Schwontkowskiego sprawiają wrażenie stopklatki – wybranego momentu konkretnej historii, uchwyconego i utrwalonego w sytuacji najbardziej pojemnej znaczeniowo przy stosunkowo minimalnych środkach wyrazu – koncentruje on uwagę widza na punkcie wypreparowanym z otaczającej go rzeczywistości, na tym, co dzieje się „teraz” pomiędzy postaciami w centrum obrazu. Tajemnicą pozostanie, skąd wzięły się dwa bałwany (bądź jeden bałwan ze swoim cieniem), kto je ulepił, czy „przyszły” z jednej czy przeciwnych stron, co się wydarzyło na krótko przed zastopowaniem kadru – być może wyjaśniłoby się na przykład, dlaczego wiaderko stoi w pewnym oddaleniu i czy spadło ono z bałwaniej głowy, a może nigdy na niej nie było. Ciekawe, czy Czarny miał w ręce miotłę, czy nią zamiatął i co znajduje się w wiaderku. A także: co zrobią bałwany, kiedy się rozstaną, gdzie „pójdą”, o ile w ogóle to nastąpi, bo bardzo prawdopodobne jest, że rzeczywiście roztopią się, skoro proces ten już się rozpoczął. Jednak najważniejsze pytanie można by zadać twórcy obrazu: ile właściwie bałwanów namalował i dlaczego z całej historii wybrał właśnie ten moment, skoro tak dużo w nim niewiadomych. Pewną pomocą w interpretacji może być kolorystyczna tonacja całości, gdyż przedstawienie sprawia wrażenie, jakby uchwycone zostało na granicy snu i jawy, kiedy wrażenia docierające z podświadomości bywają nieostre, zaś ich barwy rozmyte i czasem nieokreślone jak w onirycznych wizjach. Cisza zalegająca na płótnie, z jednej strony przeczy tytułowej „rozmowie”, z drugiej jest efektem tłumiącej głos śnieżnej, zimowej scenerii, której wprawdzie nie widzimy, ale która została zasugerowana obecnością śniegowych postaci.

Jaki przebieg ma rozmowa? Czego dotyczy? Czy jeden bałwan będzie mówić o kryzysie, a drugi o rozkwicie sztuki? A może bałwan dyskutuje sam ze sobą – czy wówczas obie części jego osobowości zgodnie stwierdzą na przykład, że ta pozorna słabość sztuki jest potrzebna, aby dostarczać odbiorcy coraz więcej wrażeń? W końcu nic tak nie zapewnia szybkiego zysku, jak elastyczne reagowanie na modę, a być może nawet kreowanie tej mody z myślą o pozbawionym gustu kliencie. Skoro przyjąłmy, że Czarny jest tym skupiającym na sobie uwagę widza, to być może swą pasywną postawą sugeruje on koniec sztuki pewnej epoki, w której obowiązywały jasno określone kryteria? Byłby wtedy

a równocześnie nie powodowały utraty wartości związanych ze sztuką oraz tradycyjnym modelem kształcenia akademickiego.

¹³ Problemu braku komunikacji pomiędzy współczesnymi artystami a odbiorcami ich dzieł dotyczył referat Andrzeja J. Nowaka *Zwrot semantyczny: Od sztuki przedmiotu do sztuki znaczenia*, wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Sens, znaczenie i wartość sztuki* na UJ 6–7 września 2010 r.

reprezentantem stanowiska części odbiorców, uważających, że dzieło sztuki ma być przede wszystkim estetyczne, czyli ładne i miłe dla oka, a także ma zaspokajać potrzebę obcowania większości niewyrafinowanych widzów z przedmiotem wywołującym pozytywne emocje. Widz taki odczuwa dyskomfort w kontakcie z pracami burzącymi jego system wartości, ponieważ nie rozumie intencji współczesnego artysty. Z kolei ten sam widz chętnie odwiedza wystawy z dobrze sobie znanymi dziełami dawnych mistrzów, choć wie, że tworzący je artyści byli w większości w swoim czasie niezrozumiani, gdyż także burzyli określony porządek, łamali zasady stylu, prezentując efekty postrzegania rzeczywistości przez pryzmat własnych emocji. Ich niejednokrotnie tragiczne życie, często na krawędzi nędzy, jest dla współczesnego odbiorcy jakby podkreśleniem wartości pozostawionych dzieł. Z tego względu czysto marketingowe nastawienie dzisiejszego – zwykle młodego – artysty spotyka się z oporem potencjalnego nabywcy, a fakt, że ten dodatkowo nie rozumie dzieła, dodatkowo pogłębia wzajemną niechęć. Proces twórczy nie może zostać zamknięty, ponieważ zaczyna brakować połączenia pomiędzy widzem, dziełem i artystą, mimo że żyją oni w tym samym czasie historycznym. Twórca, nie znajdując potwierdzenia sensu swej pracy, próbuje skupić na dziele uwagę odbiorcy, wykorzystując wszelkie możliwe sposoby prezentacji, włącznie z okaleczaniem własnego ciała, ale te coraz drastyczniejsze działania wywołują odwrotny skutek. Stąd, być może, dobiegające z każdej strony głosy o problemach sztuki i potrzebie jej ponownego określenia.

Ale Czarny, oprócz symbolizowania ponurego namysłu nad kryzysową sytuacją sztuki współczesnej, może także – wcale tego nie chcąc – stać się zwiastunem zmiany, o czym informuje jego dostojna poza artysty spełnionego i wyczekującego przełomu, traktowanego jak zapowiedź czegoś nieznanego ale interesującego. Być może taki czas nadchodzi, choć – jak zauważył Schwontkowski, wcielając artystę w taką postać – bałwan nie przewiduje kresu swojego żywota oraz tego, że jakiegokolwiek zmiany mają szansę zaistnieć dopiero z nastaniem następnej zimy i to pod warunkiem, że ulepią go jako artystę na nowo, choć przecież nie będzie on już tym samym artystą, co przed rokiem. Skoro tego nie wie, trwa uparcie przy swoim w przekonaniu o własnej nieśmiertelności, a odejdzie w naturalny sposób – rozpuszczając się w słońcu na wiosnę. Zatem Czarny to obraz schyłku. Bierna postawa odzwierciedla brak komunikacji ze społeczeństwem, które go ukształtowało i dla którego jego sztuka do niedawna była znacząca. Odechodzi w przekonaniu, że otacza go aura podziwu i uznania, ale niechętnie oddaje berło władzy (miotłę?) Białemu, będącemu uosobieniem nurtu świeżego i prężnego, nie tyle nowego – bo powołanego do bałwaniego życia także tej zimy – ile zapowiadającego nowe i czyste, a także, być może, czującego nadchodzącą wiosnę.

Czy jednak można jednemu bałwanowi odmówić umiejętności refleksji, a drugiemu ją przyznać? Co miałyby decydować o takiej zdolności, bo przecież nie kolor, choć powyższa interpretacja pokazuje, że pokusa jest duża? Chodzi o ruch i dynamikę postaci, o czym była już mowa. To Biały energicznie zabiega o kontakt i uwagę, dając tym samym do zrozumienia widzowi, że żywo obchodzi go to, na co jeszcze ma wpływ tej zimy – własny los. W każdym pokoleniu artystów są jednostki zapowiadające przemiany i niejako przygotowujące dla następców grunt pod nie. Zwykle skonfliktowane są one z pozostałymi, dla których przyszłość nie ma specjalnego znaczenia, o ile nie zaburzy spokojnej egzystencji – bez sukcesów, ale i bez dążenia do nich, za to z poczuciem słuszności kierunku własnych poszukiwań artystycznych, opartych, być może, jeszcze na podstawach solidnych, akademickich, ale już nie bardzo przystających do rzeczywistości, w której zaczyna się liczyć sprawne planowanie własnej kariery, autopromocja i marketing. W końcu, powie ktoś – artysta to zawód jak każdy inny, a więc musi przede wszystkim dać utrzymanie. Biały bałwan należy do dynamicznej grupy burzącej spokój i dotychczasowe reguły obowiązujące w sztuce, a niekoniecznie ustalającej nowe, bo na to ma on jeszcze za mało albo wiedzy, albo czasu. Ale, zważywszy na odwilż i rychły kres, może być to dla niego – paradoksalnie – wybawieniem od ewentualnej odpowiedzialności za obrazoburczą działalność. Zatem mocując się na słowa z Czarnym, spycha go na drugi plan, we własny cień – wchłania go, aby dalszą rozmowę prowadzić już tylko ze sobą.

Inna to będzie rozmowa, bo też inaczej człowiek zмага się z własnym sumieniem. To już nie otwarty dialog a wewnętrzny monolog na dwa głosy. Podczas gdy jeden (Biały) popycha do czynu, drugi (Czarny) staje na drodze, nie pozwalając na jego realizację. Biały – emocjonalny, bezkompromisowy, mający poczucie mocy – staje wobec racjonalności, rozwagi, może rezygnacji Czarnego, spowodowanej konsekwencją dokonywanych w ciągu życia rozmaitych, niekoniecznie trafionych wyborów. Czarny, pozbawiony złudzeń na powodzenie jakichkolwiek radykalnych zmian, pełen obaw o swój los wobec niekorzystnych przemian rzeczywistości, studzi w Białym emocje, choć i tak czuje, że rozpuszczą one ich obu. Pragnienie artysty, aby być wolnym w swej twórczości, klóci się z rozsądkiem, nakazującym tworzyć jedynie to, co się sprzedaje. Bardzo szybko okazuje się, że nie ma on szans na działalność autorską i jest zmuszony produkować pseudoartystyczne gadżety, które, w najlepszym razie, jeśli będzie wystarczająco zdeterminowany – pozwolą od czasu do czasu wrócić do realizacji swych pasji. Zwykle jednak powroty te są coraz rzadsze, aż w końcu po artyście nie ma śladu jak, chciałoby się rzec – po bałwanie na wiosnę.

Intrygujące w opowiedzianej przez Schwontkowskiego historii jest stojące z boku wiaderko. Potraktowane dosłownie, jako atrybut podwórkowego stróża –

zawiera być może to, co zostało zamiecione miotłą dzierzoną przez Czarnego bałwana. Ale skoro bałwany są artystami – w wiaderku mogą mieć akcesoria potrzebne artyście w pracy: pędzle, dłuta albo farby. Wiadro może też być jak kosz – pełne nieudanych projektów. I wreszcie – jako nieodłączny „kapelusz” bałwana – spadło mu ono z głowy (albo, sądząc po geście wyciągniętej ręki Białego, zostało strącone), jak korona spada z głowy władcy, kiedy traci on władzę. Wiadro jako jedyny przedmiot na obrazie ma swój fizyczny cień, zatem jest rzeczywiste. Łączy więc świat snu ze światem realnym. Być może jest symbolem końca epoki uosabianej przez Czarnego, ale czy to samo wiadro założone na głowę Białego nie uczyni z niego artysty podobnego?

Jeśli artyści są bałwanami, to czy są tak jak one nietrwali, sezonowi, ukształtowani według ustalonego wzorca, zimni, niemi i głusi? Czy zostali ulepieni i wystawieni na widok publiczny, gdzie widz przychodzi ich oglądać jako performerów, zastygłych co prawda w określonej pozie, ale wkrótce zmieniających ją wraz ze zmianą stanu skupienia? Czy wobec tego ich sztuka także będzie chwilowa i ulotna? A jeśli to bałwany są artystami, czy są pozbawieni rozumu i woli, wyobraźni i twórczej inwencji, a za to mocno trzymają się stylów i konwencji, zaś ich sztuka jest ciężka, toporna, naśladowcza? A może jedna z śniegowych postaci to artysta-bałwan, a druga – bałwan-artysta? Ich rozmowa to w istocie kłótnia. Buta, megalomania, wyrachowanie w polemice z powtarzalnością, pomieszaniem, nudą, a wszystko to na tle tymczasowej, sezonowej, powierzchniowej rzeczywistości, gdzie jak w homogenicznej mgłę na obrazie rozpluwają się obie śniegowe postaci. Nie można uniknąć takich wniosków, oglądając obraz Schwontkowskiego. Z pewnością i on, jako artysta, widzi się w jednej z tych kategorii.

Nieco inaczej będzie przebiegać nasza analiza, kiedy przyjmiemy, że jeden z bałwanów – Czarny, co już wcześniej zostało zasygnalizowane – jest kobietą. To bardzo możliwe, ponieważ nawet sylwetka bałwana wygląda tak, jakby odziana była w czarną suknię szeroko rozkładającą się dołem na kształt trenu. Tytuł obrazu nie precyzuje czy rozmawia „dwóch” czy „dwoje” artystów, więc oczywiście kobieta-bałwan także jest artystką, co komplikuje i tak niejasną wymowę sceny. Bo o ile można się zgodzić, że bałwany ze sobą rozmawiają czy nawet kłócą się, o tyle wyciągnięta ręka Białego może w tym wypadku oznaczać także, choć jest to mało prawdopodobne w świecie artystów, chęć przytulenia Czarnej na znak solidarności wobec na przykład druzgocącej krytyki jej twórczości. Kobiety artystki bywają dziś skandalistkami. Odważniej niż mężczyźni podążają własną drogą, są bezkompromisowe i – jak Dorota Nieznańska czy Katarzyna Kozyra – płacą za to wysoką cenę. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że Biały bałwan wręcza Czarnej miotłę, jakby chciał powiedzieć, że, zgodnie z utrwalonymi stereotypami ról społecznych, nie ma dla niej miejsca

w sztuce. Być może dlatego kobiety artystki realizując swe dzieło często ukrywają płeć, aby, wchodząc do męskiego świata analizować panujące tam reguły z perspektywy mężczyzny, aby przedstawić je potem po kobiecemu¹⁴.

Co zdecydowało o tym, że bałwan został nazwany artystą, skoro bałwany na obrazie nie posiadają żadnych specjalnych cech (oprócz nietypowego koloru jednego z nich), pozwalających dostrzec w nich coś więcej niż właśnie bałwany? Co więcej, gdyby nie tytuł obrazu nadany przez Schwontkowskiego, nikomu nie przyszłoby zapewne do głowy, że śniegowe figury mogą być artystami. Równie dobrze mogłyby nimi być dwa rozmawiające ze sobą strachy na wróble. Jest to więc decyzja artysty. Uznał on, że skojarzenia związane z bałwanem są adekwatne do niektórych postaw artystów i ironicznie to wykorzystał. Zobaczył w bałwanie artystę albo w artyście bałwana. Jeśli w bałwanie zobaczył artystę, to powstaje pytanie, kim właściwie jest artysta. Dotychczas uznawaliśmy, że to my sami, istniejący jako podmioty świadome i uwarunkowane kulturowo byty, jesteśmy wyposażeni w dowolne przymioty i zdolności, dzięki którym tworzymy artefakty, czyli dzieła sztuki¹⁵ – przedmioty wyrażające świat i w związku z tym podlegające interpretacji zgodnie z teorią, przekształcającą ów przedmiot w dzieło¹⁶. A kto decyduje o tym, że człowiek staje się artystą? Schwontkowski stwierdził, że on sam zdecydował o tym w momencie, kiedy uznał, że jest dla siebie medium, przez które chce coś powiedzieć o świecie we własnym języku¹⁷. A jeśli w artyście dostrzegł bałwana, to kim jest bałwan? Czy uznać za dzieła jego ewentualne dokonania na jakimkolwiek polu? Wypada w tym miejscu odejść zupełnie od negatywnego stereotypu bałwana, a skupić się raczej na

¹⁴ K. Kozyra *Łaźnia męska* [videoinstalacja] 1999. O swym dziele autorka powiedziała: „W męskiej łaźni najbardziej interesująca okazała się sytuacja przebywania wśród mężczyzn, podczas gdy oni mnie «nie widzieli». Miałam czapkę niewidkę. Cóż to za satysfakcja robić facetów w konia. Kobieta przebiera się za faceta. I to działa, mimo, że wszyscy tam na siebie patrzyli, nikt nie rozpoznał we mnie kobiety. [...] To jest sauna dla facetów. Więc nawet gdyby ręcznik odkleił się od moich cycków, to do głowy by im nie przyszło, że może wśród nich znaleźć się inna płeć. [...] Byłam lepiej ukryta za przeświadczeniem, że jestem facetem niż za męskim przebraniem” – K. Kozyra *Paszport do męskiego templum* rozmowę przeprowadził A. Żmijewski. Warszawa 25 lutego 1999 r. [w:] A. Żmijewski *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* t. II Warszawa 2008 s. 202 cyt. za: katalog wystawy Katarzyny Kozyry w Muzeum Narodowym w Krakowie 15.11.2011–15.01.2010, kuratorki: Hanna Wróblewska, Anna Budzałek.

¹⁵ Por. J. Margolis *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?* W. Chojna, K. Gucałski, M. Jakubczak, K. Wilkoszewska (tł.) Kraków 2004 s. 101.

¹⁶ Zdaniem A. C. Danto w przypadku współczesnej sztuki to teoria artystyczna oraz wiedza na temat historii sztuki są nieodłącznymi elementami konstytuującymi dzieło sztuki; por. A. C. Danto wyd. cyt. s. 28.

¹⁷ Por. Phong Bui, wyd. cyt.

wynikającym z etymologii innym znaczeniu tego słowa: bożek, idol, bałwochwalca itd.

Współcześni artyści często chcą widzieć siebie jako twórców wolnych, swobodnie eksplorujących rejony dotychczas ukryte, traktowane jako swoiste tabu. Ideologie religijne i etniczne, ciało i płeć, proces umierania i rozkładu stają się dla nich źródłem twórczej inwencji prowadzącej do odkrywania nowych, różnorodnych form i sposobów przekazu. Ich dzieła są kontrowersyjne, choć dotyczą przecież tematów teoretycznie bliskich odbiorcom, którzy jednakże, jak się wydaje, nie rozumiejąc intencji artysty, nie są w stanie odkryć w dziele jego przesłania. Ale uważne przyglądanie się dziełu może spowodować, że zacznie ono odpowiadać w sposób, uruchamiający w widzu rodzaj refleksji uwarunkowany specyficznym oddziaływaniem poszczególnych obszarów znaczeń¹⁸. Wytwarza się wówczas coś na kształt dialogu z intrygującymi, bo stawiającymi opór, a jednocześnie zachęcającymi do jego przełamania miejscami lub kolorystyką obrazu. Jest to z kolei punktem wyjścia do odkrycia intencji artysty niejako bez niego, ale też usiłowań zmierzających do zrozumienia wizualnego oddziaływania samego dzieła¹⁹. Pograżeni w dyskusji, zajęci sobą artyści na obrazie Schwontkowskiego nie zwracają uwagi na widza, patrzącego na nich z zewnątrz. Co prawda Czarny (Czarna) zwrócony jest twarzą w naszym kierunku, jednak jego wzrok, jak to u bałwana, jest pusty. Skutecznie zamyka się on także na próby nawiązania kontaktu czynione przez Białego, już w ogóle niepatrzącego za siebie. Artyści nie nawiązują kontaktu z odbiorcami swych prac, bo też chyba wcale im na tym nie zależy. Pozbywają się własnych emocji osadzając je w sprzedawanych dziełach. Tak chyba było zawsze, dlatego dzieła przechowują w sobie te ładunki emocji nieraz bardzo długo, zanim uwolni je i odbierze ktoś, kto zdołał pokonać opór miejsc wyczuwanych jako pozornie zamknięte, a w gruncie rzeczy przyciągających wzrok swą dziwnością i zapraszających do rozwikłania tajemnicy zapowiedzianej czasem już w tytule, a czasem odkrywanej stopniowo w procesie percepcji. W dotarciu do jak najszerzej publiczności pomaga dziś dziełom łatwość pojawiania się ich wizerunków w jednej chwili,

¹⁸ Gillian Rose wyróżniła trzy obszary dzieła, w ramach których tworzone są znaczenia poddawane następnie interpretacji: obszar wytwarzania obrazu, obszar samego obrazu oraz obszar, w którym obraz jest widziany przez różne publiczności. Do każdego z tych obszarów przyporządkowała określone modalności, wnoszące wkład w krytyczne rozumienie przedstawień wizualnych: modalność technologiczna, kompozycyjna i społeczna; por. G. Rose *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. E. Klekot (tł.) Warszawa 2010 s. 33.

¹⁹ Miejsca te niosą właściwy sobie opór wobec widzenia, nieposłuszeństwo, spór, niepowtarzalność, dziwność, przyjemność i mają zasadnicze znaczenie w badaniu wizualizacji pod kątem jej działania społecznego; por. G. Rose, wyd. cyt. s. 26–31.

w każdym zakątku świata, w każdej kulturze. Otwiera to wprost nieograniczone możliwości interpretacji oraz komunikacji odbiorców przekazujących sobie na bieżąco refleksje z kontaktów z dziełami za pośrednictwem różnych mediów. Oczywiście, ponieważ otoczenie, w jakim dzieło jest odbierane ma znaczący wpływ na jego przyjęcie ze względu na wielozmysłowe możliwości poznawcze człowieka, należy mieć na uwadze rozbieżności interpretacyjne, które nakładając się na wcześniejsze odczytania dokonywane np. w Internecie (gdzie wizerunki pozbawione są możliwości bezpośredniego z nimi obcowania), mogą zniekształcić pierwotny sens dzieła i w efekcie doprowadzić do nagromadzenia fałszywej wiedzy o nim, co z kolei będzie mieć wpływ na późniejszą jego interpretację²⁰.

Czy rację mają ci, którzy widzą w artyście kogoś specjalnie namaszczonego, kto na dodatek sam siebie tak postrzega, oczekując wyjątkowego traktowania, a swą sztukę uważa za wartość samą w sobie, czy też ci, dla których artysta – oprócz niewątpliwego daru potwierdzonego i rozwiniętego w procesie kształcenia – posiada też umiejętności pozwalające wytyczać w sztuce nowe kierunki, utrwalać je i, nie tracąc kontaktu z odbiorcami swych dzieł, mieć poczucie wolności oraz spełniania się przy jednoczesnym zapewnieniu sobie i rodzinie godziwego bytu? Czego zatem miałby dotyczyć kryzys, o ile w ogóle można o nim mówić w obszarze sztuki? Artysty i jego działalności zmierzającej do wykonania i sprzedania swego dzieła, tego dzieła, nie przez wszystkich, wobec braku jednolitych kryteriów kwalifikacyjnych za dzieło uznanego, czy może odbiorcy, od którego wymagana jest umiejętność intuicyjnego niemal podążania za myślą twórcy? A może całego procesu twórczego wraz z kontekstem historycznym? Dwa bałwany rozmawiają o czymś, co dotyczy ich obu i możliwe, że jest to rozmowa o sztuce, wydającej się dziś „przerywanym następstwem faz, między którymi całkowicie brak współmierności”²¹. Jeśli jednak nie widzą się oni ani nie słyszą, to czy w ogóle to, co dzieje się na obrazie można nazwać werbalną rozmową czy może tylko wymianą myśli? Bałwany wydają się śmieszne

²⁰ O dziele sztuki 2.0, jako wprowadzonym w globalny obieg informacji komunikacji w przestrzeni oraz o doświadczeniu synergicznym traktował referat Ignacego Fiuta *O znaczeniu sztuki (dzieła sztuki) we współczesnych modelach komunikowania* wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Sens, znaczenie i wartość sztuki* Kraków 6–7 września 2010.

²¹ A. C. Danto, wyd. cyt. s. 209. Określenie to sformułował Danto w odniesieniu do współczesnej historii nauki, opozycyjnej do linearnej historii nauki w XIX wieku, którego efektem końcowym był stan całkowitego poznawczego przedstawienia. Postawił on tezę, że zadaniem sztuki przełomu XIX i XX wieku było tworzenie odpowiedników percepcyjnego doświadczenia, ale współcześnie w sztuce nie ma już możliwości rozwoju ekspresji, gdyż nie jest już ona przedstawieniem mimetycznym. Każdy artysta wyraża siebie na swój sposób, stąd historia sztuki to historia życia kolejnych artystów.

w swych pozach, choć pożyte nie dziwią ze względu na fakt, że twórca nie bez powodu właśnie w takim momencie je sportretował. Jego intencją było ukazanie przez pryzmat dwóch opozycyjnych względem siebie postaci kondycji całego środowiska artystycznego z jego indywidualizmem utrudniającym komunikację interpersonalną. Zatem ewentualny kryzys dotyczyłby artystów, ale też pośrednio i odbiorców, i dzieł, bo choć te ostatnie żyją życiem własnym, z perspektywy widza coraz trudniej określić, co tak naprawdę dziełem jest, a to staje się o tyle kłopotliwe, że i kryteria interpretacyjne są niespójne i niejasne, ustalone w gruncie rzeczy dla każdej pracy artystycznej, co w rezultacie uniemożliwia syntezę. Dodatkowo komplikuje ten stan fakt, że wobec braku ustalonych podziałów czasowych sztuki współczesnej, na jej obraz składa się wiele tendencji znajdujących odzwierciedlenie w manifestach i ruchach artystycznych oraz w twórczości indywidualnej artystów niestowarzyszonych. Patrząc z tej perspektywy, trudno nie odnieść wrażenia, że choć krytycy i teoretycy sztuki zwracają uwagę na niemożliwość do ogarnięcia różnorodność mód, nurtów i orientacji, odbiorcy mają to szczęście, iż śledząc na bieżąco przekształcenia, nieustannie dokonują na własny użytek reinterpretacji starych i interpretacji nowych zjawisk. Nawet jeśli wiele z tych zjawisk wydaje się powtórzeniami poprzednich²², nie ma dwóch jednakowych dzieł, więc widz, chcąc rozeznaczyć się w mnogości motywów i trendów sztuki, wybrać coś dla siebie, nie ma wyjścia: musi śledzić twórczość każdego artysty z osobna i pogodzić się z faktem, że każdy opowiada swoją historię, a wszystkie one rozrzucone są swobodnie, na podobieństwo informacji w internetowej chmurze. W tym – tylko z pozoru chaotycznym – tyglu każdy jest jednak w stanie znaleźć dzieła dla niego znaczące, a to za sprawą własnej wrażliwości, bezbłędnie kierującej poszukiwaniami. Brak określonych kryteriów interpretacyjnych umożliwia swobodę przykładania do napotykaných dzieł własnej miary, co oczywiście przez profesjonalistów może być krytykowane, ale co w gruncie rzeczy dla dzieła nie ma większego znaczenia, ponieważ dla domknięcia procesu twórczego liczy się właśnie jego jak najszerzy odbiór, potwierdzający społeczną wartość dla tego pokolenia oraz dający nadzieję na reinterpretację w przyszłości.

Pokazany tu obraz Norberta Schwontkowskiego zwrócił na siebie uwagę przypadkiem, jednak natychmiast został rozpoznany jako ważny, a historia w nim zawarta posłużyła do szerszych rozważań. Oczywiście dla innego widza otworzy on, być może, ciekawsze miejsca, dziś jeszcze niedostępne i w ukryciu

²² O niemożności stworzenia dzieła sztuki będącego dosłownym powtórzeniem innego, między innymi ze względu na kontekst historyczny w procesie twórczym, mówiła Bogumiła Śniegocka w referacie *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem „końca sztuki”* na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Kryzys czy przemiana? Postacie „końca sztuki” we współczesnej myśli filozoficznej* Kraków 18 listopada 2011.

oczekujące na odczytanie. Te, które zostały odkryte nie determinują wymowy i sensu dzieła, zawsze może się przecież zdarzyć, że kolejne spojrzenie zmienia dotychczasowe ustalenia. Właściwe artyście poczucie humoru pozwala zachować dystans wobec uchwyconej sceny, zwłaszcza, że odnosi się ona do środowiska reprezentowanego także przez niego, choć wymyka się ono całościowym ocenom z powodów podanych powyżej. Zaslugą twórcy jest przedstawienie swego ironicznego, a być może także cynicznego stanowiska w sposób łagodny i pozostawiający szerokie pole dla interpretacji. Przywilejem widza jest wybrać dla siebie to, co w danej chwili jest dla niego dostępne i co może zostać spożytkowane dla własnych celów.

Stwierdzenie A. C. Danto, że „sztuka zawsze będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni” stało się niejako mottem tego tekstu. Jeśli autor tych słów uważa, że sztuka ma do wykonania określone zadania, to zakłada tym samym, że ona istnieje i będzie istniała. Nie może więc być mowy o końcu sztuki, można co najwyżej spytać, jakie są jej zadania dziś, a jakie będą w przyszłości, wobec kogo, dla kogo to „coś” będzie ważne, czy zadowolony ma być artysta czy także odbiorca sztuki, a jeśli obaj, to na czym owo zadowolenie będzie polegało i jak się będzie objawiało.

Współczesny człowiek nie różni się wiele pod względem emocjonalnym od człowieka żyjącego setki lat temu. Sztuka jako forma ekspresji była dla niego sposobem wyrażania stanów emocjonalnych, a we wspólnocie pełniła rolę jednoczącą wokół idei czy tradycji. Bardzo pojemne słowo „coś” pozwala przypisać sztuce wiele znaczeń w zależności od potrzeb i sytuacji, przy założeniu, że pod pojęciem „sztuka” rozumiemy proces twórczy, na który składa się zanurzony w kontekście historycznym ciąg relacji artysta – dzieło – odbiorca.

A więc wykonując „coś” w ramach pojęcia sztuka, artysta podejmuje temat, jeśli w jakiś sposób go on poruszył, z zamiarem stworzenia dzieła rozwijającego ten temat z perspektywy tego konkretnego artysty, choć także z perspektywy wielu realizujących go przed nim. Stosowali oni inne wzorce, w tym także wypracowane przez siebie, a teraz przydatne do ustalenia przez artystę własnych²³. Efektem działań będzie dzieło mające – w ramach pojęcia „sztuka” – „coś” do wykonania zarówno wobec swego twórcy (na przykład przyczyni się do satysfakcji z osiągnięcia wyższego poziomu w rozwoju artystycznym), jak i wobec odbiorcy, dla którego stanie się źródłem przeżycia estetycznego i emocjonalnego, artefaktem kultury budującym wspólnotę i tradycję, scalającym, będącym

²³ Poszukujący własnego sposobu przedstawienia artysta odwołuje się do schematów wykorzystywanych przez twórców wcześniejszych, a następnie przekształca je, aby odnaleźć własną formułę, która z kolei staje się schematem sprawdzanym i wykorzystywanym przez innych artystów oraz wzorcem dostępnym dla odbiorcy dzieła; por. E. H. Gombrich *Sztuka i złudzenie* J. Zarański (tł.) Warszawa 1981 s. 303–318.

wyznacznikiem stylu, kontynuacją lub kolejnym odczytaniem kodów przeszłości. Z kolei „coś” do wykonania odbiorcy to percepcja nowego dzieła oraz zinterpretowanie w nim miejsc szczególnie zasobnych znaczeniowo. To przeżycie dzieła, dostrzeżenie w nim siebie.

Z pewnością fakt pozytywnego odebrania dzieła przez widza przyczynia się bezpośrednio do zadowolenia artysty. Jednak chodzi tu też o zadowolenie innego rodzaju – o poczucie wpływu na rozwój sztuki, potwierdzenie jej znaczenia w kulturze i sensu, każdorazowo formułowanego dla siebie przez kolejne pokolenia odbiorców. Z tego powodu powtarzne odczytania dzieł starożytnych kilkanaście wieków później, ich odbicia w dziełach współczesnych, dając satysfakcję twórcom nowym, oddają hołd dawnym. Zadowolenie to poczucie spełnionego zadania, wypełnienie misji, do której artysta czuje się powołany. Sztuka przestałaby istnieć, gdyby artyści stracili radość tworzenia, kiedy miałyby powstawać pod przymusem albo bez udziału artysty w każdym momencie procesu twórczego, co niestety już ma miejsce w niektórych jej obszarach. Mechaniczne generowanie tysięcy kopii przerywa łańcuch przyczynowo-skutkowy powstawania dzieła na etapie, kiedy to unikalne, jednostkowe dawniej opuszczało warsztat artysty i oczekiwało na nabywcę. Obecnie artysta po stworzeniu dzieła często nie ma już kontroli nad jego dalszym losem ani wpływu na ilość i jakość jego ewentualnej reprodukcji czy formy i warunki sprzedaży. Nie uczestniczy w etapie zamykającym proces twórczy, czyli w kontakcie z nabywcami swych dzieł, czego znaczenia nie można w tym momencie pominąć, skoro sprzedaż efektu własnej pracy w najbardziej wymierny sposób wpływa na sytuację bytową, a w następstwie tego – na kondycję twórczą artysty.

Zatem zadowolenie związane będzie ściśle z wartością, także materialną sztuki – dla twórców i dla odbiorców, od których otrzymują oni zwrotne informacje o społecznym funkcjonowaniu ich dzieł. Wartość dzieła uwydatnia się także w dialogu z innymi dziełami, i to zarówno powstałymi w tym samym czasie, jak i dawnymi, których echa dostrzegalne są w warstwie materialnej oraz znaczeniowej dzieła współczesnego. Ponieważ nie ma możliwości, aby powstało dzieło absolutnie nowe, wolne od wpływów i zapożyczeń, zatem od języka artysty i jego poczucia znaczenia dzieła będzie zależało, czy wpływy te nie ograniczą się jedynie do naśladownictwa hamującego własny rozwój i zagrażającego poczuciu ja²⁴. Skoro jednak od zarania dziejów artyści stale wykonują swe dzieła, skoro dzieła te znajdują nabywców i reinterpretatorów, a w szeregu innych artefaktów mają pierwszeństwo, to znaczy, że twórczość artystyczna przynosi wszystkim zadowolenie, a sztuka stale ma „coś” do powiedzenia i wykonania.

²⁴ Por. A. D'Alleva *Metody i teorie historii sztuki* E. i J. Jedlińscy (tł.) Kraków 2008 s. 130.

Poza wszystkim zaś kontakt odbiorcy z dziełem w muzeum, na autorskiej wystawie, w druku, Internecie czy we własnym domu jest okazją do spotkania z artystą i zawsze będzie to chwila odświeżająca.

Two Snowmen Talk... about the Art

The text is an attempt to draw attention on the artificially created and overly publicized „crisis” in contemporary art, and related to this, signaled by art critics and artists, the need to redefine the status of the artist, the characteristics and location of art works, as well as the recipient’s participation in the creative process. The pretext for the discussion was a picture of Norbert Schwontkowski *Two artists talk about...* and also the opinion of Arthur C. Danto, that „the art will always have something to do, if the artists are content with that.” Imaginary confrontation of artistic views of two discussing snowmen does not lead to clear conclusions, which, perhaps, once again confirms our belief that the art, especially the one that has „something to do,” is better to be created than to argued about.

Dorota Kamisińska – e-mail: dorota@ktd.krakow.pl

MARCIN LUBECKI

ISTNIENIE I METAFIZYCZNY NIEPOKÓJ W FILOZOFII STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Tematem artykułu są wątki ontologiczne i egzystencjalne w katastroficznej filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwłaszcza ogólny charakter tez zawartych w tzw. „główniaku”, czyli w wydanych w 1935 roku *Pojęciach i twierdzeniach implikowanych przez pojęcie Istnienia*. Szczególnie istotny wydaje się w tej perspektywie, a także w obrębie rozważań z zakresu filozofii kultury i filozofii sztuki, problem Istnienia i Tajemnicy oraz rozstrzygnięcia dotyczące Nicości. Znajdziemy je nie tylko w pismach teoretycznych, ale również w powieściach i dramatach, do których każe nam się odnieść zarysowany horyzont badawczy. Poszukiwanie treści filozoficznych w artystycznej twórczości Witkacego nie jest przypadkiem odosobnionym, tutaj wszakże chcemy wskazać jedynie te fragmenty, w których uczucie metafizycznego niepokoju i dziwności istnienia ukazane jest jako najpełniejsza i zarazem najbardziej dojmująca realizacja konkretnego (poszczególne) wymiaru egzystencji.

Niepokój i dziwność, katastrofa i upadek – w istocie jeden, choć opisywany z wielu punktów widzenia, zwielokrotniony niczym upadki Bunga – to pojęcia, poprzez które dochodzi do słowa atmosfera będąca charakterystycznym rysem twórczości Witkiewicza. Prezentowana przezeń hipoteza „końca sztuki” (kluczowa z punktu widzenia prowadzonej tu debaty) wpisuje się w szeroki kontekst Witkiewiczowskiego dorobku i nie powinna być rozpatrywana jako zagadnienie odrębne. Niepokój wyrażony w postaci realizacji artystycznych – czy to w dramatach, czy też w powieściach bądź dziełach malarskich – jest artystyczną wizją wieszczoną w pismach teoretyczno-filozoficznych katastrofy. Zwykło się – za

Leszkiem Gaworem¹ – traktować tę koncepcję jako tzw. katastrofizm konsekwentny, nie jest wszakże prawdą stwierdzenie, że ów „koniec” niesie z sobą dopełnienie w postaci totalnej anihilacji – wprawdzie „ostatni upadek Bunga” był upadkiem w śmierć, gdyż „w przystępie rozpaczyny poderżnął sobie szyję nożem od brzytwy Gillette”, to jednak „życie płynęło dalej swą tajemniczą i mętną koleją”². Katastrofizm Witkacego jest uskutecznieniem rozpadu kultury, w której zapoznane zostało to, co istotne: metafizyczny niepokój, uczucie metafizyczne.

Trzy „końce” wieszczzone przez Witkacego to koniec filozofii (jej samobójstwo), religii i sztuki. Pierwszy jest naturalną, wewnętrzną konsekwencją filozofii jako nauki, która po opracowaniu pełnego systemu pojęć ogólnych – Ontologii Ogólnej – zyskuje swą pełną postać i zarazem wyczerpuje moc twórczą, skazując się w przyszłości na ogląd wyłącznie historyczny i interpretacje gotowego już materiału. Koniec religii jest przecuciem o zdecydowanie mocniejszym nacechowaniu pesymistycznym, gdyż wyraża stan kultury, która przez rozmaite historyczne machinacje zaprzepaściła zdolność stania „twarzą w twarz” z Tajemnicą Istnienia. Religia w kulturach pierwotnych była sposobem ludzkiego mierzenia się z tym, co niemożliwe do ogarnięcia i zarazem niepokojące. U zarania ludzkiej religijności sednem było doświadczanie metafizycznego niepokoju i próba ogarnięcia tego, co nieznane, nieoswojone, obce i groźne – w ten schemat osławiania wpisuje się tradycja wczesnych wierzeń totemicznych. To wszakże zostało zdezawuowane przez instytucjonalizację i dominację w dziedzinie religii tematów z punktu widzenia owej Tajemnicy nieistotnych. Koniec religii to dla Witkiewicza koniec oparty na niemocy, kryzysie wynikłym z zaprzepaszczenia pierwotnej mocy konfrontowania się z pozarzeczywistością, polem absolutnie zewnętrznym, które na skutek wdarcia się w rzeczywistość ludzkiej egzystencji podlega symbolizacji.

Koniec w twórczości Witkacego nie oznacza końca absolutnego, a „jedynie” wizję symbolicznej katastrofy tego, co prawdziwie istotne, osiągnięcie pewnej granicy i wyczerpanie możliwości. Filozofia kończy się w dwójnasób: z własnej swej natury, bowiem zbliża się do pełnego pojęciowego ujęcia wszystkiego, co pojęciowo ująć należy, ale i za sprawą współczesnych filozofów, którzy programowo odrzucają najwłaściwszą jej domenę – metafizykę – jak na przykład neopozytywiści. Religia z kolei kończy się, ponieważ traci moc konfrontacji człowieka z Nieznany. Trzecia dziedzina ludzkiego ducha, dla której Witkacy ma prognozy równie niepokojące – sztuka – zyskuje pozycję czasowo uprzywi-

¹ L. Gawor *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza* Lublin 1998.

² S. I. Witkiewicz *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta* Warszawa 1996 s. 466–467.

lejonaną, bowiem jeśli jeszcze gdzieś jest możliwe odczucie metafizycznego niepokoju, to właśnie na jej gruncie³. Rzeczywistość artystyczna, w której Witkiewicz formułował swoje hipotezy, to czas rozkwitu ruchów awangardowych, a zatem okres odejścia od prostego odwzorowywania świata na rzecz formalnych eksperymentów, które można było traktować także jako próby oddania w materii dzieła skoro nie tego, co rzeczywiste, to samej poza-rzeczywistości, budzącej ów metafizyczny niepokój „drugiej przestrzeni”. Niebezpieczeństwem dla sztuki jako ostatniego bastionu Tajemnicy Istnienia były, zdaniem Witkacego, przemiany społeczne i pojawienie się społeczeństwa masowego. Już nie idea „*potlatschu*”⁴, lecz żądania rozrywki wysuwane przez „szarą masę” miały wyznaczać artystyczną aktywność. To zaś w sposób oczywisty zmierzać miało do wyrugowania z przestrzeni sztuki metafizycznego niepokoju.

Zanim raz jeszcze przemierzona zostanie droga upadku, przybliżyć trzeba to, co jest najwłaściwszą perspektywą owej negatywnej oceny. Wypada zacząć od tego, co sam Witkiewicz traktował jako najistotniejsze, gdyż ugruntowujące, a zatem od namysłu *stricte* filozoficznego. Nie jest to jednak filozofia czysto kontemplatywna, lecz myśl zanurzona w brudzie i chaosie, niepewności i nieporadności ludzkiej egzystencji – to przez takie właśnie pęknięcia przedostaje się na zewnątrz myśl czysta albo też przez pęknięcia tej myśli przelewa się to, co egzystencjalne. Wszystko to w postaci zmieszanej zawierają wieszczące katastrofę dzieła Witkiewicza.

Takie usytuowanie się w dziele filozofa-artysty każe nam zwrócić uwagę na wyodrębnioną przez Michała Pawła Markowskiego triadę pojęć: teoria, sztuka, egzystencja. W ich orbicie zarysowują się trzy podstawowe ro-

³ O końcu sztuki pisali m.in. S. Morawski *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki* Kraków 1985; M. Popczyk *Wokół kwestii końca sztuki* [w:] *Przyszłość Witkacego* T. Pękala (red.) Kraków 2010. Koncepcję końca sztuki według Witkacego skonfrontował z tezami teoretyków ponowoczesności M. Krawczyk w tekście pt. *Witkacego wizja końca sztuki w kontekście współczesności. Witkacy, Baudrillard, Rorty* [w:] *Przyszłość Witkacego* wyd. cyt. s. 220, 224. W przypadku Baudrillarda koniec sztuki jest jedną z wariacji stanu posthistorycznego, w którym nie ma – jak pisze Krawczyk – „ruchu transcendencji ku przyszłości”. Ruch ten, a zatem przełamanie stanu inercji, możliwy jest, zdaniem Rorty’ego, dzięki obawie przed wtórnością – nie metafizyczność zatem, lecz strach przed kopiowaniem ma być motorem napędzającym kulturę.

⁴ Witkiewicz pisze na temat „*potlatschu*” w *Niemytych duszach*, choć tam krytyka wymierzona jest w inny kontekst historyczny i inne niedomogi społecznej organizacji: „Nie dokonywanie wielkich czynów w celu faktycznego wzniesienia się nad drugich przez «*potlatsch*» [...] stało się celem głównym, ale napuszenie się do rozmiarów pseudo-króla, królika [...], odgrywanie wobec odpowiednio pomniejszonej widowni (pomniejszonej nie tylko ilościowo, ale jakościowo – to jest ważniejsze) roli absolutnie fikcyjnej zamiast rzeczywistej”. S. I. Witkiewicz *Narkotyki – Niemyte dusze* Warszawa 2004 s. 232–233.

dziale napięcia⁵. To, co związane z teorią i egzystencją, jest filozoficzne w sensie ścisłym – dotyczy bowiem jasnego, niezmaćconego widzenia (czystej, wycofanej ze świata kontemplacji) bądź też samego życia (tego, co w języku Heideggera nazywane jest *in-der-Welt-sein* – a zatem uwikłania i ukontekstowania), sztuka natomiast (ostatni człon triady) okaże się nie po raz pierwszy obszarem, który pozostaje źródłowo otwarty na rozważania filozoficzne w dwóch wymiarach: właśnie teoretycznym (jako teoria sztuki i estetyka) oraz egzystencjalnym, akcentującym każdorazowo moment rzucenia, usytuowania i uczestnictwa⁶.

Witkiewicz powiada, że zadaniem filozofii jest konstrukcja systemu pojęć ogólnych, które opisem swym miałyby objąć całą rzeczywistość, w tym punkty widzenia wszystkich nauk szczegółowych. „Każda z poszczególnych nauk wychodzi z pewnych pojęć, mających źródło w pojęciach ogólniejszych: nauki o istnieniu w ogóle, czyli w *O n t o l o g i i O g ó l n e j*”⁷. Zmierzają one, wedle tez zawartych w *Hauptwerku*, do oddania w układzie pojęciowym Prawdy Absolutnej. Ten sam postulat znajdziemy także w *Jedynym wyjściu*: „zbudować Ontologię Ogólną, jak z żelazobetonu skonstruować szereg koniecznych pojęć i twierdzeń zasadniczych, które muszą obowiązywać każde absolutnie Istnienie, aktualne i możliwe nawet”⁸ – tak przedstawia Witkiewicz intelektualny obraz Izidora, bohatera swojej ostatniej, pisanej w latach trzydziestych powieści.

Maciej Soin wskazuje w swej monografii na trzy metody ontologii Witkacego. Pierwszą jest badanie koniecznych poglądów na świat i stosunków między nimi – są one konieczne, ale nie zaspokajają ambicji poznawczych, ponieważ charakteryzują się nierefleksyjnością, jak w przypadku poglądu życiowego⁹ (sytuującego się po stronie faktycznej egzystencji), i jednostronnością (fizykalizm sprowadza istnienie do materii martwej, psychologizm – do przeżyć). Metoda druga opiera się na zasadzie implikacji – punktem wyjścia jest pierwotne

⁵ M. P. Markowski *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* Kraków 2007 s. 287.

⁶ Inaczej jeszcze kwestię zależności między sztuką a filozofią w twórczości Witkiewicza prezentuje J. Tarnowski, który wskazuje nie na napięcie, jak Soin czy Markowski, lecz na „wzajemne zniewolenie”. „Jest w tym podwójna pętla założona sobie samemu przez Witkacego: przez artystę filozofowi i przez filozofa artyście”. J. Tarnowski *Witkacy: wzajemne zniewolenie filozofii i sztuki* [w:] *Przyszłość Witkacego* wyd. cyt. s. 91.

⁷ S. I. Witkiewicz *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)* Warszawa 2002 s. 39.

⁸ Tenże *Jedynego wyjście* Warszawa 1993 s. 21.

⁹ „Tak, tak – życiowy pogląd, od którego podstaw postanowił «wyjść», aby zdobyć niedosięzną, jak mu się zdawało, w żadnym znanym mu systemie twierdząc nieodpartej, jedynej, jedynie prawdziwej metafizyki. Tak, tak – ten pogardzany życiowy pogląd, w którym tkwią dwuznaczne przeważnie na podstawie dwoistości istnienia pojęcia, wynikające z samego pojęcia Istnienia, nie jest wcale do pogardzenia”. Tamże, s. 11.

i niedefiniowalne pojęcie Istnienia; wyprowadzane z niego pojęcia i twierdzenia są konieczne, a ich zaprzeczenie prowadzi do pojęcia Nicości Absolutnej. Trzecim źródłem pojęć ontologicznych jest doświadczenie potoczne¹⁰.

Wskazane przez Soina metody zarysowują wyraźnie owo zasadnicze napięcie, o którym pisze Markowski: napięcie między teorią, dążącą ku temu, by ująć wszystko w ogólny, totalny system filozoficzny, a egzystencją (doświadczeniem i ryzykiem) – sytuującą się po stronie życia, tajemnicy i niepowtarzalności, a zatem tego wszystkiego, co poprzez konfrontację kierunkowych napięć i sił ma być oddane w sztuce, zanim jeszcze pochłonie ją bezmiar nicości. Czy któraś z tych sfer przeważa? Sam Witkiewicz podkreślał większą wartość teorii. Odnośząc się do swoich trzech „zawodów”: literata, malarza i filozofa, pisał: „stwierdzić muszę, że mimo wszelkich ujemnych o niej [filozofii] sądów, ta właśnie ostatnia praca dała mnie osobiście niezmiernie wiele (niezależnie od tego, co mogła lub może dać innym i samej nauce), i że bez niej, mimo dość dziwnych przygód i braku nudy, uważałbym moje życie [...] za jałową pustynię”¹¹. Być może jednak nie *theoria*, lecz to, co związane z *praxis*, należy uznać za motyw dominujący Witkiewiczowskiej twórczości – we wspomnieniu o Witkacym Roman Ingarden zwracał przecież uwagę na jego zasadnicze egzystencjalistyczne nastawienie¹². Na pytanie o status Witkiewicza-pisarza i Witkiewicza-filozofa odpowiedzi udzielali na przestrzeni lat liczni badacze jego twórczości. Jan Błoński i Artur Sandauer traktowali Witkacego-filozofa jako „figurę podrzędną”, przeciwnie Kazimierz Wyka, dziś zaś Michał Paweł Markowski czy Bohdan Michalski¹³. Ten ostatni słusznie zauważa, że: „Filozofię traktował Witkie-

¹⁰ M. Soin *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza* Wrocław 2002, s. 62–63.

¹¹ S. I. Witkiewicz *Narkotyki – Niemyte dusze* wyd. cyt. s. 152–153.

¹² R. Ingarden *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa* T. Kotarbiński, J. E. Plomieński (red.) Warszawa 1957 s. 175. „Był w tym wszystkim, w zasadniczej swej postawie, egzystencjalistą na wiele lat przed ukazaniem się tego kierunku we Francji, a prawdopodobnie współcześnie z wystąpieniem Heideggera”.

¹³ J. Błoński *Witkacy na zawsze* Kraków 2003 s. 109–124; A. Sandauer *Sztuka po końcu sztuki* [w:] tegoż *Pisma zebrane* t. 1 Warszawa 1985 s. 634; K. Wyka *Trzy legendy tzw. Witkacego* [w:] tegoż *Łowy na kryteria* Warszawa 1965 s. 223. Podaję za: M. P. Markowski, wyd. cyt. s. 285. Oczywiście filozoficzny wymiar twórczości Witkiewicza był głównym przedmiotem badań środowisk *stricte* filozoficznych, czego dowodem są teksty Tadeusza Kotarbińskiego, Jana Leszczyńskiego, Władysława Tatarkiewicza czy wspomnianego już Ingardena zamieszczone w księdze pamiątkowej z roku 1957, a także prace Komisji Nauk Filozoficznych PAN z czerwca 1985 r., z udziałem filozofów krakowskich, m.in. Zbigniewa Kuderowicza, Władysława Stróżewskiego, Beaty Szymańskiej. Dodajmy tu jeszcze wydarzenie z pogranicza artystyczno-filozoficznego, jakim była wystawa *Marginaliów filozoficznych* zorganizowana w roku 2004 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warsza-

wicz niezwykle serio. Wobec swego malarstwa i literatury zdobywał się często na ironiczny dystans, wobec filozofii – nigdy”¹⁴. Drogi te (teorii i praktyki, intelektualnego odosobnienia i zaangażowanej egzystencji, wreszcie filozofii i sztuki) rozpatrywane osobno zdają się wszakże gubić podstawowy rys Tajemnicy – owo napięcie, którego istotą będzie stałe utrzymywanie się p o m i ę d z y. Jak mówił Zaratustra: „Człowiek jest liną ponad przepaścią”¹⁵. Dzieło Witkiewicza wydaje się nieustanną wariacją na temat tego zdania.

Pojęciem wyjściowym *Hauptwerku* jest Istnienie. Zarówno pojęcie Istnienia, jak i pojęcia Całości Istnienia i Nicości Absolutnej (zaprzeczenie Całości Istnienia) są niedefiniowalne. Spośród nich zaś najpierwotniejsze jest Istnienie, pozostałe pojęcia niepodlegające definicji można przyjąć dopiero po przyjęciu pojęcia podstawowego.

Pojęcie nieistnienia czegoś, czyli nicości częściowej, nie wyklucza możliwości przyjęcia czegoś innego, istniejącego w tym samym czasie i miejscu. Pojęcie Nicości Absolutnej – nieistnienia niczego w ogóle – jest absolutnie nie-do-przyjęcia: mamy bowiem absolutną pewność, że istniejemy my sami i że coś istnieje poza nami, i to pewność, że ani my sami, ani to coś poza nami nie istnieć nie może, w chwili gdy istnienia tego doświadczamy¹⁶.

Z twierdzenia pierwszego *Pojęć i twierdzeń* wynika, że „pojęcie Istnienia implikuje pojęcie Wielości”¹⁷. Jest to tzw. pierwsza implikacja ontologiczna. Witkiewicz mówi o istnieniu czasowym i przestrzennym dwóch rodzajów „istności” – ja, dla którego właściwym sposobem bycia jest trwanie dla siebie, i dookolnego świata. Wielość jest pojęciem koniecznym. Jeśli się jej nie przyjmie, pozostanie tylko pojęcie Nicości Absolutnej – niezgodne z bronionym przez Witkacego naturalnym poglądem życiowym. Dlaczego odrzucenie wielości prowadzi do Nicości Absolutnej? Przyjęcie jednego Istnienia jako Całości Istnienia wiązałoby się z zatraceniem granicy oddzielającej byt jednostkowy od ujednoliconego świata. Takie osamotnione Istnienie musiałoby być w swym trwaniu pozbawione wszelkich jakości, a to oznacza, że nie mogłoby istnieć samo dla siebie. Mówiąc o Całości Istnienia, odwołujemy się do jedności-w-

wie, oraz liczne polemiki, np. z Leszczyńskim (*Spór o monadyzm*), i korespondencję z Ingardenem.

¹⁴ B. Michalski *W obronie psycho-cieleśnego podmiotu. Wprowadzenie do lektury marginaliów filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Marginalia filozoficzne* P. Polit (red.) Warszawa 2004 s. 17; tenże *Metafizycy polskiej filozofii. Ingarden, Witkacy, Leszczyński* Warszawa 2002 s. 56.

¹⁵ F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra* W. Berent (tł.) Warszawa 1990 s. 9.

¹⁶ S. I. Witkiewicz *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 161–162.

¹⁷ Tamże, s. 160.

-wielości, podobnie orzekamy, gdy rzecz dotyczy Istnienia Poszczególnego (IP), które jest zarazem jednością-w-wielości i wielością-w-jedności. Rozważanie tej kwestii przekłada się w sposób bezpośredni na problematykę dzieła sztuki w jego ujęciu ontyczno-ontologicznym (formalnym, strukturalnym), jest ono bowiem takim właśnie Poszczególnym Istnieniem, rozpatrywanym jako współwystępowanie różnych istności, w którym zasadnicze sensy wyłaniają się dopiero w grze całości¹⁸.

Musi istnieć wielość różnych treści w trwaniu choćby najbardziej rudymen tarnej osobowości, aby ta jedność istnieć mogła jako jedność tej właśnie, a nie innej, wypełnionej tymi, a nie innymi treściami osobowości. Pozbawienie świata wielości doprowadza do jego unicestwienia – pozbawienie nas samych wielości doprowadza do zaniku nas samych – razem te dwa unicestwienia stwarzają Nicość Absolutną¹⁹.

Istnienie w całości składa się wyłącznie z Istnień Poszczególnych (IPN)²⁰, które podobnie jak samo Istnienie nie są definiowalne. Inną ich cechą jest nieprzeliczalność – pojęcie Istnienia implikuje pojęcie nieograniczonej ilości (IPN). Witkiewicz mówi ponadto o nieskończonej podzielności. W ramach tego, co nazywa naszym rzędem wielkości, ilość (IPN) składających się na Istnienie jest taka, jaką ustala pogląd życiowy. Świata w mikro- i makroskali granice stawiają fizycy i astronomowie – granice te są dowodem na niedoskonałość naszych władz poznawczych. W żaden sposób Istnienie Poszczególne nie jest w stanie ogarnąć nieskończoności, czyli Całości Istnienia, jest bowiem ograniczone. Tymczasem nieskończoność Czasu i Przestrzeni narzuca się z „koniecznością absolutną”, otwierając na Tajemnicę Istnienia.

Analiza zawartych w *Hauptwerku* tez doprowadza nas do pojęcia Absolutnej Tajemnicy Istnienia. „Tajemnicą Istnienia jest jedność w wielości i nieskończoność jego, tak w małości, jak i w wielkości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego”²¹ – pisze Witkacy w *Nowych formach w malarstwie. W Pojęciach i twierdzeniach* czytamy:

¹⁸ O sztuce, która w swej dwoistości (jedności-w-wielości i wielości-w-jedności) „stanowi bezpośredni wyraz jedności osobowości” pisze m.in. T. Misiak w artykule pt. *Nienasycony hałas istnienia. Absurd w twórczości literackiej Witkacego* [w:] *Powroty do Witkacego* materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, J. Tarnowski (red.) Słupsk 2006 s. 218.

¹⁹ S. I. Witkiewicz *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 166–167.

²⁰ IP – Istnienie Poszczególne, N – liczba mnoga.

²¹ Tenże *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne* Warszawa 2002 s. 10.

Pojęcie ograniczoności (IP) i Nieskończoności Całości Istnienia w małości i w wielkości implikuje pojęcie Tajemnicy Istnienia, nawet dla najwyżej w hierarchii istnień stojących (IPN). Pojęcie Tajemnicy Istnienia różniczkuje się na pojęcia następujące: A) Tajemnicy Nieskończoności w małości, czyli „Tajemnicy Biologicznej”; B) Tajemnicy Nieskończoności w wielkości, czyli „Tajemnicy Astronomicznej” i C) Tajemnicy Metafizycznej, pochodnej od pojęć poprzednich i pojęć: ograniczoności w Nieskończoności, jedności w wielości i dwóch par pojęć pozornie sprzecznych, wyliczonych poprzednio: stałości w zmienności i ciągłości w przerywaności²².

Ta właśnie kategoria filozoficzna (jedna z fundamentalnych kwestii zarówno wczesnego, jak i dwudziestowiecznego egzystencjalizmu) wydaje się najmocniej łączyć rozmaite obszary twórczej i teoretycznej aktywności Witkacego – odnosząc się do przywoływanej już, ostatniej jego powieści (*Jedynego wyjścia*), powiemy za Markowskim: „Powieść jest medium między teorią (filozofią) a egzystencją. [...] Dzięki takiemu spojrzeniu widać wyraźnie egzystencjalny charakter twórczości Witkacego oraz artystyczny charakter jego egzystencji”²³. Napięcie to nie dzieje się poza kontekstem filozoficznym, a jedynie z dala od projektu Ontologii Ogólnej. W horyzoncie widzenia znajdzie się więc – raz jeszcze wypada tu sięgnąć do Markowskiego – doświadczenie egzystencjalne, którego podstawowym określnikiem w opisie literackim czy filozoficznym będzie dwójakiego rodzaju „dotkliwość”: związana ze zmysłowością, a zatem z podstawową możliwością doświadczenia świata, ale także ze szczególnym jej wariantem – dotkliwością, która oznacza odczucie bólu²⁴. Co jest w owej Tajemniczości bolesne? Innymi słowy: co tak boleśnie naznacza naszą egzystencję? Odpowiedź znaleźć można w pracy Emilii Dąbrowskiej: jest to nienazywalność i straszliwość Tajemnicy, otchłań, która nie daje oparcia w Istnieniu, nieadekwatność pojęć i zjawisk, nade wszystko zaś okropna myśl, że Tajemnicy nie ma²⁵. Zwróćmy uwagę na fragment *Jedynego wyjścia*:

Myśl-poczwara, wzdęta dobroduszością i nudą, wylana jak z kubła na ludzkie plemie: sama od nudy wolna i aż lśniąca jak mokra foka lub jakby od nawału drogich kamieni, od wyrażonego w niej o d t a j e m n i c z e n i a ś w i a t a. „Jakaż to myśl, u cholery jasnjej?” – każdy zapyta. Myśl tak straszna dla filozofa, że Izidor nie śmiał jej wprost zafiksować w jakichś dla niego tylko samego choćby zrozumiałych znakach, po prostu myśl, że może (o Boże, Boże!) świat jest po prostu takim, jakim jest, bez żadnych problemów,

²² Tenże *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 296.

²³ M. P. Markowski, wyd. cyt. s. 290.

²⁴ Tamże, s. 307.

²⁵ E. Dąbrowska *Sztuka albo życie. Estetyka modernistyczna „Jedynego wyjścia” Stanisława Ignacego Witkiewicza* Kraków 2005 s. 146.

a cała filozoficzna problematyka [...] jest złudą paru schizoidów, narzuconą całej ludzkości przez jakąś piekielną sugestię²⁶.

Rozważania dotyczące Tajemnicy Istnienia są istotne w kontekście katastroficznej filozofii dziejów – upadek religii, filozofii i sztuki jest, jak już wspomniano, wynikiem zaniku metafizycznego niepokoju. Spotkanie z tajemnicą to zatrzymanie się ograniczonego Istnienia Poszczególnego, które zamyśla się nad nieskończonością świata. Powraca ona również w teorii czystej formy, podstawowej kategorii estetycznej Witkacego. Artysta musi odejść od tendencji do naturalistycznego odtwarzania świata, musi wznieść się na inny poziom, zostawić horyzont tego, co bezpieczne, zatracić się, zagubić. Jest to zarazem akt odwagi i szaleństwa. „Dziś prawdziwa sztuka to obłęd. Wierzę tylko w takich właśnie, co kończą obłędem”²⁷ – czytamy w *Pożegnaniu jesieni*. Sztuka to ostatnie „miejsce”, w którym możliwe jest doświadczenie metafizycznego niepokoju. „Jeszcze na chwilę, choćby w artystycznych wymiarach, można zamącić drzemkę usypiającej w społecznym dobrobycie ludzkości”²⁸.

Tajemnica Istnienia w historiozofii Witkiewicza jest osnową metafizycznego niepokoju, jest degenerującym w ramach procesu uspołecznienia gwarantem prawdziwie ludzkiego i możliwego jedynie w samotności przeżycia – to zatem jedna z kategorii najpierwszych i najistotniejszych. Podobne miejsce przypisuje się jej w kontekście analizy utworów scenicznych Witkacego. Zwykle się podkreślać stale obecne poczucie dziwności istnienia, za uzasadnienie przyjmując treść i atmosferę dramatów oraz działania postaci. Świat przedstawiony jest „w przeddzień” katastrofy, to rzeczywistość kończących się lub skompromitowanych idei, w miejsce których nic się nie pojawia. „Mam przeczucie, że zobaczymy dziś w nocy rzecz stokroć ciekawszą od wszystkich rewolucji” – mówi Teozoforyk, bohater *Macieja Korbowy* – „są to ostatnie podrygi mechanizującego się życia. Tu mamy ujrzyć cud odradzającego się bezsensu samego w so-

²⁶ S. I. Witkiewicz *Jedyne wyjście* wyd. cyt. s. 36.

²⁷ Tenże *Pożegnanie jesieni* Warszawa 2001 s. 118.

²⁸ Tenże *Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* [w:] tegoż *Dramaty III* Warszawa 2004 s. 298. Słowa te są nielicznymi znakami słabnącej opozycji: „Trzeba zniszczyć kubizm w zarodku i wszystkie w ogóle możliwości artystycznej perwersji, a więc: kulfo- i neokulfonyzm, autopepko-fagizm i pseudoinfantylnizm... Zostaną tylko rzeczy podnoszące ducha społecznej dyscypliny. (...) My chcemy zniszczyć sam ośrodek zła – tym jest Sztuka. Ona to jest jedyną pałąk między szprychami wozu, który wiezie ludzkość w kierunku zupełnej automatyzacji. Zniszczymy zarodek – możemy spać spokojnie”. Sztuka prawdziwa musi zostać przez społeczeństwo wyeliminowana, zgodnie z ogólnym kierunkiem rozwoju jej miejsce może zająć kultura masowa – przestrzeń przeżyć łatwych i banalnych, które z Tajemnicą Istnienia nie mają nic wspólnego. Tenże *Oni* [w:] tegoż *Dramaty I* Warszawa 1996 s. 433.

bie”²⁹. Początkowy zapal bohaterów ostatecznie ujawnia pustkę i nudę. Działania, jeśli są podejmowane, bez wyjątku okazują się bezowocne. Dziwność istnienia w tym przypadku jest dziwnością zdarzeń i postaci, które zdumiewają już samym wyglądem fizycznym, nade wszystko zaś demonicznością. Ale nie w tym tkwi sedno owego przeczucia.

Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość [...] jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem?³⁰

Prawdziwe przeżycie Tajemnicy Istnienia, prawdziwe doświadczenie jego dziwności polega więc na czym innym i jest konsekwencją przyjęcia pewnych twierdzeń. Tajemnica nie jest punktem wyjścia, jest ona raczej konsekwencją wcześniejszego namysłu. Tak mamy prawo sądzić, czytając *Pojęcia i twierdzenia*, ale z drugiej strony można by zapytać o impuls, który skłania do poszukiwań. Czy nie jest nim właśnie pewnego rodzaju pierwotne zdziwienie? W *Nowych formach w malarstwie* Witkacy przyznaje, odnosząc się do znaczenia religii, filozofii i sztuki, że: „Są to tylko różne formy opracowania jednego i tego samego pierwotnego stanu zdziwienia nad swoim własnym istnieniem, w świecie, który jest tajemnicą”³¹.

Twierdzenie trzecie *Hauptwerku* wprowadza pojęcie wielości (IPN), które skłania do postawienia pytania o możliwość istnienia „wewnątrz” Istnienia w całości oddzielnego Istnienia Poszczególnego. Istnienie nie może się nigdzie kończyć, w tym bowiem miejscu musiałaby się zaczynać Absolutna Nicość – pojęcia te wzajemnie się wykluczają (przyjęcie pierwszego z nich jest nieodparte na mocy zdroworozsądkowego czy, innymi słowy, zgodnego z poglądem życiowym uznania istnienia samego siebie). Istnienie jest zatem nieograniczone i zawiera nieograniczoną ilość Istnień Poszczególnych. Pomiędzy nimi zaś nie istnieją „puste przerwy”, bowiem musiałyby one być „kawałkami” Absolutnej Nicości. Jeśli nie ma przerw pomiędzy (IPN) danego rzędu wielkości, należy przyjąć, że Istnienie w całości jest wypełnione wielością (IPN) różnych rzędów wielkości. Ten aspekt dotyczy Tajemnicy Nieskończoności w małości, czyli Tajemnicy Biologicznej³².

²⁹ Tenże *Maciej Korbowa i Bellatrix* [w:] tegoż *Dramaty I* wyd. cyt. s. 116.

³⁰ Tenże *Nowe formy w malarstwie...* wyd. cyt. s. 12.

³¹ Tamże, s. 166–167.

³² Tenże *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 175–176.

Niepokój wobec perspektywy nicości wydaje się być siłą, która napędza artystyczne wizje Witkacego, z drugiej zaś strony na gruncie Ogólnej Ontologii prezentuje on wywód, który ma z całą stanowczością dowieść jej niemożliwości. Nieswożość doświadczenia nicości nie pozwala na ludzkie w niej zamieszkiwanie. Nicość, której doświadczyć można jedynie w błysku chwili – jak twierdzi Heidegger – działa na zasadzie nicościowania, a to oznacza, że zawsze na powrót wrzuca nas ona w rzeczywistość tego, co bytujące³³. Katastroficzna wizja prezentowana przez Witkacego jest jakby zaprzeczeniem jego tez filozoficznych, one z kolei przeczą temu, co wyraził Heidegger w grze bycia i nicości, a co mimo wyraźnego zgęszczenia rzeczywistości naznacza też wszystkie bez wyjątku powieści i dramaty Witkiewicza – zagrożenie przychodzi ze strony nicości, konsekwencją katastrofy jest upadek w nicość. Andrzej Ostrowski stwierdza w jednym z artykułów: „Witkacy w stosunku do nicości, oprócz postawy *contra*, przyjmuje również postawę *pro*”³⁴.

Przeżycie Tajemnicy Istnienia, doznanie czegoś, co można by nazwać wstrząsem, to zadanie prawdziwie godne człowieka: *homo metaphysicus trepidus*³⁵. Chodzi o doświadczenie szczególne, które wiąże nas z wymykającą się Całością Istnienia. Nasze zmysły zatrzymują się, nie są w stanie jej prześwietlić. Samotnie i w zadziwieniu stajemy nad przepaścią. „Nieskończoność razy nieskończoność jest nieskończoność i dlatego gdziekolwiek staniemy, zawsze po obu stronach otwierają się przepaście bez dna, nad którymi zmuszeni jesteśmy piąć się skalistą granią życia bez wytchnienia i bez przerwy”³⁶. Rozwój społeczny i zaangażowanie praktyczne zatracają znaczenie metafizycznego niepokoju, który pierwotnie ujawniał się w przeżyciu religijnym i w sztuce. Był on też obecny w filozofii, ale ze swej natury jest to dyscyplina schyłkowa. Samobójstwo filozofii to nic więcej, jak tylko jej realizacja, dotarcie do końca, do systemu pojęć, które w sposób najogólniejszy oddają Prawdę Absolutną. Takie jest zadanie Ontologii Ogólnej. Należy dodać, że wedle Witkacego hasło to jest nie tylko wypowiedzeniem prawdy o naturze filozofii, ale również krytyką jej uprawiania. Odrzuca on filozofię, która zatracą Tajemnicę Istnienia przez swoją fragmentaryczność: neopozytywizm, który rezygnuje z metafizyki, bergsonizm, który lekceważy rozum, proponując niejasne pojęcie intuicji, pragmatyzm – za to, że szlachetne i czyste pobudki zastępuje racjami praktycznymi. W *Nowych formach w malarstwie* czytamy:

³³ Por. M. Heidegger *Co to jest metafizyka?* S. Grygiel, W. Stróżewski (tł.) „Znak” 1965 nr 127.

³⁴ A. Ostrowski *Nicość – pro et contra* [w:] *Przyszłość Witkacego* wyd. cyt. s. 39.

³⁵ „Człowiek metafizycznego niepokoju” – za Leszkiem Gaworem, wyd. cyt. s. 78–88.

³⁶ S. I. Witkiewicz *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 8.

Każda bowiem epoka ma taką filozofię, na jaką zasługuje. W obecnej naszej fazie nie zasługujemy na nic innego, jak na najpodlejszego gatunku narkotyk w celu uśpienia w nas antyspołecznego, przeszkadzającego w automatyzacji, metafizycznego niepokoju. [...] Metafizyka skończyła swoje istnienie stosunkowo dość pięknie, przez powolne samobójstwo dokonywane w ciągu wieków w osobach jej najgodniejszych przedstawicieli. Samobójstwo – mówimy dlatego, że nie są nawet godni imienia morderców filozofowie współcześni, pastwiący się już nad trupem³⁷.

Wybawieniem – tylko chwilowym, albowiem również skazanym na zagładę – jest sztuka, ostatni bastion metafizycznego uczucia w świecie współczesnym. Tylko w niej można jeszcze dzisiaj zmierzyć się z Tajemnicą, ale zaznaczyć trzeba, że nie dzieje się to w sposób dowolny. Forma dzieła sztuki tworzy, scala i ukierunkowuje napięcia dynamiczne. Witkacy wypowiada się w tej kwestii następująco: „Przewycięzając materiał życiowy, czyni artysta z niego tylko pretekst do napięć kierunkowych i dynamicznych i dla zabarwień jakościowych, tworząc oderwane konstrukcje formalne”³⁸. Sprawą najwyższej wagi jest zerwanie z presją naturalistyczną, odejście od rozsadzających formę „bebechów życia”. Udaje się to osiągnąć zwłaszcza na gruncie sztuki abstrakcyjnej. Najistotniejszy jest w niej wymiar metafizyczny, którego poszukiwanie jest wpisane w istotę człowieczeństwa. „Twórczość artystyczna jest bezpośrednim potwierdzeniem prawa samotności, jako tego, za cenę czego istnienie w ogóle jest możliwym, i to potwierdzeniem nie tylko dla siebie, ale i dla innych Istnień Poszczególnych, tak jak ono samotnych; jest potwierdzeniem Istnienia w jego metafizycznej okropności”³⁹. Sztuka prowadzi nas nad przepaść i każe spojrzeć w dół, prawdziwa sztuka otwiera przed nami Tajemnicę Istnienia.

Krytyka współczesnej filozofii jest upomnieniem się o jej wymiar metafizyczny, jest próbą odzyskania niejednowymiarowości, której w oczywisty i najbardziej bezpośredni sposób doświadczamy jako istoty duchowo-cielesne. Już we wstępie *Hauptwerku* pojawia się problem dwoistości istnienia – można powiedzieć, że próba przewyciężenia dualizmu jest nieodłączną częścią filozofii Witkacego, chodzi bowiem o budowę systemu pojęć ogólnych. Aby zapewnić jego wewnętrzną spójność i uniwersalność, trzeba znaleźć element scalający – Witkiewicz krytykuje zarówno fizykalizm, jak i psychologizm właśnie za ich fragmentaryczność. Istnienie jest dwoiste w odniesieniu do jego czasoprzestrzenności oraz w związku z podziałem na ja i resztę (nie-ja). W *Pojęciach i twierdzeniach* czytamy:

³⁷ Tenże *Nowe formy w malarstwie...* wyd. cyt. s. 175 i 189.

³⁸ Tenże *O czystej formie i inne pisma o sztuce* Warszawa 2003 s. 65.

³⁹ Tenże *Nowe formy w malarstwie...* wyd. cyt. s. 17.

Oprócz dwoistości Istnienia czasowo-przestrzennej musimy przyjąć inną jeszcze dwoistość, wynikającą z wielości (IPN), jednokierunkowości i jednowymiarowości trwania i z wielowymiarowości Przestrzeni. Zawsze musimy z jednej strony brać pod uwagę jedno (IP), tj. nas samych, samych dla siebie jako takich, i z drugiej strony nieskończoną ilość innych (IPN)⁴⁰.

Wchodzimy tutaj w zagadnienie powiązań między poszczególnymi bytami, pojęcie Całości Istnienia na miarę naszych poznawczych możliwości zostaje wypełnione treścią.

(IPN) nie będą dla rozpatrywanego (IP) same dla siebie – będą takimi dla siebie samych – dla niego będą trwać w jego (AT)⁴¹, o ile przez swoje (ARN)⁴² wejdą w związki funkcjonalne z jego (AR) w jego Rzeczywistej Przestrzeni, i to takie związki, które będą mogły istnieć dla jego (AT)⁴³.

Bycie samo dla siebie jest zatem byciem, o którym można mówić zawsze tylko w pierwszej osobie. W układzie czasoprzestrzennym dochodzi natomiast do spotkania z resztą istnienia w ramach rozmaitych powiązań funkcjonalnych⁴⁴. Zasada jest wspólna, warunki takie same dla wszystkich Istnień Poszczególnych, samo zaś spotkanie prywatne.

Inna jeszcze dwoistość wiąże się z istnieniem materii martwej i żywej. Przewycięzenie dualizmu to próba sprowadzenia stron opozycji do tych samych elementów prostych, ale też próba znalezienia czynnika organizującego całość, jedność osobowości można bowiem zdefiniować jako „jakość formalną całości trwania” lub „rysunek melodii naszego życia”⁴⁵. Język metafory otwiera nas na rozumienie jedności. W *Pojęciach i twierdzeniach* myśl ta zostaje wyrażona nieco inaczej:

⁴⁰ Tenże *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 194.

⁴¹ AT – trwanie samo dla siebie, N – liczba mnoga.

⁴² AR – rozciągłość sama dla siebie, N – liczba mnoga.

⁴³ Tamże, s. 194.

⁴⁴ W tym miejscu filozofia Witkacego bliska jest Heideggerowskiej analityce egzystencjalnej jestestwa, zwłaszcza rozważaniom zawartym w dziewiątym paragrafie *Sein und Zeit*, w którym opisana jest kategoria *Jemeinigkeit*. „Bycie tego bytu jest zawsze *moje*. W swym byciu byt ten sam się odnosi do swego bycia. [...] Tym, o co temu bytowi zawsze chodzi, jest *bycie*”. Poza „mojością”, która opisuje swoiste samoodniesienie się „bytu dla siebie”, mamy też w dziele Heideggera wątki odpowiadające „spotkaniu z resztą istnienia w ramach powiązań funkcjonalnych”. Motyw współbycia (*Mitsein*) i współjestestwa (*Mitdasein*) możliwy jest dzięki pierwotnemu rzuceniu, które determinuje *Dasein* jako zawsze już uprzednio bytujące-w-świecie (*in-der-Welt-sein*). M. Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 2004 s. 53, 151 (§ 9, 26).

⁴⁵ S. I. Witkiewicz *Pojęcia i twierdzenia...* wyd. cyt. s. 74.

Pojęcie (IP) na mocy dwoistości swej czasowo-przestrzennej implikuje pojęcie związku funkcjonalnego między (AT) i (AR) obustronnie zmiennego: raz $(AT) = f(AR)$, drugi raz $(AR) = f(AT)$. Punktem granicznym tego związku będzie punkt, w którym ani $(AT) = f(AT)$, ani odwrotnie. Punkt ten nazywamy punktem absolutnej jedności (IP) dla (AT)⁴⁶.

Istnienie Poszczególne (monada, ja, świadome indywiduum) jest bytem pierwotnym. Ciało i świadomość to dwa jego składniki, które tworzą jedność. Nie jest możliwe adekwatne ujęcie tego bytu z punktu widzenia tylko materializmu czy spirytualizmu. Monada nie jest ani ciałem, ani duchem. Składa się na nią wielość jakości, ale nad nimi nadbudowuje się bezpośrednio dana jedność osobowości. „Od zewnątrz” monada jawi się nie jako osobowość, lecz jako organizm, który składa się z monad różnych rzędów wielkości – Witkiewicz mówi tutaj o jedności w wielości i wielości w jedności. Jedność to monada, wielością są jej części składowe, ale ta sama zasada ma również zastosowanie w Całości Istnienia, które złożone jest z (IPN). Zdaniem niektórych komentatorów, wprowadzenie pojęcia monady nie rozwiązuje problemu dwoistości istnienia, monady są bowiem przestrzenne i czasowe – posiadają trwanie i rozciągłość. Według Soina: „Monada jako element składowy istnienia jest istnością równie zagadkową, jak elementarne cząstki fizykalizmu. A z drugiej strony jej dwoistość jest równie tajemnicza jak w punkcie wyjścia: ujęcie stron dwoistości jako «niesamodzielných momentów» istnienia poszczególnego, a zatem likwidacja (...) dualizmu «ducha» i «materii» jako odrębnych substancji (...) nie likwiduje niewspółmierności poglądów na istnienie”⁴⁷. W miejsce opozycji psychologizmu i fizykalizmu pojawia się opozycja psychologizm – biologizm. Dwoistość opisu istnienia nie zostaje przewyżczona, ale dzięki zastąpieniu elementarnych cząstek fizykalizmu monadami tajemnica, zdaniem Witkacego, „zmniejsza się o połowę”. Osiągnięciem najistotniejszym jest sprowadzenie materii martwej do żywej. Monadyzm jest swoistą „biologizacją” ontologii – nauka ta jest właściwym sposobem opisu istnienia, jej prawa są prawami ontologicznymi⁴⁸. W *Zagadnieniu psychofizycznym* czytamy:

Wszystko, cokolwiek jest martwym, musi się składać z żywych elementów, bo tylko one mają byt sam w sobie. [...] To, co za materię martwą uważamy, składa się z [...] mniejszych stworów żywych⁴⁹.

⁴⁶ Tamże, s. 195.

⁴⁷ M. Soin *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza* wyd. cyt. s. 75.

⁴⁸ Tamże, s. 87.

⁴⁹ S. I. Witkiewicz *Zagadnienie psychofizyczne* Warszawa 2003 s. 71.

Witkiewicz, formułując hipotezę monadystyczną, dokonuje odwrócenia asymetrii obowiązującej na gruncie fizyki. W każdym elemencie świata zaczyna pulsować życie, ale wobec niektórych rzędów wielkości nasze władze poznawcze okazują się bezradne i nie potrafimy tego zauważyć. Nie bez znaczenia jest tu także perspektywa poglądu życiowego, który dla Witkacego był niebywale istotny.

Miedzy Istnieniami Poszczególnymi bardzo drobnymi, np. (IPN₁₀), stanowiącymi materię martwą dla (IPN₃) np., zachodzą takie same zgęszczenia i rozrzedzenia „materii martwej”, jak dla nas ma to miejsce z (IPN₄). To, co dla nas jest absolutnie pustą i zimną przestrzenią międzyplanetarną, w której „nasza” materia jest niezmiernie rzadko rozsiąta [...], może składa się np. z (IPN₁₀), dla których istnieje dalszego rzędu materia martwa, składająca się z (IPN₂₀) i tak dalej bez ograniczenia⁵⁰.

W tym ujęciu filozofia Witkacego odnosi się nie tylko do porządku ontycznego, ale ma też wyraźne konsekwencje epistemologiczne – stawia pytanie o granice poznania. Horyzont kulturowy, zwłaszcza jego nurt katastroficzny, nie pozwala nam wszakże zapomnieć o innym wymiarze filozoficznych rozważań. W *Pożegnaniu jesieni* czytamy:

Jednak na dnie istnienia, u samych jego podstaw, tkwi jakiś piekielny nonsens, i to nonsens nudny. Ale ta nuda jest wynikiem dzisiejszych czasów. Dawniej było to wielkie i piękne. Dziś tajemnica zesła na psy i coraz mniej jest ludzi, którzy o tym właśnie wiedzą. Aż w końcu szarość jednolita pokryje wszystko na wiele, wiele lat jeszcze przed zgaśnięciem słońca. [...] Cała kultura okazała się humbukiem; droga była piękna, ale się skończyła: nie ma do czego już dążyć...⁵¹

Czy jest to ostatnie słowo, czy tylko przystanek na drodze dalszego zapytania? Czy przytoczony fragment ma być zamknięciem, czy może powinniśmy na powrót wejść w nurt *Pojęć i twierdzeń*? Z różnych stron idąc, docieramy wciąż w to samo miejsce. W każdym punkcie świata otwiera się Tajemnica.

...

Kluczowe pojęcia niniejszego tekstu – Istnienie i Tajemnica – sytuują się niejako pomiędzy teorią i praktyką, ogólnością i tym, co jednostkowe, filozofią i sztuką. Wskazane wątki ustawicznie powracają, przeplatają się, odsyłają do siebie. Nawet sam kontekst filozoficzny zostaje w pewnym sensie „zluzowany”, ulega bowiem przesunięciu z rozważań czysto teoretycznych (projekt Ontologii

⁵⁰ Tamże, s. 76.

⁵¹ Tenże *Pożegnanie jesieni*... wyd. cyt. s. 14–15.

Ogólnej) ku ukontekstowionemu i często literackiemu namysłowi egzystencjalnemu.

Inną kwestią jest pytanie o konsekwencje i rozwinięcie Witkiewiczowskiego katastrofizmu. Jak z dzisiejszej perspektywy ocenić można jego hipotezy? Czy rzeczywiście owa finalność istotności ludzkiej egzystencji doszła do skutku? Oznaczałoby to, że żyjemy w świecie bez sztuki, bez religii i bez filozofii, w kulturowej i egzystencjalnej pustce po końcu wszystkiego, w której rozgrywamy na miarę bohaterów Becketta przerażająco nudną „końcówkę”. Przypomina to do złudzenia sytuację, w jakiej znajduje się Maciej Korbowa – przewlekła niemoc końca skazuje nas na powtórzenie bez różnicy, impas, który mogłoby przerwać jedynie radykalne cięcie. Wysuwanie tego typu hipotez (hipotez końca) nie jest wcale sporadyczne – zdarza się co jakiś czas, niekiedy w formie tak spektakularnej jak u Witkacego – na pewno jednak obarczone jest sporym ryzykiem. Co interesujące, w różnych postaciach różnie się ów koniec tłumaczy: u Witkacego jest on konsekwencją atrofii sensu, a na przykład w Baudrillardowskiej posthistoryczności wynika z jego nadmiaru. Tę wielość ponad miarę, która zaciera horyzont możliwości i zarazem jest ich dawczynią, Witkacy-postmodernista (figura nigdy nieistniejąca?) wprawia w ruch poprzez zwielokrotnienie-repetycję. W liście z 19 października 1934 roku pisze do żony:

Wynalazłem cudowny sport = przerabianie cudzych kartek do siebie (nie swoich) na kartki do innych. Niedawno kartki Gałuszki i Maciakowej posłałem Milkiewiczowej, a jej kartkę Albertim. Chodzi o to, aby jak najmniej przerobić⁵².

Existence and Metaphysical Anxiety in the Philosophy of Stanisław Ignacy Witkiewicz

This article is devoted to the notions of Existence and Mystery in Stanisław Ignacy Witkiewicz's philosophy. We ask about the ontologic and existential motifs in his works. We are especially interested in the general character of the theses of *The Concepts and Principles Implied by the Concept of Existence*. The issues of Existence, the Mystery and the Nothingness, which are the subject of this elaboration, seem to be of key importance in Witkiewicz's philosophy. To approach those notions in an appropriate manner, it is necessary to refer not only to philosophical works by Witkiewicz, but also to the remaining theoretical works, novels, and stage plays. The search for philosophical contents in artistic works is not anything unusual, however, we want to point out only those parts in which the feelings of metaphysical restlessness and oddity of existence are revealed as the most complete and the most acute realization of a specific dimension of existence.

Marcin Lubecki – e-mail: marcin.lubecki@uj.edu.pl

⁵² Tenże *Listy do żony (1932–1935)* Warszawa 2010 s. 267–268.

MARIA ANNA POTOCKA

PUBLICZNY SENS SZTUKI W KONTEKŚCIE PARADYGMATU

Funkcje sztuki. Prywatna; pomiędzy artystą a dziełem. Publiczna; proponowana i organizowana przez kulturę. *Rodzaje sztuki.* Sztuka piękna; dzieło podporządkowane ekspresji i wrażeniom kompozycyjnym. Sztuka ideowa; dzieło rozgrywające problem i dostosowujące do niego chwyt wizualne. *Wartości.* Sztuka piękna; talent manualno-kompozycyjny. Sztuka ideowa; osobowość artysty.

Wstęp

Prezentowana w *Nowej estetyce* filozofia sztuki opiera się na dwóch podstawowych założeniach. Pierwsze mówi, że sztukę tworzy się z powodów prywatnych. W obszarze prywatności jest ona poznawczym oraz krytycznym narzędziem służącym do uprawiania światopoglądu. Drugie założenie dotyczy publicznego sensu sztuki. Przyjmuje się w nim, że w obrębie artystycznej prywatności pojawiają się stwierdzenia poznawcze o charakterze uniwersalnym¹. W obszarze publicznym sztuka pełni funkcję analityka paradygmatu, który nie ufa niczemu, co budzi zadowolenie, natomiast odczuwa rozkosz, kiedy może pastwić się nad sprawami oczywistymi.

Te dwa założenia odpowiadają za całość prezentowanych tutaj poglądów na sztukę.

¹ Czasami ta uniwersalność bywa przewrotna, bo sprowadza się do zainteresowania nieprzeniknioną prywatnością.

Są to założenia wypracowane, a nie przejęte, więc pamiętają swoje uzasadnienia. To zastrzeżenie jest istotne, ponieważ założenie osadzone w uzasadnieniu działa jak weryfikator logiczności konstrukcji intelektualnych. Założenie ideologiczne funkcjonuje jak dogmat religijny i nie gwarantuje spójności intelektualnej.

Przyjętym założeniom odpowiadają dwie definicje sztuki, które nie są ze sobą sprzeczne. Według pierwszej sztuka jest formą poznania, które posługuje się prywatnym językiem i wymaga uprzedmiotowienia. Tak rozumiana sztuka jest prywatnym narzędziem światopoglądowym. Według drugiej ta prywatna sztuka staje się – po dokonaniu odpowiedniej selekcji – budulcem kultury².

Sztuka

Sztuka wyewoluowała z rzemiosła pełniącego funkcje dekoracyjne. Bardzo wcześniej – mniej więcej trzydzieści tysięcy lat temu – dostrzeżono jej możliwości metafizyczne. Awansowała więc do roli wytwórcy przedmiotów magicznych. Następnie stała się narzędziem religii, ukazując w sposób wzniosły i przejmujący religijne przesłania dogmatyczne. Kolejnym etapem była polityka, gdzie rola sztuki polegała na podkreślaniu wagi i sensu działań władcy. Na każdym etapie była narzędziem jakiejś ideologii. Jednak ta zależność okazała się wybitnie nieszczelna. Artyści szybko wyczuli obszar, nad którym inni nie potrafią zapanować³. To odkrycie stanowiło przełom na drodze od rzemieślnika do artysty. Zauważono, że dzieła sztuki przenoszą „coś” ponad swój temat i zadanie, coś niepowtarzalnego, przynależnego wyłącznie człowiekowi, który je stworzył⁴. W obrębie dzieła sztuki pojawiła się przestrzeń zarezerwowana dla twórcy. Od tego momentu geniuszem nie był ten, kto osiągał uniwersalne piękno, tylko ten, który potrafił sformułować treść w sposób najtrafniejszy, najbardziej zaskakujący, wzbogacając jej potencjał interpretacyjny niepowtarzalnością swojego spojrzenia. Artysta nadal uprawiał cudze tematy, ale był już ceniony za innowacyjność sformułowań. Ponieważ interpretacja jest częścią treści, przeję-

² Termin „kultura” w tym tekście określa mechanizmy wprowadzające prywatność twórcy do wyobraźni wspólnej.

³ Próby zapanowania nad formą w sztuce podjął nazizm i komunizm stalinowski. W obu przypadkach nie udało się uzyskać pełnej szczelności, a wyniki artystyczno-społeczne były najczęściej żalosne.

⁴ Artystę wyróżniano już w antyku. Jednak wtedy oczekiwano od niego doskonałości uniwersalnej. Renesans dostrzegł wartość doskonałości indywidualnej, która zawsze jest jakimś zaskoczeniem, jest tym światem, który się podgląda, a nie tym, w którym się istnieje.

cie nad nią kontroli stało się krokiem w stronę całkowitego przywłaszczenia tej ostatniej.

To był początek wolności artysty, jednak jego możliwości jeszcze przez wieki były ograniczone. Akceptowano osobowość jedynie w kwestii rewolucjonizowania formy. Wprawdzie niektórzy artyści⁵ próbowali również zawładnąć treścią, ale to najczęściej kończyło się skandalem. Artysty oddano w ręce „departament formy”, co już w znacznym stopniu pozwalało mu na zaznaczenie osobowości i indywidualności. Za tym poszła świadomość odrębności, talentu oraz poczucie władzy nad dziełem. Dzieło sztuki przestało być przedmiotem zamówionym, zamieniając się stopniowo w prywatną wypowiedź artysty. Stworzony przez człowieka zbiór dzieł stawał się zaś jego konstrukcją światopoglądową. Z antropologicznego punktu widzenia był to moment rewolucyjny, ponieważ istota biologiczna otrzymała prawo tworzenia samej siebie. To prawo wywodziło się ze sztuki, ale z czasem zaraziły się nim również inne dziedziny życia.

Kilkaset lat temu odkryta została wartość i społeczna przydatność prywatności, której nie należy mylić z wyjątkowością talentu czy geniuszem. Genialność niektórych twórców została dostrzeżona i uznana już w okresie antycznym. Jednak tamta ekspozycja wybitności nie zawierała w sobie magicznej megalomanii prywatności, tylko była wykorzystaniem intelektualno-manualnych talentów do wyłożenia i zrozumienia spraw uniwersalnych. Antyk był mądry w imieniu wszystkich. Sztuka od okresu renesansu, a zwłaszcza manieryzmu, lansowała wybitność świata prywatnego, odmiennego, nieobecnego w wyobraźni wspólnej.

Już na pierwszym – dotyczącym jedynie formy – etapie wyzwania artysty okazało się, że sztuka wynika z nadmiarów naszej świadomości. Jesteśmy jedynym gatunkiem biologicznym, który z jednej strony potrafi zrozumieć własne istnienie, a z drugiej nie umie się pogodzić z jego uwarunkowaniami. To perversyjne napięcie stało się genezą rozlicznych protez. Do najważniejszych należą magia, religia i sztuka. Obok tych narzędzi uniwersalnych wymyśliliśmy wiele doraźnych, takich jak chociażby rozkosz i odurzenie. Celem magii było przejęcie władzy nad okrutną przyczyną i niepożądanym skutkiem. Religia też była tym zainteresowana, ale połączyła to z bogami i dążeniem do nieśmiertelności. Sztuka pojawiła się jako oprawa wizualna rytuałów magii i religii. Na tym etapie artysta był przede wszystkim utalentowanym rzemieślnikiem.

Ewolucja sztuki polegała na przeistoczeniu wytwórcy przedmiotów artystyczno-dekoracyjnych w niezależnego artystę, dla którego sztuka stanowi aktywny światopogląd. Analizując historię sztuki, odnosi się wrażenie, że postawa

⁵ Jak chociażby Caravaggio.

światopoglądowa od dawna była podstawą nominacji do historii sztuki, która wyróżniała artystów osiągających świadomość swojej egzystencjalnej odrębności. Jednak dopiero wiek XX otwarcie zerwał z rolą „geniusza na służbie” i uwolnił artystę od jakichkolwiek zobowiązań wobec idei i tematu. Strukturalną właściwością artysty stała się jego całkowita niezależność od czegokolwiek.

W sztuce dawnej kwestia prywatności dawała jedynie prawo do naruszania formy. Na początku XX wieku objęła całość dzieła. Realizacja cudzego tematu zaczęła przynosić wstyd. W dziele sztuki nic nie mogło być obce – narzucone lub zamówione – wszystko, co się pojawiało, musiało znajdować swoje uzasadnienia w polityce egzystencjalnej artysty. Sens miała jedynie ekspozycja osobowości, prywatności i odmienności. Ważne tematy i maestria wykonania przestały wystarczać. Dzieło sztuki – niemalże otwarcie – zaczęło wartościować się poprzez napięcie nieposkromienia, którego nie było w stanie ani pomieścić, ani określić. Dziedzina – nadal nazywająca się sztuką – całkowicie zmieniła swoje preferencje. Fabryka pożądanых, luksusowych przedmiotów estetycznych została zastąpiona przez obszar refleksyjny, w którego obrębie dziwne napięcie nieuchwytej idei stało się ważniejsze od przedmiotu.

Zaskakujące, że tak radykalna rewolucja⁶ nie powołała nowej dyscypliny⁷, tylko postanowiła nadal używać pojęcia „sztuka”. Konsekwencją tych zmian było odrzucenie estetycznej kokieterii, która wcześniej uatrakcyjniała większość dzieł. Nostalgia estetyczna jednak nadal była bardzo mocna. Artyści, również krytycy i historycy sztuki, którzy znajdowali w niej spełnienie, poczuli się spychani na bok przez uzurpatorów podważających wartości „prawdziwej” sztuki. Nastąpiło wewnętrzne rozdarcie sztuki i wrogość między obozem ideowym a obozem estetycznym. To napięcie istnieje od stu lat i jedynym wyjściem wydaje się rozdzielenie sztuki na piękną⁸ oraz ideową. Powołanie dwóch odrębnych dyscyplin twórczych uporządkowałoby pole rozważań teoretycznych. Tymczasem te sztuki ciągle są ze sobą mieszane, co wprowadza zamęt. Wyodrębnienie sztuki pięknej jako osobnej dziedziny stworzyłoby pole dla działalności twórczej, odpowiadającej tradycyjnym potrzebom estetycznym. Sztuka piękn-

⁶ Ta rewolucja nie była tak naprawdę radykalna. Drastyczna różnica pojawiła się jedynie na powierzchni, w zderzeniu dzieł sprzed pisuaru i po nim. Istotna sfera sztuki, czyli gra artysty ze swoją egzystencją, była kontynuowana.

⁷ Pojawiły się próby powołania takiej dziedziny, która miała się nazywać – trochę ironicznie – „antysztuką”.

⁸ Przypisanie określenia „piękna” sztuce dążącej do tworzenia przedmiotów sprawiających estetyczną przyjemność nie oznacza, że sztuka ideowa nie ma możliwości tworzenia piękna. Ten podział wskazuje jedynie preferencyjność; sztuka piękna stawia sobie za cel doskonałość estetyczną, sztuka ideowa szuka najsprawniejszej formy dla uchwycenia idei i przy okazji potrafi produkować piękno.

na stałaby się w ten sposób głosem społecznego poczucia piękna. W jej obrębie swoje spełnienie znaleźliby utalentowani operatorzy formy, niespecjalnie zainteresowani psychiczną obecnością w dziele sztuki. Taka sytuacja nie oznaczałaby regresu sztuki pięknej, tylko doprowadziłaby do powstania dyskursu społecznego, stymulującego gust. W tym celu konieczne byłoby wyodrębnienie dziedziny pod nazwą „sztuka piękna” i otoczenie jej osobnym komentarzem filozoficznym (lub poetyckim). W obecnej sytuacji sztuka piękna jest łudzona przynależnością do całości sztuki, co powoduje rozliczne frustracje, wynikające z faktu, że sztuka ideowa jest preferowana przez artworld i zwycięża w wyścigu do historii sztuki. Rozdzielenie sztuki pięknej od ideowej doprowadziłoby do rozdzielenia również historii sztuki, zapewniając obu formom twórczości własny obszar konkurencji. Taki podział byłby również korzystny dla filozofii, ponieważ wyprowadziłby ją z obecnego rozdzielenia jaźni, spowodowanego skłonnością do uwzględniania sprzecznych intencji twórczych.

Prezentowane tutaj rozważania przyjmują taki podział, jednakże dotyczą wyłącznie sztuki ideowej, która dla uproszczenia nazywana jest sztuką.

Sztuka to organizm o skomplikowanych funkcjach, łączący sferę prywatności ze sferą publiczną. Jej struktura jest czteroczęłowa. Na miejscu pierwszym znajduje się artysta – dawniej utalentowany wykonawca zamówień, obecnie instytucja krytyczna licząca się wyłącznie z preferencjami spojrzenia prywatnego. Miejsce drugie – pośrednie – zajmuje mechanizm weryfikujący to, co robią artyści, czyli artworld. Obszar trzeci to zawartość muzeów i historii sztuki, czyli sztuka przeniesiona do wyobraźni publicznej i stanowiąca narzędzie kulturowej obróbki antropologicznej⁹. Obszar czwarty jest najtrudniejszy do uchwycenia, ponieważ dotyczy stopnia i zakresu, w jakich sztuka przenika życie społeczne. Ale to właśnie ten obszar jest weryfikatorem jej sensu¹⁰, bowiem określa wartość i skuteczność sztuki jako narzędzia kulturowego.

Przejęcie kontroli nad obróbką antropologiczną bywa kuszące dla polityków o skłonnościach dyktatorskich oraz dla parapolitycznych ugrupowań artystycznych. Niektóre z nich – najogólniej: modernistyczne – próbują ograniczyć zakres sztuki do sterowania postawami społeczno-politycznymi. Sztuka ma służyć zmienianiu świata według założeń ideologicznych przyjętych przez tych artystów. Za taką filozofią społeczną stoi zazwyczaj silna osobowość artystyczna, tworząca wokół siebie nieformalną partię. Te działania jedynie pozorują interes społeczny i wykorzystują mechanizmy polityczno-społeczne jako materiał artystyczny. Wielką atrakcją tych wystąpień jest energia płynąca z narkotyku zaangażowania. Takie postawy artystyczne w systemach demokratycznych są atrak-

⁹ Obróbka antropologiczna ze strony kultury polega na implantowaniu paradygmatu.

¹⁰ Poza prywatną weryfikacją jej sensu dotyczącą wyłącznie artysty.

cyjne i niegroźne. Natomiast w systemach totalitarnych potrafią wspierać polityków w ideologicznym zniewalaniu społeczeństwa.

Wiek XX ma na polu sztuki zaangażowanej liczne dokonania. Jej uniesienia najczęściej przenika bezinteresowność i szlachetność intencji. Negatywną stroną tych działań, ograniczającą zakres samej sztuki, jest forma moralnego szantażu wobec artystów niezaangażowanych, których traktuje się jak zdrajców idei. Stojące za taką sztuką silne, wręcz rewolucyjne osobowości, natchnione poczuciem wspólnej racji, tłumią postawy prywatne niewykazujące skłonności do działań polityczno-społecznych. Przeciwwstawić się im potrafią jedynie rewolucjoniści prywatności. Natomiast osobowości labilne – co nie znaczy, że artystycznie mniej wartościowe – pod wpływem presji zaangażowania wycofują się w milczenie. Podobny mechanizm szantażu pojawia się ze strony awangard. Za jednym i za drugim stoi doraźna racja paradygmatu, który w pewnych momentach zaniedbuje słabszych i stawia na siłę uproszczenia, charakterystyczną dla postaw rewolucyjnych. Jednak prawie zawsze obok tego mainstreamu paradygmatycznego pojawiają się outsiderzy paradygmatu¹¹, którym – mimo „sprzeniewierzenia” – też czasami udaje się przejść do historii.

Każdemu etapowi sztuki przynależy właściwe mu wartościowanie.

Etap pierwszy dotyczy wyłącznie artysty. Tutaj sztuka ma charakter prywatny i sprowadza się do roli wyrafinowanego narzędzia poznawczo-krytycznego wymagającego wytwarzania dzieł. Ten niezwykły proces – nie do końca świadomy zakresu własnego poznania – wymaga wyobcowania konkluzji i zamienienia jej w obiekt zewnętrzny. Wartość metod sztuki w procesie poznawczym polega na osiąganiu krytycznego dystansu wobec zakresu własnego postrzegania, dystansu, który pozwala uchwycić konstruujące nas inspiracje i fascynacje. To poznanie nie prowadzi do żadnej prawdy. Ono dąży do skonstruowania człowieka radzącego sobie ze światem, jaki wokół siebie dostrzega. Jest to mechanizm poznawczy niezależny od tego, którym operują zmysły i intelekt. Dziełem sztuki, czyli przedmiotem służącym wyobcowaniu refleksji, może być niemalże wszystko; w przypadkach szczególnej organizacji umysłu zapewne nawet myśl.

Na etapie drugim wartością jest przydatność dzieła dla kultury. Dzieło sztuki – o ile nie jest myślą lub czymś równie nieuchwytnym – zostaje artyście odebrane i poddane przez artworld ocenie pod kątem przydatności kulturowej. Pod uwagę brany jest przede wszystkim zakres problemu i innowacyjność jego sformułowania. Jeżeli ten test – w rzeczywistości bardzo zagmatwany – wykaże, że dzieło zawiera wartości istotne dla sfery publicznej, następuje przeniesienie „zwłok”

¹¹ Złudzenie, że jest się outsiderem paradygmatu – i, co za tym idzie, nadzieja na przyszłą sławę – towarzyszy wielu artystom odrzucanym przez artworld.

do miejsca ekspozycyjnego¹² i rozpoczyna się operacja przekazywania dzieła wyobraźni wspólnej. Na tym etapie dzieło ma charakter aktywny, powinno wpływać na sposób myślenia ludzi.

Na etapie trzecim wartość dzieła staje się zdecydowanie bardziej pasywna. Spełniło ono już swoją funkcję rewolucyjną i stało się celebrytą kultury, znajdując zasłużone i godne miejsce w muzeum. Skończyła się jego rola zmieniania świata, zaczęła się rola świadczenia o kulturze. Ten moment jest kreatorem małej historii sztuki¹³, współczesnego wyobrażenia o tym, co będzie ważne dla dużej historii.

Etap czwarty nie jest następstwem, ale klamrą obejmującą drugi i trzeci. Przypisaną mu wartością jest społeczny zakres odbioru sztuki; najpierw to, na jaką skalę nowa sztuka potrafi wpływać na postawy społeczne, a następnie – jak bardzo społeczeństwo dało się zafascynować podsumowaniem własnej kultury. Na tym etapie wartość zawiera się w obecności sztuki w życiu.

Podstawowy schemat funkcjonowania sztuki obejmuje więc cztery etapy: prywatność artysty, obróbkę paradygmatyczną, małą historię sztuki i odbiór społeczny. Tylko pierwszy z nich, etap artysty, przynależy prywatności, reszta obsługuje strefę publiczną. Powyższy opis koncentruje się na intencjach nieskażonych ambicjami czy małymi interesami. Tak więc artysta doskonali poznanie poprzez sztukę, którą traktuje jako narzędzie do walki z egzystencjalnym rozdrażnieniem. Artworld, rekomendujący dzieło jako narzędzie paradygmatyczne, jest bezbłędnym czujnikiem społecznego zapotrzebowania na sztukę i wybiera najlepsze dzieła. Mała historia sztuki obejmuje całość wartościowej sztuki, a odbiór społeczny wykorzystuje wszelkie możliwości, jakie daje sztuka.

Taka bajka nie istnieje. Artyści znają korzyści wynikające z zainteresowania artworldu. Jego decyzje są zniekształcane różnymi pominięciami i intrygami rynkowymi. Mała historia sztuki nieuchronnie przenosi niedopatrzienia i sprzeniewierzenia artworldu. I na koniec odbiór społeczny jest ograniczony uwielbieniem dla mieszczańskiej stabilności poglądów oraz lękiem przed otwartością, jakiej wymaga sztuka. W efekcie odbiór sztuki sprowadza się do poszukiwania powierzchownego rozumienia i łatwych przyjemności estetycznych. Te małości

¹² Trochę inne procedury dotyczą przestrzeni publicznej, gdzie sztuka jest wprowadzana zarówno instytucjonalnie, jak i przez samych artystów. W tym drugim przypadku zostaje pominięta procedura weryfikacji dzieła przez artworld, a ocena zostaje oddana w ręce uczestników przestrzeni publicznej.

¹³ Mała historia sztuki obejmuje artystów współczesnych, którzy znaleźli swoją pozycję w muzeach, kolekcjach, tekstach i na rynku. Zasadność tej pozycji dotyczy około 70 procent, co znaczy, że mniej więcej 30 procent artystów odnoszących sukcesy za życia nie pojawi się w dużej historii sztuki.

wprowadzają sporo zamieszania i zanieczyszczają¹⁴ obraz. Niemniej odnosimy wrażenie, że szlachetność intencji zwycięża¹⁵. Sensowność i zdrowie mechanizmów sztuki pośrednio potwierdza determinacja, z jaką kultura wspiera tę dziedzinę twórczości.

Najpoważniejszym zanieczyszczeniem podlega prywatność artysty, idealistycznie zakładająca jego niezależność od mechanizmów rządzących sztuką. Uznanie sztuki za akt poznawczy nie najlepiej pasuje do pożądanego sławy i sukcesu. W sztuce dawnej nie dostrzega się takiego problemu. Prywatność artysty stała się jawnie cenna dopiero w XX wieku. Walka o zlecenia, uwodzenie mecenasów i świadomość mechanizmów rynkowych były wpisane w zawód artysty renesansowego. Wiek XX zlikwidował zawodowość artysty, wyznaczając mu rolę bezinteresownego rewolucjonisty lub konstruktora prywatnych narzędzi poznawczych. I pod tym kątem artyści są weryfikowani przez artworld. Jednak dążenie do sławy i korzyści okazało się odporne na przemiany i dla wielu artystów jest ciągle atrakcyjne. Pożyczają sukcesu i zazdroszczą tym, którzy go osiągnęli. Cenią go wyżej niż samą sztukę. Cyniczną korzyścią płynącą z tego sprzeniewierzenia jest porządkowanie się pola sztuki; artyści chytrzy – w domniemaniu: mniej wartościowi – niszczą swoją osobowość i przestają być interesujący. Artysta niewinny, dla którego celem jest uprawianie światopoglądu przy pomocy sztuki, nie kalkuluje posunięć artworldu i przywilejów wynikających z jego akceptacji. Jest w stosunku do niego obojętny i nie oczekuje niczego w zamian za tworzenie sztuki, ponieważ potrafi sam wobec siebie rozliczyć wysiłek i jego życiowe oraz ekonomiczne koszty.

Od XX wieku sztuka przestała być zawodem. Dotychczasowy jej zakres – malowanie portretów, rzeźbienie popiersi i uświetnianie wydarzeń – przeistoczył się w wyrafinowane rzemiosło. Rok 1917 radykalnie uwolnił sztukę od cudzego tematu, zarówno tego wzniosłego, jak i przyjemnego. Sztuka przestała być zawodem, a stała się światopoglądem. Dawniej powstawała na zamówienie publiczne. Obecnie rodzi się z potrzeby prywatnej i nikt nie gwarantuje, że cokolwiek publicznego się z nią stanie. Sztuka dawna była zamawiana, współczesna jest proponowana. Dawna tworzona była w ilości odpowiadającej zamówie-

¹⁴ To są te trudne momenty w analizowaniu skomplikowanych struktur humanistycznych – do których sztuka niewątpliwie należy – kiedy uchwycenie mechanizmu wymaga idealizacji i oczyszczenia struktury z narosłej na niej ludzkiej małości. Dyskomfort intelektualny wynika z tego, że w międzyczasie ta małość stała się elementem konstrukcyjnym.

¹⁵ Trudno określić proporcje tego zwycięstwa. Trudno nawet uzasadnić fakt jego istnienia. Można się go jedynie domyślać w oparciu o założenie, że żaden człowiek ani dziedzina nie są w stanie przeżyć, karmiąc się wyłącznie trucizną. Wszyscy ją do pewnego stopnia trawimy, ale istnieje punkt krytyczny. Przeciwnicy sztuki współczesnej sugerują, że ten punkt został już przekroczony i właśnie karmimy się wyłącznie trucizną.

niom i prawie każde dzieło przechodziło na stronę publiczną. Obecna powstaje w nadmiarze i spora jej część skazana jest na nieobecność w sferze publicznej¹⁶.

Zwolnienie artysty ze służby społecznej i przyznanie mu obowiązku prywatności wyraźnie podzieliło sztukę na dwa światy. Pierwszy tkwi w artyście i jedynie fragmentarycznie daje się podglądać poprzez dzieła. Drugi jest reinterpretacją dzieł na rzecz światopoglądu społecznego. Fundamentem pierwszego jest pytanie: „Co znaczy sztuka dla swojego twórcy?”, drugiego: „Do czego sztuka służy społeczeństwu?”. Od momentu dokonania tego podziału artysta może się do woli cieszyć lub dręczyć własną wolnością. Egzystencjalny kontrakt z tworzoną przez niego sztuką stał się jego sprawą prywatną.

Podział sztuki na prywatną i publiczną ustanawia nowy sens sztuki i może być potraktowany jako rewolucja antropologiczna. Radykalnej przemianie uległ przede wszystkim status artysty. W sztuce dawnej artysta uprawiał swój zawód i – przy całej wolności formalnej, jaką mu przyznawano – podlegał rozlicznym zobowiązaniom wobec religii i polityki. Stamtąd przychodziły sugestie tematów, kontekstów instalacyjnych, formatów, możliwych zakresów realizacji. Artysta – nawet najgenialniejszy – podlegał określonym wymogom, ale dzięki temu był częścią mechanizmu społecznego i traktowano go poważnie, jak człowieka wykonującego swój zawód. Wiek XX zakpił sobie z tej konstrukcji. Zwolnił artystę z wszelkich obowiązków, przestał narzucać mu jakąkolwiek treść czy formę i skazał go na szczególny rodzaj samotności w realizowaniu prywatności. Równocześnie pozbawił go gwarancji, że ta prywatność będzie zauważona i doceniona. Ale za to teraz artystą może być każdy.

Współczesna wolność tworzenia ma dwa źródła. Pierwszym jest przyznanie artyście wszelkich praw do dysponowania tematem, który od tego momentu staje się terenem eksperymentu artystycznego. Drugie to wyzwolenie mediów, dzięki czemu każdy może znaleźć (lub wymyślić) medium, w ramach którego swobodnie skonstruuje przekaz.

W sztuce dawnej selekcja artystyczna odbywała się poniżej poziomu świadomej osobowości twórczej. O dopuszczeniu do zamówień decydowała sprawność manualna, a nie ludzka wyjątkowość. Pierwsza selekcja dotyczyła utalentowanych rzemieślników. Dopiero druga, czyli polowanie na geniusza, wsłuchiwała się w kreatywne nieposkromienie osobowości. Ta procedura sprawiała, że liczba aplikantów do genialności była z góry ograniczona. Bulgoty osobowo-

¹⁶ Ten mechanizm nadmiaru wieki wcześniej pojawił się w literaturze. W porównaniu z malarstwem czy rzeźbą było to medium niezwykle łatwe i tanie, więc każdy umiejący pisać mógł odkryć w sobie pisarza. Literaci od wieków przyzwyczajeni są to tego, że za pisanie niekoniecznie należy się publikacja, sława i zapłata. Artyści, dla których ten mechanizm jest wciąż czymś nowym, czują się rozgoryczeni faktem, że ich światopogląd artystyczny nie przekłada się na środki do życia.

ściowe pozbawione talentów manualnych nie miały szans na spełnienie. Otwartość medialna XX wieku całkowicie odwróciła sytuację. Przestano polować na talenty, a zaczęto czekać na propozycje. Wiek XX zachęcił wszystkich, którzy odnajdywali w sobie artystę, do składania ofert i tym samym uruchomił nadprodukcję sztuki.

Kultura zawsze miała trudności z wchłonięciem całości sztuki, ale obecnie zamieniła się w brutalnego selekcionera. Zachęca tłumy do wystawiania towaru, ale tylko z nielicznymi podpisuje kontrakty. Nic dziwnego, że ta sytuacja wzbudza momentami rewolucyjne niezadowolenie artystów. Ale wbrew pozorom nie jest to cynizm cywilizacyjny, tylko gest przyznający sztuce ważną pozycję kulturową. Po wiekach ucha igielnego dla geniuszy ustanowiono wybór z całości. Kultura zainicjowała system – chwilowo opornie wdrażany – przeglądania całej ludzkiej aktywności artystycznej pod kątem przydatności dla szeroko rozumianych interesów społecznych. Ta sytuacja radykalnie zmieniała pozycję sztuki, która przestała być dekoratorem życia i uwzniośleniem tematów, a stała się: dla artysty – aktywną formą światopoglądu, dla odbiorcy – krytykiem świadomości społecznej.

Kultura jest obecnie silnie merytorycznie uzależniona od sztuki¹⁷. Dlatego lansuje kreatywność jako najwyższą miarę wartości człowieka. Tym samym zachęca do bycia artystami¹⁸. Uzasadnieniem człowieka staje się jego inwencja twórcza, która oznacza wolność najwyższą, czyli prawo do bycia sobą, oraz prawo do kreowania i wyrażania siebie. Inspiracja kulturowa, połączona z uwolnieniem mediów, wpływa na zwiększenie produkcji artystów. Jednak kultura ma określoną pojemność konsumpcyjną i tylko niewielkiej grupie jest w stanie zapewnić byt, uznanie i pozycję w historii. Cała reszta artystów musi znaleźć własne, prywatne uzasadnienie dla swojej sztuki. W przeciwnym razie grozi im frustracja.

Ponieważ sytuacja jest nowa, towarzyszy jej spora dezorientacja. Nie wiadomo, czy sztuka jest zawodem, czy światopoglądem. Nie wiadomo, co zrobić z człowiekiem, który zadeklarował się jako artysta i na dodatek zainwestował w to kilka lat studiów. Nie wiadomo, w jakich sytuacjach (i czy w ogóle) należy artystów poza rynkiem opłacać.

Odpowiedź, która nasuwa się na bazie powyższych rozważań, wyprzedza zdolność akceptacyjną obecnego czasu. Tak więc sztuka nie jest zawodem i artyście nic się nie należy za jej tworzenie. Zawodowcami stają się dopiero ci, których wybierze kultura. Ale i tutaj tkwi pułapka. Artyści, którzy dopuszczają

¹⁷ Głównymi przyczynami są: ciekawość obcego, gotowość na podważanie oczywistości i wartość komentarza indywidualnego.

¹⁸ Ta zachęta nie do końca jest czystą grą. Wprawdzie podkreślane są wartości wyższe, ale pod spodem ciągle czai się zaproszenie do gry w sukces.

zawodowstwo do świadomości, bardzo szybko tracą te właściwości, z powodu których kultura ich wybrała. Od tego momentu przestają być interesujący dla kultury i zamieniają się w mniej lub bardziej nagłośnione mięso rynkowe.

Obok tych wybranych (którzy po kryjomu bywają przegrani) istnieje wielu pominiętych, zachęconych przez kulturę do zostania artystami i obecnie cierpiących z powodu obojętności artworldu wobec ich twórczości¹⁹. To ofiary okresu przejściowego. Formą nagrody, jaką – być może – kultura przygotowuje dla artystów pozbawionych sukcesów publicznych, będzie zmiana nastawienia społecznego wobec ludzi tworzących. Obecnie sens przyznaje się jedynie tej twórczości, która odnosi sukces. Być może w przyszłości szacunek wzbudzać będzie twórczość dla twórczości. Obecnie sztuka uprawiana uporczywie i pozbawiona uznania społecznego jest traktowana jako żalosna porażka. Tak więc chwilowo nadprodukcja artystów wiąże się ze sporym dyskomfortem życiowym ludzi marzących w skrytości ducha o cudownym odkryciu i światowym sukcesie. Jednak dla kultury – która bardziej przypomina amoralny mechanizm ewolucyjny niż system etyczny – wypuszczanie setek ludzi na ambicjonalne męczarnie jest korzystne. Dzięki temu znacznie powiększyło się pole i zakres wyboru sztuki, którą kultura uznaje za wartą transferu społecznego. Wprawdzie ofiar jest sporo, ale ogólne korzyści są znacznie większe. Wszystkie metody wydają się dopuszczalne, kiedy szuka się czegoś tak ulotnego i nieokreślonego jak enzym paradygmatu. W obrębie sztuki kultura poluje na krytykę²⁰ nieprzewidywalną, wizjonerską, którą gwarantuje jedynie osobowość wolna od kompromisu myślenia wspólnego. Na dodatek ta krytyka powinna być perfekcyjnie sformułowana przy użyciu obrazów. Artysta, który potrafi zadowolić kulturę, musi mieć niezwykle predyspozycje: umiejętność wyczuwania zakresu krytyki, jakiego wymaga dany czas, osobowość na tyle odległą od rzeczywistości, aby ta krytyka miała wartość rewolucyjną, i zdolność sformułowania jej na tyle oszczędnie i uniwersalnie, że kiedyś wielu ludzi uzna ją za własną. Taki artysta musi równocześnie wejść do środka i zachować dystans.

¹⁹ Ten proces jedynie przejściowo ma charakter negatywny. Dalekosiężną koncepcją kulturową jest sytuacja, kiedy tworzenie sztuki w sposób naturalny stanie się aktywną prywatnością, pozbawioną sekretnych marzeń i stresów dotyczących sławy, sukcesu i zamożności. Tacy artyści już od dawna się pojawiają, jednak chwilowo są to spektakularne wyjątki.

²⁰ Krytyka w szerokim sensie, nie jako opozycyjne odniesienie do czegoś, ale jako propozycja czegoś obok, poza normą. Sztuka jest przede wszystkim krytyką wyzwalającą, a nie krytyką pognębiającą.

The Public Meaning of Art in the Context of a Paradigm

F u n c t i o n s o f a r t. Private: between the artist and his work. Public: put forward and organised through culture. **T y p e s o f a r t.** Fine art: work governed by expression and compositional impressions. Art of ideas: work plays a problem; this determines the visual devices used. **V a l u e s.** Fine art: manual and compositional talent. Art of ideas: the personality of the artist.

Maria Anna Potocka – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

CEZARY RUDNICKI

KONCEPCJA AURY IMMANENTNEJ

Artykuł ten poświęcony jest koncepcji „aury immanentnej”. W pierwszej, historyczno-filozoficznej części omawiam teorię sztuki przedstawioną przez Deleuze’a i Guattariego w dziele *Co to jest filozofia?* W części drugiej przy użyciu zaczerpniętych od tych filozofów pojęć analizuję wybrane dzieła, zaliczane do kultury rozrywkowej (m.in. muzykę *black* i *viking metal* oraz gry komputerowe). Staram się wykazać, że można je uważać za dzieła sztuki, ponieważ spełniają one wymogi postawione przez Deleuze’a i Guattariego. W ostatniej części dyskutuję z Benjaminowską koncepcją „aury” dzieła sztuki, by wykazać, że masowa reprodukowalność i dostępność dzieł sztuki nie powoduje jej zaniku, ale przemianę: aura z transcendentnej staje się immanentna.

Afekt, percept, problem

Swojej koncepcji sztuki Deleuze i Guattari najpełniejszy wyraz dali w dziele *Co to jest filozofia?*¹. Dzieło sztuki zostaje w nim określone jako podtrzymująca siebie samą kompozycja wrażeń, będących blokami perceptów i afektów. Cóż jednak kryje się za tą zbitką pojęć? Percept nie jest percepcją, jest niezależny od stanu tego, kto doświadcza. Jeśli coś przypomina, to nie dlatego, że się do czegoś odnosi, ale wyłącznie na mocy własnych środków tworzenia. Sztuka odrywa za pomocą środków materialnych percept od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego; percept nie jest przypomnianą percepcją, nie pochodzi z pamięci (nawet mimowolnej), ale wychodzi poza to, co przeżyte. Percept jest bytem autonomicznym, nie zawdzięcza nic ani twórcy, ani odbiorcom.

¹ G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?* Gdańsk 2000.

[N]ie percepcja wrzosowiska, lecz wrzosowisko jako percept u Hardy'ego; percepty oceaniczne Melville'a; percepty miejskie lub lustrzane u Virginii Woolf. Krajobraz w i d z i. Mówiąc ogólnie, jaki wielki pisarz nie potrafił stworzyć tych bytów wrażeniowych, zachowujących w sobie jakąś porę dnia, ciepło jakiejś chwili (wzgórza Faulknera, stępy Tolstoja lub Czechowa)? Percept jest krajobrazem rozciągającym się przed człowiekiem – pod nieobecność człowieka².

Nieludzkim krajobrazem przyrody (ale również miasta). Krajobrazem pierwotnym wobec „zamieszkujących” go postaci. Krajobrazem niewidzialnym, który – dzięki perceptowi – staje się widzialny.

Od percepcji do perceptów artysta wznosi się za pomocą stylu. Percept nie jest wyolbrzymioną czy zmodyfikowaną percepcją, ale raczej wynikiem spotkania z czymś nazbyt wielkim i nazbyt nieznosnym: życiem (tym oto) i chwilą (tą oto). Zadaniem perceptu jest wyzwalać uwięzione życie. Percept *jest* wypełniony „życiem, którego nie może osiągnąć żadna przeżyta percepcja”³. Istnieje on sam przez się, jest chwilą świata, którą uczyniono trwałą. By to osiągnąć – Deleuze i Guattari przywołują słowa Virginii Woolf – należy

„nasycić każdy atom”, „wyeliminować to wszystko, co jest odpadem, śmiercią, zbytkiem”, to wszystko, co odpowiada naszym potocznym i przeżytym percepcjom, to wszystko, co stanowi pokarm przeciętnego pisarza – zachować tylko nasycenie, które daje nam percept, „włączyć w chwilę absurd, fakty, to, co wstrętne, a l e p o t r a k t o w a n e j a k o p r z e z r o c z y s t e”, „wszystko to umieścić, a jednak nasycić”⁴.

Gdy artysta ujrzy Życie w żyjącym lub Żyjące w przeżytym uzyskuje percept jako „święte źródło”. Percept czyni „odczuwalnymi nieodczuwalne siły, które wypełniają świat i oddziałują na nas”⁵.

Podobnie jak percept nie jest percepcją, tak samo afekt nie jest uczuciem czy doznaniem. Afekt przewyższa siłę tych, którzy się mu poddali, znaczy sam przez siebie, wykracza poza przeżycie, istnieje sam w sobie (ale trwa dopóty, dopóki trwa materiał). Nie jest on przywołanym z pamięci (celowo lub mimowolnie) uczuciem, ale bytem autonomicznym, niezawdzięczającym nic twórcy ani odbiorcy: jest czymś niezależnym od podmiotu. „Afekt to niehumanitarne stawanie-się człowieka” (np. Ahab stający-się-wielorybem dzięki Moby Dickowi, stawanie-się-słonecznikiem dzięki van Goghowi).

² Tamże, s. 186.

³ Tamże, s. 189.

⁴ Tamże, s. 196.

⁵ Tamże, s. 201.

Nie jesteśmy w świecie, raczej stajemy się wraz ze światem, stajemy się poprzez kontemplowanie go. Wszystko jest widzeniem, stawaniem się. Stajemy się uniwersum. Stawanie się zwierzęciem, rośliną, molekułą, stawanie się zerem⁶.

Warto w tym momencie powiedzieć kilka słów na temat stawania-się. Nie jest ono fantazją czy snem, jest całkowicie realne. W stawaniu-się-zwierzęciem nie chodzi o jego naśladowanie czy udawanie. Oczywiście człowiek nigdy na prawdę nie będzie zwierzęciem. Ale nie na tym polega stawanie-się – nie jest ono utożsamieniem się. Alternatywa: albo (coś) udajesz, albo (czymś) jesteś jest fałszywa. Stawanie-się produkuje wyłącznie samo siebie i nic innego. Prawdziwą realnością jest wyłącznie stawanie-się⁷. Człowiek, zwierzę czy roślina nie są żadnymi zamkniętymi monadami, nie mają u podłoża żadnej niezmienniej substancji, nie są punktami, ale raczej liniami, bytami otwartymi, nieustannym stawaniem-się – bez progresu czy regresu, a także bez celu. Stawanie-się nie jest ewolucją: nie przebiega pomiędzy pokrewnymi (powiązanymi filiacją) seriami, ale pomiędzy seriami heterogenicznymi (stajemy się w wielu różnych kierunkach). Zawiera również element nowości, w czym przypomina Bergsonowską ewolucję twórczą. W kontekście sztuki, nieco upraszczając, można rozumieć stawanie-się jako odantropomorfizowaną wersję hermeneutycznej fuzji horyzontów.

W jednym ze swych wczesnych dzieł⁸ Deleuze rozróżnia stawanie-się-aktywne i stawanie-się-reaktywne, w okresie *Kapitalizmu i schizofrenii* zastąpione (do pewnego stopnia) podziałem na molekularne i molarne⁹ – przy czym prawdziwym stawaniem-się, tym które powyżej omówiłem, zostaje nazwane tylko to pierwsze (aktywne, molekularne). Stawanie-się-reaktywne jest złudnym stawaniem-się, jest zetknięciem z siłami, które powodują, że linie ujęcia, po których przebiega stawanie-się, zostają zwrócone do wewnątrz i „byt” zamiast rozwijać się, ulega zamknięciu, petryfikacji. W *Anty-Edypie* pojęcia te wykorzystane zostają w teorii społecznej: Deleuze i Guattari twierdzą, że człowiek z natury jest aktywny, istnieje w nim pewna nadwyżka, pragnienie nowego, pragnienie tworzenia. Jest to energia, na której pasożytuje maszyna społeczna. A przy tym ta energia jest rewolucyjna i z tego względu zagraża maszynie społecznej. Płynność i pełnia pragnienia sprawiają, że państwo zaczyna je represjonować oraz nieustannie je ukierunkowywać w społecznie wzmacniane zacho-

⁶ Tamże, s. 187.

⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari *A Thousand Plateaus* Minneapolis 1987 *plateau* 10 zwłaszcza s. 237–238.

⁸ Mam tu na myśli pozycję *Nietzsche i filozofia*.

⁹ Z tego miejsca chciałbym zaapelować do wszystkich tłumaczy Deleuze’a: nie molarne, ale m o l o w e!

wania, takie jak np. konsumeryzm. W ten sposób zamiast zmieniać, poprawiać stosunki społeczne, podtrzymujemy te już istniejące. Zamiast być aktywni jesteśmy reaktywni. Już w tym momencie widać, że sztuka, z uwagi na swój związek ze stawaniem-się, ma swój wymiar polityczny.

Wróćmy jednak do afektu. Deleuze i Guattari nazywają go

sferą nieokreśloności, nierozróżnialności, jak gdyby rzeczy, zwierzęta i osoby (Ahab i Moby Dick, Penthesilea i suka) w każdym wypadku osiągnęły ów oddalający się w nieskończoność punkt, bezpośrednio poprzedzający ich naturalne różnicowanie¹⁰.

Takie sfery zlewania się tego, co różne, tworzy tylko życie – zadaniem sztuki jest docieranie do tego w akcie (współ)tworzenia. Sztuka powinna raczej rozpuszczać formy, niż budować podobieństwa.

Artysta jest wielki, gdy „wymyśla nieznane lub zapoznane afekty i ukazuje je jako stawanie się jego postaci”¹¹. Artysta sprawia, że stajemy się wraz z afektami, które daje nam w swoim dziele. Sztuka musi tworzyć nowe afekty, aby uwolnić się od „najbardziej pospolitych emocji, grożących zahamowaniem rozwoju estetycznego”¹². Rozwój w sztuce jest możliwy dzięki tworzeniu nowych afektów i perceptów.

Wrażenie jest połączeniem perceptów i afektów – podobnie jak one jest niezależne od swojego twórcy i aktualnego widza. Utrwalone samo w sobie, samo przez się znaczące. Wrażenie to percepty i afekty tak *skomponowane*, że podtrzymują same siebie i trwają same w sobie – Deleuze i Guattari piszą, że aby to osiągnąć czasem wystarczą „dwa proste pociągnięcia”; myślę, że równie dobrym przykładem będą tu japońskie *haiku*. Bloki wrażeń nazywane są przez tych filozofów również pomnikami – przy czym zaznaczają oni, że działają one nie poprzez pamięć, ale fabulację. Pomnik nie upamiętnia tego, co przeszłe, ale zwraca wciąż trwające wrażenie ku przyszłości. „Pisząc, nie wykorzystujemy wspomnień z dzieciństwa, ale dzieciące bloki, będące stawaniem-się-dzieckiem teraźniejszego”¹³.

Tak jak percept przeciwstawia się percepcji, a afekt – doznaniom i uczuciom, tak wrażenie przeciwstawia się mniemaniu. Artysta odrywa wrażenie od mniemania. Wrażenie deterytorializuje system mniemań dominujący w jakimś środowisku. Reterytorializuje się na płaszczyźnie kompozycji. Samo wrażenie jest zaś deterytorializowane (otwierane na nieskończony kosmos) przez płaszczyznę kompozycji.

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?* wyd. cyt. s. 191–192.

¹¹ Tamże, s. 193.

¹² Tamże, s. 256 przypis 29.

¹³ Tamże, s. 185.

Pozostało już tylko wyjaśnić, czym jest ta ostatnia. Deleuze i Guattari określają płaszczyznę kompozycji estetycznej jako nieskończone pole sił, „świat przed ludźmi, nawet jeśli został stworzony przez człowieka”¹⁴. Nie jest ona czymś założonym z góry, ale powstaje w miarę tego, jak dzieło się rozwija. Płaszczyzna kompozycji jest komplementarna wobec kompleksów wrażeń, współistnieją one, jedno nie może rozwijać się bez drugiego. Jest ona swego rodzaju podłożem dla bloków wrażeń. O ile te ostatnie są skończone, o tyle ta pierwsza próbuje osiągnąć nieskończoność, by w ten sposób dotrzeć do chaosu, do pola transcendentalnego.

Sztuka istnieje tylko o tyle, o ile istnieje kompozycja. Komponuje się zaś z uwagi na pewien problem. Ten zaś jest wyrażany poprzez wrażenia. I sam ten problem jest ważniejszy niż udzielona na niego odpowiedź¹⁵.

Przeciwnie rzecz ma się w kiepskiej sztuce, „sztuce mniemań”. Tam liczy się odpowiedź. Taka sztuka jest również inaczej zbudowana: zamiast z wrażeń, składa się z mniemań, które są takimi funkcjami percepcji i doznań, że mogą przynależeć do każdego, bo chociaż związane z obszernym strumieniem mniemań autora, to są albo podzielone tak, że przerzucają się na postaci, albo ukryte, by odbiorca mógł ujawnić mniemania własne. Deleuze i Guattari wyjaśniają to na przykładzie pisarstwa: do stworzenia powieści nie wystarczają własne percepcje i doznania autora albo te pochodzące ze wspomnień i archiwów, podróży i złudzeń, od dzieci i rodziców, nie wystarczają interesujące postaci (te, które się spotkało i ta, którą jest sam autor) oraz sklejające to wszystko w całość mniemania. „Powieści” złożone z wymienionych wyżej elementów to powieści dziennikarskie, reportaże: „sztuka” infantylna i okrutna. „Niczego się nam nie oszczędza pod nieobecność pracy rzeczywiście artystycznej”¹⁶. Nie chodzi tu jednak tylko o „sztukę” środowiskową czy pamiątnikarską – podobna bezpłodność manifestuje się u „wszystkich *epigonów* awangardy i abstrakcji, wegetujących na płaszczyznach stworzonych przez innych”¹⁷. „Sztuka mniemań” jest petryfikująca, molowa, czyni stawanie-się reaktywnym¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 207.

¹⁵ Por. co Deleuze pisze o wiedzy (odpowiedzi) i uczeniu się (problemie): G. Deleuze *Różnica i powtórzenie* Warszawa 1997 s. 238–242.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?* wyd. cyt. s. 188.

¹⁷ M. Herer Gilles Deleuze. *Struktury – maszyny – kreacje* Kraków 2006 s. 215 przypis 20.

¹⁸ Aby lepiej zrozumieć, co w odniesieniu do perceptów i afektów oznacza określenie „nieludzkie”, warto zapoznać się z fragmentami świetnej książki Michała Herera (dz. cyt.), dotyczącymi zarzutu „kalkowania” stawianego przez Deleuze’a. Przez ten pryzmat odczytuję „nieludzkość” perceptów i afektów jako procedurę „odantropomorfizowania” pola transcendentalnego – podejmowaną, w tym przypadku, przez sztukę.

Czy dzieła kultury rozrywkowej mogą być sztuką?

Za pomocą wprowadzonych powyżej narzędzi postaram się dokonać analizy pewnych współczesnych zjawisk, w większości zaliczanych do kultury rozrywkowej. Z pewnością łatwo wskazać dzieła, które nas petryfikują: gry komputerowe, komiksy, czy filmy oparte na grubo ciosanym dualizmie: dobro – zło, czarne – białe, porządek – chaos; telenowełe, które grają na naszych najprymitywniejszych uczuciach; reklamująca próżny, konsumpcyjny tryb życia muzyka. Można by mnożyć przykłady i wskazać wiele krytycznych analiz, poczynając od najbardziej zjadliwych autorstwa Adorna. We wprowadzonej terminologii należałoby powiedzieć, że wszystkie te dzieła to sztuka mniemań: naszych potocznych percepcji, uczuć i opinii, często na usługach pewnych stylów życia i z uwagi na to społecznie i politycznie hamująca nasz rozwój.

Interesuje mnie jednak twórczość innego typu. Wydaje się, że wśród masowo dostępnej i reprodukowanej kultury da się wskazać na dzieła spełniające wymogi postawione sztuce przez Deleuze'a i Guattariego. Jest to dziedzina bardzo różnorodna i warto dokonać pewnej klasyfikacji: ta zaproponowana przeze mnie nie będzie oparta na rodzajach dzieł, ale raczej na *ożywiających je problemach*, dzięki czemu zostanie wskazany pierwszy element: kompozycja bloków wrażeń na płaszczyźnie estetycznej.

Stelarc, australijski performer, zajmujący się połączeniami techniki i ludzkiego organizmu, wskazuje na *problem, jakim jest cielesność*.

[C]iała przekształcają się i ulegają mutacji, tworząc nowe, postludzkie ciała. Pierwszym warunkiem tej cielesnej transformacji jest uznanie, że natura ludzka nie jest oddzielona od natury jako całości, że nie ma stałych i koniecznych granic między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce, między człowiekiem i maszyną, mężczyzną i kobietą itd.; jest to uznanie, że sama natura jest obszarem sztucznym, otwartym na coraz to nowe mutacje, mieszanki i hybrydyzacje¹⁹.

Jest to obszar eksploatowany od pewnego czasu przez *gender studies* i antropologię. Ale nie pozostaje obcy również kulturze masowej. Doskonałym przykładem jest twórczość plastyczna Hansa Rudolfa Gigera, znanego przede wszystkim ze stworzenia sylwetki ksenomorfa do filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo*. Niemal cała twórczość tego artysty skupia się na różnych połączeniach, rozwinięciach ciała – najczęściej poprzez scalenie elementów organicznych i mechanicznych. Nie ogranicza się to wyłącznie do ciała człowieka. Występują tu różne połączenia pomiędzy tym, co ludzkie, zwierzęce, mechaniczne,

¹⁹ M. Hardt, A. Negri *Imperium* Warszawa 2005 s. 234.

a nawet demoniczne. Bardzo często ciała tracą swą odrębność, łącząc się poprzez maszyny. Podobny motyw zatarcia granicy pomiędzy indywidualnymi organizmami znajdziemy w twórczości Zdzisława Beksińskiego. Jego dzieła często przedstawiają ciała zdeformowane, dziwnie przekształcone, bywa, że połączone z maszyną lub architekturą. W jego późnych dziełach dominuje motyw zatarcia granicy pomiędzy przedstawioną istotą a krajobrazem, tłem, na którym występuje. Również pojawiające się u obu artystów motywy czaszek czy wychudzonych, szkieletowych ciał sugerują również pewne połączenie pomiędzy żywym i martwym.

Motyw deterytorializacji ciała silnie oddziałał także poprzez literaturę fantastyczną z gatunku cyberpunk, która ukazuje świat niedalekiej przyszłości z silnie rozwiniętą techniką, pozwalającą na różnego rodzaju modyfikacje za pomocą tzw. cyberwszczepów (ang. *cyberware*), które zastępują jego naturalne części ciała. Mogą to być na przykład elektroniczne gałki oczne pozwalające na cyfrowy zapis wszystkiego, co się postrzega, czy widzenie w podczerwieni, bezprzewodowe łącza internetowe połączone bezpośrednio do mózgu i wszelkiego rodzaju implanty oraz protezy poprawiające fizyczną sprawność człowieka.

To zagadnienie, być może w mniej świadomy sposób, jest poruszane również przez *beatbox* (sztukę naśladowania za pomocą narządów mowy instrumentów muzycznych – głównie perkusji – oraz skreczy) oraz tzw. *robot dance* (w którym ruchy tancerza przypominają ruchy manekina albo robota) – w obu wypadkach ciało człowieka jest deterytorializowane w kierunku tego, co mechaniczne, w kierunku maszyny.

Ten sam obszar eksplorują pewne „pospolite obecnie estetyczne mutacje ciała, takie jak *piercing* i tatuaże, moda punkowa i różne jej naśladownictwa”²⁰ – i chociaż niektórzy teoretycy (jak np. Negri i Hardt) zarzucają im brak radykalizmu, to można stwierdzić, że dążą one w tym kierunku, czego najlepszym przykładem jest model o pseudonimie *Zombie Boy*, którego ciało (włącznie z twarzą) w całości pokryte jest tatuażami, wyrażającymi zetknięcie świata Życia ze światem Śmierci.

Kolejnym problemem, jaki zajmuje sztukę spoza *mainstreamu*, jest „mit założycielski”, *podstawa naszej cywilizacji* – przede wszystkim w postaci religii chrześcijańskiej. Jest to wątek eksploatowany – mniej lub bardziej refleksyjnie – przez literaturę *fantasy*. Na rodzimym gruncie niektóre elementy tego zagadnienia znajdziemy w tzw. wiedźmińskiej sadze Andrzeja Sapkowskiego, w której świat przypomina (do pewnego stopnia) nasze średniowiecze z jego podziałem klasowym i nieustannie wojującymi monarchiami, ale jest to średniowiecze pozbawione jednej, wspólnej dla wszystkich państwów, monoteistycznej reli-

²⁰ Tamże.

gii²¹. Kwestia ta jednak o wiele ważniejsza jest w *black* i *viking metalu* (przede wszystkim skandynawskim) oraz różnych ich odmianach: uderzają one w konformistyczny, zniewalający jednostkę kolektywizm naszej cywilizacji oraz jej oddalenie się od natury – obie te rzeczy łączą przede wszystkim z chrześcijaństwem. Wytuczana przez *black metal* płaszczyzna kompozycji odwołuje się do symboliki satanistycznej oraz okultystycznej, widocznej najczęściej w teledyskach, na okładkach płyt lub w tytułach utworów. Częstym środkiem ekspresji jest *growl*, za pomocą którego próbuje się wytworzyć percepty głosu demonów lub wycia potępionych dusz; ta technika śpiewu wykorzystywana jest również w utworach mających wzbudzić duże pokłady energii w słuchaczu. Podobnie jest w warstwie muzycznej:

[artyści] szukają piękna w zniszczeniu. Powstałe napięcie ma jak najbardziej wagnerowskie korzenie – to romantyczna afirmacja dramatycznych skrajności, fascynacja mocą tworzenia i bezlitosnego unicestwiania. Black zatrzymuje w czasie monumentalną atmosferę nieustającego wysokiego C, big bangu, w którym z chaosu rodzi się porządek. Dobry blackowy numer ma w sobie cząstkę tego gargantuicznego ładunku energii, który może zmienić nawet fundamentalne prawa natury²².

Warstwa tekstowa ma najczęściej charakter negatywny, krytyczny – poprzez stawianie konkretnych zarzutów różnym instytucjom lub cywilizacji w ogóle – ale częstym motywem jest również analiza zjawisk nihilizmu i śmierci. Przywoływane są tu również takie emocje, jak żądza zemsty, nienawiść, gniew – mają one potencjał do stania się afektami, ponieważ *black metal* uznaje te uczucia za spłycone czy wręcz zapoznane i próbuje je skonstruować na nowo.

Drugi z wymienionych gatunków, *viking metal*, wyznaczył sobie zupełnie inne zadanie – pozytywne, konstruktywne. Swego sprzeciwu wobec zastanego porządku nie wyraża poprzez jego krytykę, ale próbuje raczej wskazać na inne możliwości życiowe, czerpiąc inspiracje z okresu pogańskiego, przedchrześcijańskiego, czyli poprzedzającego naszą cywilizację w jej aktualnej formie. W warstwie tekstowej i wizualnej przejawia się to w odwołaniach do mitologii nordyckiej (czy – na przykład w Polsce – słowiańskiej). Na płaszczyźnie dźwię-

²¹ Przy tej okazji warto wspomnieć o książce *Historia i fantastyka*, będącej zapisem wywiadu, jakiego Andrzej Sapkowski udzielił Stanisławowi Beresowi. Jest to doskonały przykład tego, jak pewne teorie literatury próbują wmówić nam, że wszelka twórczość artystyczna jest wynikiem pracy nieświadomej części pamięci. Przeciw temu Sapkowski nieustannie próbuje wykazać, że jedynym powodem zamieszczenia takich, a nie innych treści była kompozycja. Porównaj: A. Sapkowski, S. Bereś *Historia i fantastyka* Warszawa 2005.

²² *Black metal – muzyczny hold złożony naturze*, zapis rozmowy Kamila Antosiewicza i Jasia Kapeli [w:] *Norwegia. Przewodnik nieturystyczny* Warszawa 2011 s. 128.

kowej taki efekt uzyskiwany jest za pomocą wykorzystania ludowych lub archaicznych instrumentów, motywów muzycznych charakterystycznych dla lokalnego (choć nie zawsze) folkloru czy bardzo prymitywnych brzmień, chociaż pojawiają się tu również utwory i zespoły eksponujące bardzo rozbudowaną i skomplikowaną melodię lub wykorzystujące muzykę symfoniczną. Zdarza się również, że w kompozycji wykorzystane są nagrania dźwięków tworzonych przez samą naturę: grzmotów, wichury czy tętentu kopyt. Celem jest wytworzenie nastroju panującego w przeszłości – na ogół podniosłego, epickiego, towarzyszącego wojnie lub tajemniczego, pobudzającego do działania mitotwórczą wyobraźnię.

Ostatni przykład, jaki chciałbym omówić, dotyczy dwóch gier komputerowych rozwijających *problem reintegracji świadomości*. Pierwsza z nich – *American McGee's Alice* – pozwala nam wcielić się w przemierzającą Krainę Czarów (ang. *Wonderland*) Alicję. Jest to punkt odniesienia o tyle dobry, że pozwoli nam wyraźniej wskazać różnicę pomiędzy „sztuką mniemań” a „prawdziwą” sztuką. Oryginalne *Przygody Alicji w Krainie Czarów* i *Po drugiej stronie lustra* rozwijają problem funkcjonowania ludzkiego umysłu podczas snu²³. Obie te książki były inspiracją dla wielu innych dzieł, m.in. dla filmu Tima Burtona *Alicja w Krainie Czarów*. Stworzone przez Carrolla kraina i bohaterka zostały tam wykorzystane do wypełnienia treścią ram banalnej struktury opisującej konflikt pomiędzy opozycyjnymi członami (białymi i czerwonymi szachami). Tyle możemy o tym filmie powiedzieć, abstrahując od odbiorcy. Jeśli jednak zbadamy interpretacyjną aktywność podmiotu percypującego owo dzieło, z łatwością dostrzeżemy, że pozostawiona przez twórcę pustka zostaje wypełniona naszymi mniemaniem o binarnym podziale świata (na zło i dobro, chaos i porządek), utrwalając nas w tych potocznych opiniach i przez to petryfikując, zamiast wyzwalać stawanie-się. Zupełnie inaczej jest w przypadku wspomnianej gry komputerowej. Tam Kraina Czarów oraz przygody bohaterki mają sens immanentny – nie pochodzą z zewnątrz, od widza-podmiotu, ale z samej kompozycji dzieła. Alicja jest zwykłym dzieckiem, któremu przydarza się nieszczęśliwy wypadek: pewnej nocy dom, w którym mieszka, staje w płomieniach, jej rodzice giną, ona sama zaś cudem unika podobnego losu. Jednakże dziewczynka obwinia siebie o spowodowanie pożaru, co doprowadza ją do psychicznego załamania: pogrążona w katatonii trafia do przytułku dla obłąkanych (dodajmy, że akcja gry zostaje umieszczona w drugiej połowie XIX wieku). Kraina Czarów, przypominająca bardziej schizofreniczne koszmary niż bajki dla dzieci, to percept jej strzaskanego umysłu – chociaż Alicja przez większą część gry nie

²³ Deleuze w *Logice sensu* analizuje te oraz inne dzieła Lewisa Carrolla jako rozważające problem genezy sensu.

zdaje sobie z tego sprawy. Podczas swojej wędrówki bohaterka musi nieustannie stawiać czoła różnym wyzwaniom, choć zdarza się również, że napotyka sojuszników – jak choćby w postaci pojawiającego się nieoczekiwanie Kota z Cheshire, który udziela wskazówek równie pomocnych, co zagadkowych: symbolizuje on tę część nieświadomości, która zdaje sobie sprawę z całej sytuacji i działań, jakie należy podjąć, a z których najważniejszym jest pokonanie Królowej Kier. Choć niemal przez cały czas Alicja zmuszona jest walczyć, to nie ma tu mowy o klasycznym starciu dobra ze złem. Jej kolejni przeciwnicy wyrażają pewne trudności, które musi pokonać, lub doświadczenia docierające z zewnątrz: Księżna przypomina pielęgniarkę z przytułku, Tweedledee i Tweedledum – pielęgniarzy-osilków, których celem jest poskromienie agresywnych pacjentów. Ostatni wróg, do którego leża docieramy, przemierzając lokacje przypominające wnętrze ludzkiej szyi i głowy – odpowiedzialna za dewastację Krainy Czarów i chorobę psychiczną Alicji Królowa Kier – okazuje się personifikacją poczucia winy, żalu, rozpacz, złości i wszystkich negatywnych uczuć dziewczynki. Jej pokonanie oznacza zwalczenie choroby psychicznej, powrót do zdrowia i opuszczenie przytułku²⁴.

Druga z gier komputerowych zajmująca się problemem reintegracji świadomości, to *Planescape: Torment*. Wcielamy się w niej w postać Bezimiennego – najprawdopodobniej mężczyzny, nieznanego rasy i wieku, który budzi się w kostnicy, całkowicie pozbawiony wspomnień. Podczas rozgrywki przemierzamy fragmenty fantastycznej krainy zwanej Wieloświatem (ang. *Multiverse*), głównie najważniejsze z jej miast – Sigil – oraz staramy się odzyskać wspomnienia. Sigil to wielki percept miasta, miasto-samo-w-sobie, czyste (totalne) miasto – można się z niego dostać do każdego miejsca w Wieloświecie i z każdego miejsca do niego dotrzeć, co więcej: bardzo często przypadkowo, niezamierzenie i niespodziewanie. Brak w nim centrum (zarówno rozumianego jako ośrodek, z którego jest zarządzane, jak i – dzięki położeniu na wewnętrznej ścianie pierścienia – rozumianego dosłownie), jest nieustannie przebudowywane, bez przerwy zmienia się, co sprawia, że nigdy nie możemy być pewni, co czeka nas za rogiem – posiada jednak pewne punkty wyróżnione. Nie ma władcy, nie rządzi nim żadna grupa, istnieją za to nieustannie negocjujące ze sobą frakcje (wśród nich: będąca w pewnym sensie antyfrakcją frakcja Anarchistów, którzy wciąż

²⁴ W czerwcu 2011 roku miała premierę kontynuacja tej gry: *Alice: Madness Returns*. Na chwilę obecną nie jestem jednak w stanie ocenić tego tytułu: wzbudza on we mnie mieszane uczucia. Z pewnością postęp techniki i programowania, jaki miał miejsce przez te 11 lat, pozwolił na osiągnięcie lepszych efektów graficznych i dźwiękowych, pozytywnie oceniam również część dialogów, symboli i sięgnięcie po inne niż w części pierwszej teorii psychiatryczne. Nowe objawy braku równowagi psychicznej tworzą wspaniałe bloki wrażeń. Z drugiej jednak strony główna oś fabuły wydaje się spłycać całą historię do wątku kryminalnego.

burzą ład i rozbijają wszelkie sojusze, co można odczytać jako opór wobec centralizacji). Roślinność jest ograniczona do minimum, a życie zwierzęce niemal wyłącznie typowo miejskie (pupilki różnych mieszkańców i przejezdnych oraz czaszko-szczury tworzące wielo-jedność – zbiorowy byt, kłacze, którego siła i inteligencja zależą od ilości znajdujących się w pobliżu osobników tego gatunku). W mieście tym nie istnieje żadna relacja do ziemi, w pewnym sensie nie ma ono gruntu, brak również wyróżnionego dołu i góry, są one zawsze – do pewnego stopnia – subiektywne; niebo, które się „nad” nim rozciąga jest puste, pozbawione słońca czy gwiazd. Brak tu również natywnych mieszkańców – każdy w którymś pokoleniu jest przyjezdny.

Postać, którą kierujemy, Bezimiennego, można by natomiast określić jako afekt nieomal czystego (totalnego) stawania-się. Amnezja, której próbuje zaradzić, prowadzi do odkrycia, że nie istnieje żadne substancjalne „ja”, ale ich niezliczona, różnorodna wielość, a przygody bohatera nie są odzyskiwaniem siebie, ale nieprzewidywalnym stawaniem-się (można argumentować, że historia informuje, iż była konkretna osoba, która potem została Bezimiennym, poznajemy kilka faktów z jej życia – jak choćby to, jak i dlaczego została „nieśmiertelnym”, a bohater nawet poznaje jej prawdziwe imię – graczowi/odbiorcy nie jest ono zdradzone; uważam jednak, że znikomość tych informacji, dostęp do nich, a przede wszystkim *kompozycja* dzieła wskazują na to, iż ważniejsza jest kwestia niezdeterminowanego kreowania osobowości). Chociaż bohater wchodzi w relacje z napotkanymi postaciami, towarzyszami podróży czy skrawkami swojej przeszłości, to jednak żadne z wymienionych nie ma uprzywilejowanego miejsca w procesie rekonstrukcji (reterytorializacji) jego osobowości (co więcej: możliwość wielokrotnej rozgrywki pozwala na wypróbowanie różnych konfiguracji). Jego towarzysze podróży wyrażają różne procesy stawania-się: -ogniem (Ignus), -kobietą emocjonalną (Anna), -kobietą wyrachowaną (Nie-Sława), -maszyną (Nordom), czy -honorowym wojownikiem (Dak’kon). Wraz z modyfikacjami duchowej strony podmiotowości nieustannie zachodzą zmiany jej strony cielesnej: blizny, tatuaże, nacięcia, spalenia, grzebanie we własnych wnętrznościach, odnajdywanie fragmentów swojego ciała. Dzięki różnym możliwościom rozwoju postaci (wojownik, mag, złodziej oraz różny zestaw cech) mamy dostęp do różnych opcji, np. dialogowych. Wreszcie: przygoda nie ma jednego zakończenia, lecz trzy alternatywne.

Warto już w tym miejscu wskazać na ogromny potencjał gier komputerowych do funkcjonowania jako dzieła otwarte (pojęcie Umberta Eco). Nie chodzi tu tylko o rozszerzoną możliwość interpretacji tego samego materiału, lecz również o to, że sama kreacja artystyczna może rozwijać się na wiele różnych spo-

sobów. Gry komputerowe, zwłaszcza z gatunku cRPG²⁵, oprócz głównej fabuły posiadają wiele wątków pobocznych, z którymi możemy, lecz nie musimy się zapoznawać. Często również kontakt z zasadniczą historią jest swobodny – możemy przerywać jej rozwijanie, by zapoznać się z jakimś pomniejszym wydarzeniem, wrócić do miejsc, które już odwiedziliśmy, aby upewnić się, czy zdobyliśmy wszystkie potrzebne informacje lub aby przypomnieć sobie te, z którymi już się zapoznaliśmy. Jednakże chodzi przede wszystkim o aspekt pojawiający się w najnowszych (powstających mniej więcej od 2008 roku) produkcjach: podejmowane w poszczególnych etapach gry decyzje mają wpływ na zarówno przebieg kolejnych etapów, zakończenie jak i obraz całości. Szczególnie ważny jest tu dobór towarzyszy podróży – bardzo często wchodzą oni w interakcje z kierowaną przez gracza postacią, mają własne zdanie dotyczące podejmowanych przez niego wyborów (mogą nawet w pewnym zakresie wymusić zmiany decyzji), a sposób przeprowadzania z nimi dialogów odbija się na ich stosunku do postaci gracza. Istotne są również wybory fabularne: otwierają one jedną drogę, lecz zamykają inną – w ten sposób selekcionują informacje, które otrzyma odbiorca dzieła, a tym samym wpływają na interpretację całości. Rozegranie gry od początku i podjęcie innych wyborów, a zatem dostęp do nowych informacji, nie tyle uzupełnia obraz o brakujące elementy, ile każe dokonać nowej interpretacji – zarazem równie kompletnej co poprzednia i równie niekompletnej, gdyż niewyczerpującej całości. Oczywiście (przynajmniej na chwilę obecną) nie ma gier, które pozwalałyby na tak nieskończoną manipulację i interpretację jak *Księga* Mallarmégo – warto jednakże mieć na uwadze to, że ta ostatnia nigdy nie została ukończona.

Sztuka auratyczna

Poprzestanę na tych przykładach, by przejść do pewnych ogólniejszych rozważań. Walter Benjamin w swoim tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*²⁶ zwraca uwagę na istotną kwestię: przemianę charakteru sztuki, jaka dokonuje się pod wpływem rozwoju środków (re)produkcji. Dla tradycyjnego dzieła sztuki ważne są przede wszystkim jego autentyczność, auratyczność oraz związek z rytuałem. Autentyczność tworzona jest przez nierozzerwalną więź dzieła z miejscem i czasem jego istnienia, wyznacza ona różnicę pomiędzy oryginałem i kopią, decyduje o nieistotności tych ostatnich dla istnienia tego pierw-

²⁵ Komputerowa gra fabularna – ang. *computer Role Playing Game*, w skrócie: cRPG.

²⁶ W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* Poznań 1975.

szego. Jest ona cechą, której nie da się reprodukować. Zapewniona przez materialne trwanie dzieła, sama jednocześnie zapewnia prawdziwość świadectwa, jakie daje o historii, i wpisuje je w tradycję. Ta jedyność dzieła sztuki prowadzi nas do kolejnego pojęcia, jakie je opisuje: do pojęcia aury. Benjamin definiuje aurę jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”²⁷. Mają ją nie tylko dzieła sztuki, ale również przedmioty naturalne: ukazujące się na horyzoncie góry czy rzucająca na nas cień gałąź. Aura oznacza odległość (niekoniecznie przestrzenną), niemożliwość przybliżenia. Przykład tworów natury pokazuje jej związek z autentycznością: góry na horyzoncie czy gałąź drzewa również są zjawiskami niepowtarzalnymi, wplecionymi w pajęczynę czasu i miejsca swego istnienia. Z drugiej strony aura odsyła również do trzeciej cechy dzieła sztuki: jego związku z rytuałem. Podana wyżej

[d]efinicja aury [...] jest niczym innym jak sformułowaniem wartości kultowej dzieła sztuki w kategoriach przestrzenno-czasowego postrzegania. [...] „Niezbliżalność” jest rzeczywiście główną jakością obrazu kultowego. [...] Jego materialne zbliżenie w niczym nie umniejsza owego naturalnego dystansu²⁸.

Auratyczność dzieła sztuki wiąże się z jego pierwotnym znaczeniem dla rytuału²⁹. Oznacza to również specyficzne nastawienie do takiego dzieła: jego walory artystyczne były wtórne (było nawet niepożądane – co zauważa już Hegel – aby takie dzieło było piękne: odciągałoby wówczas uwagę od rytuału) oraz nie liczyła się jego dostępność („pewne posągi bogów były dostępne jedynie kapłanom, w *cella*, niektóre obrazy Madonny przez cały rok są przesłonięte, pewne rzeźby średniowiecznych katedr są dla obserwatorów stojących na dole niewidoczne”³⁰). Sztuka tradycyjna odnosiła się do tego, co sakralne i/lub nadprzyrodzone. Benjamin pokazuje, że pierwsze próby określenia filmu jako dzieła sztuki wiązały go z kultem (film jako modlitwa, jako tajemnica, jako wymagający szacunku), a pierwsze głosy krytyczne zasadzały się na tym, że jest sterylną kopią świata zewnętrznego, że nie przywołuje tego, co ponadnaturalne, cudowne. Ta klasyczna sztuka wymaga kontemplacji, która również ma swoje źródło w kulcie, gdyż jej prawzorem jest świadomość przebywania sam na sam z Bogiem. Odbiorca takiego dzieła musi podjąć wysiłek skupienia, zagłębienia się w dzieło, przeniknięcia do niego.

²⁷ Tamże, s. 72–73.

²⁸ Tamże, s. 96–97.

²⁹ Benjamin zauważa, że kiedy następuje zerwanie związku dzieła z rytuałem, ale nie dominuje jeszcze masowa reprodukowalność, w miejsce tracącego znaczenie związku aury z wartościami kultowymi pojawia się jej związek z autentycznością.

³⁰ Tamże, s. 75.

Przeciwieństwem tego wszystkiego jest sztuka masowo reprodukowalna. Dzieła należące do takiej sztuki nie określa autentyczność, gdyż nie ma tu różnicy między kopią i oryginałem, nie ma oryginału, są tylko powielone egzemplarze. Kontakt z dziełem staje się możliwy na innych warunkach niż dotychczas: dzięki swej masowej reprodukowalności dzieło wychodzi do odbiorcy. Wartości kultowe zostają zastąpione przez wartości ekspozycyjne: liczą się walory artystyczne dzieła, jego piękno, ale i uznanie przez większość – statystyka nabiera znaczenia. Wraz z wartością ekspozycyjną wyłania się wymiar polityczny dzieła sztuki. Ale powoduje to również upadek aury: masy pragną przybliżyć wszystko do siebie (zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i ludzkim) oraz przezwyciężyć niepowtarzalność zjawisk przez reprodukcję. Zdaniem Benjamina wiąże się to z chęcią zawładnięcia przedmiotem z jak najbliższej odległości.

Wyłuskanie przedmiotu z łupiny, zburzenie aury, jest wyróżnikiem percepcji, której „wyczulenie na jednorodność na świecie” urosło do tego stopnia, że za pomocą reprodukcji wydobywa ją nawet z rzeczy niepowtarzalnych³¹.

Rzeczywistość orientuje się na masy. Dzieło tradycyjne, które cechowały niepowtarzalność oraz zanurzone w tradycję trwanie, zostaje zastąpione dziełem reprodukowanym, które jest powierzchowne i powtarzalne³².

Benjamin jednak nie ma racji: nie następuje zanik aury, ale jej przekształcenie – takie, które zmienia wartościowanie dzieł sztuki oraz wydobywa ich związki z polityką. Już nie sztuka arystokratyczna i ludowa, piękna i brzydka, „przez wielkie S” i kicz, ale: molekularna i molowa, pozwalająca stawać się i petryfikująca. Wraz z masową reprodukowalnością, masową dostępnością ma miejsce przejście od aury transcendentnej do „aury immanentnej”. Wprowadzone na początku tego tekstu, pochodzące od Deleuze’a i Guattariego pojęcia pozwalają na wyartykułowanie, czym jest aura tego rodzaju. Jako pierwszą jej cechę, nie omawianą dalej, chciałbym wskazać relację do czasu i przestrzeni. Nie jest to już, jak u Benjamina, nierozzerwalna więź z obiektywnym, zewnętrznym czasem i miejscem istnienia, wplecenie w ich pajęczynę, ale raczej każdorazowe tworzenie własnej czasoprzestrzeni. Każda z komponowanych płaszczyzn estetycznych posiada indywidualny czas i przestrzeń. Dzieło nie zapożycza ich (od podmiotu czy przedmiotu), ale raczej nimi emanuje. Aura immanentna to nie tyle pewne tło, przychodząca z zewnątrz otoczka, ile aura wypływająca z kompozycji prawdziwie artystycznej.

³¹ Tamże, s.73.

³² Jest to głos bardzo krytyczny, jednakże Benjamin zauważa również pozytywne aspekty przemiany charakteru dzieła sztuki, omawia również relację współczesnej sztuki do polityki. Z uwagi na inny cel mojego artykułu, nie będę streszczał tych wątków.

Podłączony do internetu sprzęt elektroniczny pozwala nam na coraz łatwiejszy i lepszy dostęp do najróżniejszych wytworów artystycznych. Jeśli mam ochotę posłuchać pieśni chóralnych, nie muszę już wybierać się do katedry, mogę zostać w domu i uruchomić plik audio o wysokiej jakości zapisu; jeśli chcę podziwiać Mona Lisę wystarczy, że wyszukam w sieci jej reprodukcję. Za każdym razem mam możliwość samotnego odbioru sztuki, dzięki czemu usuwane są wszelkie transcendentne odniesienia: związek z kultem, opinia społeczeństwa czy ekspertów, kwestia nowości czy powiązanie z jakąś klasą społeczną. Liczy się wyłącznie dzieło: kompozycja jego składników³³. I wartość ma ono wyłącznie wtedy, kiedy jest zdolne podtrzymywać samo siebie, co ma miejsce wówczas, gdy zamiast korzystać z wymagających zewnętrznego odniesienia percepcji, uczuć i mniemań, składa się ono z bloków wrażeń: niezależnych od podmiotu perceptów i afektów. Jak wykazałem w poprzednim paragrafie tego artykułu, takimi kompozycjami mogą być również wytwory zaliczane dotąd do kultury rozrywkowej. Myślę, że nie bez przyczyny Deleuze i Guattari wyjaśnienie teorii stawania-się rozpoczynają przykładem filmu klasy B. Choć należy pamiętać, że pośród dzieł molekularnych można wyróżnić lepsze i gorsze pod względem zastosowania środków artystycznych czy samoświadomości twórczej autora, a z drugiej strony przynależność do sztuki molowej, sztuki mniemań, nie oznacza automatycznego kiczu – wprost przeciwnie: wiele takich dzieł wykonanych jest z ogromną dbałością o technikę, szczegóły, jakość.

Taka sytuacja dotyczy nie tylko dzieł wyrastających w sytuacji masowej dostępności i reprodukowalności, ale wpływa również na dzieła z poprzednich epok. Coraz lepsza jakość elektronicznego zapisu sprawia, że bez wychodzenia z domu możemy posłuchać utworów Chopina czy Wagnera wykonanych w filharmonii i podziwiać obrazy renesansowych mistrzów na ekranie komputera z dokładnie taką samą ilością detali³⁴. Dzięki takim reprodukcjom dzieło sztuki przetrwa nawet po „śmierci” jego oryginalnego, materialnego nośnika. Autentyczność przestaje mieć znaczenie.

³³ Zdaję sobie sprawę, że w rzeczywistości nie pozostawiam całego kulturowego bagażu za drzwiami mojego pokoju, a z drugiej strony: opisywany stan mogę osiągnąć również w tłumie. Przykład ten należy traktować jako pewien modelowy, nieco wyidealizowany obraz analizowanego zjawiska.

³⁴ Stwierdzenie zapewne dla wielu oburzające, ale różnica pomiędzy odbiorem obrazu w muzeum a odbiorem jego *doskonalej* cyfrowej reprodukcji tkwi jedynie po stronie psychiki odbiorcy: dzieło w muzeum otacza to, co potocznie nazywamy aurą, klimat, który tam panuje oraz świadomość, że mamy do czynienia z oryginałem. Łatwo jednak podważyć to mniemanie: wystarczy udać się do muzeum i w „aurze świętości” podziwiać obraz, który w rzeczywistości jest doskonałym fałszyfikatem (nie wiedząc o tym) – subiektywnie przeżyjemy dokładnie to samo, co w przypadku kontaktu z oryginałem (i odwrotnie: oglądając oryginał z przeświadczeniem, że to fałszykat, potraktujemy go z pewną oschłością).

Taka przemiana aury dzieł sztuki uznawanych za kanoniczne ma również ważne pozateoretyczne znaczenie: pozwala na wzmocnienie postulatu Wolfganga Welsha³⁵ dotyczącego ochrony zabytków. Gdy wyrugujemy wartość oryginalności, pozbywamy się subiektywnej, psychicznej przeszkody przed podziwianiem antycznych świątyń czy rzeźb poprzez medium elektronicznego reproduktu – tym samym zabezpieczamy te twory przed zniszczeniem, do jakiego doprowadza masowa turystyka.

Wróćmy do kwestii rozrywki. Dla sztuki takiej jak ją opisaliśmy wydaje się to kategoria nie bez znaczenia. Jeśli dane dzieło wykazuje się pewną łatwością i przyjemnością kontaktu z nim, a do tego wzbudza jego pragnienie, silniej oddziałuje na podmiot: odbiorca z mniejszym trudem wychodzi z siebie ku dziełu, tzn. deterytorializuje się. Zyskujemy dzięki temu większy potencjał dzieła do tego, aby następnie nieludzko reterytorializowało, z drugiej strony poważniejsze staje się ryzyko, że reterytorializacja będzie zwrotna, odsyłająca do istniejącego już w podmiocie systemu mniemań, percepcji i uczuć, a przez to petryfikująca.

W recenzjach gier możemy natknąć się na termin „grywalność” – dotyczy on tego aspektu, który nie wiąże się z jakością grafiki czy dźwięku, mechaniką gry czy jej fabułą, ale samą jej mocą przykuwania uwagi gracza: na jak długo przyciąga, jak ciężko się od niej oderwać, czy będziemy do niej wracać ponownie. Jest to kategoria lepsza do opisu dzieła sztuki niż kategoria rozrywki. Heidegger wiązał rozrywkę z ciekawością, o której mówił, że nie stara się ona zrozumieć, ale pragnie widzieć – dla samego widzenia – zawsze coś nowego, jeszcze-nie-widzianego. Ciekawość, chwytając jakąś możliwość, nie poświęca jej uwagi, lecz rozgląda się już za kolejną. Ciekawość jest konstytuowana przez bezzwłoczność pobytu, przez wyskakiwanie z wyczekiwania i doskakiwanie za współczesnaniem³⁶ Inaczej jest w przypadku wspomnianej grywalności³⁷ – utrzymuje ona odbiorcę przy dziele, przykuwa uwagę, nawet jeśli została ona skierowana tylko na chwilę, dla zaspokojenia ciekawości. Przeciw Benjaminskiej aurze jako „zjawisku pewnej dali” mamy tutaj do czynienia nie tyle z przybliżaniem, co z wgłębianiem się w dzieło. Kontakt ze sztuką przestaje mieć wymiar sakralnego dystansu, by zamiast tego stać się zatarciem granicy pomiędzy odbiorcą i dziełem. To już nie relacja podmiotu do przedmiotu, ale wyzwalanie stawania-się poprzez deterytorializację. W nadmiarze bodźców, jakie do nas dziś docierają, sztuka – zwłaszcza ta, która pragnie angażować się politycznie – nie może liczyć wyłącznie na estetyczne wykształcenie (tego, faktycznie, oczekuje sztuka awangardowa), musi sama, własnymi środkami, two-

³⁵ Por. W. Welsh *Estetyka i anestetyka* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* Kraków 1998.

³⁶ M. Heidegger *Bycie i czas* Warszawa 2008 s. 436.

³⁷ Nie należy jej kojarzyć z oglądalnością!

rzyć enklawy zadumy. Warto jednak zauważyć, że także czysto rozrywkowy wymiar dzieła może mieć znaczenie – o tyle, o ile efekty da się uzyskać, wpływając na podświadomość odbiorcy, gdy znajduje się on w stanie rozproszonej uwagi³⁸.

Dzięki umożliwionej przez media elektroniczne dostępności dzieł w zaciszu domowym możliwy jest bardziej intymny kontakt z nimi (pierwszy raz stało się to możliwe dzięki wynalazkowi druku dla literatury i poezji), co również ułatwia odbiorcy wychodzenie z siebie ku dziełu. Z uwagi na ten aspekt ponownie wyróżniają się gry komputerowe, w których wcielamy się w konkretną postać: to my decydujemy, gdzie skieruje ona swoje kroki, jakie decyzje podejmie, które z dostępnych opcji dialogowych wybierze. Ten efekt próbowali osiągnąć już kilka dekad wcześniej tacy artyści jak Mallarmé (swoją *Księgą*), Stockhausen (swoim *Klavierstück XI*, choć w tym przypadku dzieło jest otwarte raczej dla wykonawcy niż dla odbiorcy) czy Cortázar (swoją *Grą w klasy*). Zachodzi tu sytuacja podobna do tej, jaką opisuje Benjamin: dadaści swoimi imprezami próbowali działać na publiczność, Chaplinowi – poprzez film – udało się to lepiej i naturalniej. „[T]radycyjne formy sztuki w pewnych stadiach swojego rozwoju usilnie zmierzają do wywołania efektów, które później nowe formy sztuki osiągają bez trudu”³⁹. Dokładnie to samo ma miejsce w przypadku dzieł otwartych: gry komputerowe dają odbiorcy większą i bardziej naturalną możliwość wpływania na przebieg percepcji dzieła niż muzyka czy literatura.

Czy owa grywalność stanowi o wartości dzieła sztuki? By na to pytanie odpowiedzieć, muszę wyeksplikować dwie rzeczy – po pierwsze: powyższe rozważania należy ujmować holistycznie, po drugie: mają one charakter opisowo-projektujący. Oznacza to, że o „aurze immanentnej” dzieła nie decyduje samodzielnie żaden z czynników, ale dopiero one wszystkie *łącznie*. Wartość dzieła wynika z tego, że jest ono kompozycją wrażeń rozwijającą jakiś problem, a nie mówiącym „tak ma być” zlepkim mniemań. Jego wewnętrzna czasoprzestrzeńność jest pochodną owej budowy. I to jest opis. Kwestia grywalności jest natomiast postulatem: artyści powinni sięgnąć po środki, dzięki którym uwaga widza zostanie przykuta do dzieła. Nie jest to oczywiście roszczenie bezpodstawne. Wynika ono z sytuacji, w jakiej się dziś znaleźliśmy: sytuacji powszechnego dostępu do internetu. O ile medium, jakim jest elektronika, pozwala na ostateczne wyłonienie się aury immanentnej (proces ten rozpoczął wynalazek druku) oraz podważa substancjalistyczną ontologię dzieła sztuki (a tym samym całą ontologię substancjalistyczną), to z drugiej strony wpisuje się ono w sytuację nadmiaru bodźców estetycznych, z jaką mamy dziś do czynienia. Być może

³⁸ Por. W. Benjamin, wyd. cyt. s. 93.

³⁹ Tamże, s. 104.

grywalność ma coś wspólnego z oglądalnością: pochodzi od produktów rozrywkowych, związanych z kapitalistyczną ekonomią nadprodukcji i polityką otepiania. Jednakże ten rodowód, moim zdaniem, nie przekreśla jej. Nie liczy się samo zjawisko, ale siły, jakie w nim działają – aktywne lub reaktywne, o jakości afirmatywnej lub negatywnej. To, co estetyczne, otacza nas dziś ze wszystkich stron: telebimy, billboardy, wystawy sklepów, muzyka z głośników w centrach handlowych, telewizja, radio, internet. Sztuka uważająca się za ambitną uciekła przed tym wszystkim do muzeów i galerii, zrezygnowała z piękna, by postawić na erudycję odbiorcy. Ostatecznie sama popadła w sidła obecnej ekonomii i polityki lub stała się zbyt słaba, by stanowić dla niej wyzwanie. Przeciw temu postuluję sztukę, która nie wymaga od innych, ale wyłącznie od samej siebie, która się nie ukrywa, lecz głośno mówi: „ja!”, która nie boi się wykorzystać środków kapitalizmu przeciw niemu samemu. To właśnie rozumiem przez termin „grywalność”: wyrwanie z otepiającego nadmiaru bodźców estetycznych.

Concept of Immanent Aura

This article is devoted to the concept of „immanent aura.” In the first, historico-philosophical part, I discuss the theory of art presented by Gilles Deleuze and Felix Guattari in the work *What is Philosophy?* In the second part, using concepts taken from these philosophers, I analyze selected works, included in the entertainment culture (inter alia black and viking metal music as well as computer games). I try to demonstrate that they can be considered as works of art, because they meet the requirements imposed by Deleuze and Guattari. In the last part I argue with the Benjamin’s concept of “aura” of the work of art, to show that mass reproducibility and availability does not lead to the disappearance of the aura but its transformation: from transcendent the aura becomes immanent.

Cezary Rudnicki – e-mail: togashi.furebo@gmail.com

RAFAŁ SOLEWSKI

TRWANIE KLASYCZNEGO W EPOCE KOŃCA SZTUKI

Tekst analizuje wybrane współczesne przykłady fotografii, malarstwa i instalacji wideo (Bernhard Prinz, Bill Viola, Peter Holl, Adrian Gottlieb, Marcin Liber), podkreślając obecność w nich klasycznych inspiracji i zasad. Jednocześnie wpisuje interpretacje w kontekst teorii zwrotu ikonicznego, pojawiających się równolegle do koncepcji końca sztuki. Analizy i interpretacje prowadzą do refleksji o obecności w sztuce najnowszej nie tylko klasycznych zasad, lecz również doniosłych idei postrzeganych jako klasyczne, odkrywanych także przez transdyscyplinarne metody badawcze. Ostatecznie pojawia się fundamentalne pytanie o trwanie w czasach współczesnych estetycznych i metafizycznych wyznaczników sztuki (przywoływane zostają poglądy Platona, Kanta i Schelera) oraz ich związek z tożsamością człowieka odkrywaną w hermeneutycznym interpretowaniu i doświadczaniu piękna.

W 2007 roku Donald Kuspit¹ przedstawił w Gdańsku wystawę „Nowi Dawni Mistrzowie”, ilustrując swe przekonanie o zwrocie w sztuce współczesnej w stronę klasycznych wzorców, idealizmu, koncepcji piękna, uniwersalnego humanizmu, a także duchowości. Spotkało się to z negatywnym przyjęciem ze

¹ Por. R. Piotrowska, M. Bochenek *Zgalwanizowani Mistrzowie w Oliwie* „Obieg” 14.01.2007, aktualizacja 29.10.2008, <http://www.obieg.pl/recenzje/676> [data dostępu: 13.02.2013]; *Klasycyzm – żywa tradycja*, dyskusja w TVP Kultura, 2009, http://www.tvp.pl/kultura/magazyny-kulturalne/studio-alternatywne/wideo/klasycyzm-zywa-tradycja/281524?start_rec=8 [data dostępu: 02.09.2011]. Należy dodać, że wybór dzieł dokonany przez Kuspita budził kontrowersje także wśród zwolenników jego teorii.

strony polskich krytyków, którzy potraktowali wystawę jako obronę sztuki kwietystycznej i kapitalistycznie skomercjalizowanej, mimo że hasło współczesnego odrodzenia klasycznego stało się już popularne wśród teoretyków sztuki².

Wydaje się zatem zasadnym rozważenie statusu, jaki klasycyzm, wiązany zwykle z pięknem (nie tylko doświadczanym bezinteresownie, subiektywnie, choć w sposób powszechnie narzucający się, ale również rozumianym jako obiektywne, bo źródłowo metafizyczne), przyjmuje w epoce tzw. „końca sztuki”, deprecjonującego w potocznym mniemaniu dotychczasowe wyznaczniki tego, co artystyczne³.

Jeszcze w roku 1989 Bernhard Prinz przedstawił fotografię dużego formatu (199 x 131) pt. *Ideal*, wykonaną w technice *cibachrome*, w prosty sposób pozwalającej na uzyskanie z pozytywów powiększeń o dużej jakości i trwałości wyraźnie nasasyconych barw⁴. Zdjęcie przedstawia siedzącą szczupłą kobietę, w półfigurze, z tułowiem bardzo lekko przekreślonym w swoją prawą stronę ale *en face* do widza, trzymającą obydwoma dłońmi, na kolanach, okrągły talerz. Ubrana jest w nie bardzo obcisłą bluzkę z długimi rękawami i dekoltem nieodslaniającym piersi, które jednak delikatnie, choć niekiedy szczegółowo rysują się pod tkaniną. Tło, ubranie i rekwizyt to spokojna kompozycja szarości, brązów, beżu i bieli. Ciało jest barwy naturalnej, włosy ciemnoblonde, zebrane z tyłu odsłaniają wysokie czoło, nie przylegają jednak ściśle do głowy. Twarz to prosty nos, niemal symetrycznie rozstawione brązowe oczy i długie łuki brwi. Pełne, ale nie nazbyt wydatne usta. Dłonie pewnie trzymające talerz mają długie palce, tak jak u Leonarda da Vinci.

Prinz kieruje swe zainteresowania nie ku indywidualnej osobie, ale w stronę „ludzkiego bycia jako modelu i metafory”⁵. Dokonał wyboru modelki, której harmonia w pełnym kobiecym rozkwicie, proporcjonalność kształtów, symetria cielesnej kompozycji, odpowiedniość kolorystyczna karnacji, barwy włosów i oczu zdają się doskonale odpowiadać i tytułowi pracy (przywołującemu klasyczną filozofię), i Schelerowskiemu wyselekcjonowaniu jako tematu sztuki

² Por. np. *New Masters, Subliminal Projects* <http://www.subliminalprojects.com/main/past/56/new-masters/> [data dostępu: 13.02.2013]; Jacob Collins <http://www.flickr.com/photos/gandalfgallery/5823429999/> [data dostępu: 13.02.2013].

³ Por. np. W. Stróżewski *O pięknie oraz O metafizyczności w sztuce* [w:] tegoż *Wokół piękna. Szkice z estetyki* Kraków 2002 s. 93–134, 155–179; W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* Warszawa 1988 s. 207–216; I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* Warszawa 1986 s. 61–129; M. Scheler *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy* Warszawa 1987 s. 447–461.

⁴ Por. *Cibachrome* <http://www.encyklopedia-fotografii.edu.pl/cibachrome.php> [data dostępu: 05.09.2011].

⁵ *Man in the Middle* katalog wystawowy, Sammlung Deutsche Bank 2002 s. 218.

tego, co piękne w naturze⁶. Wybór idealnie okrągłego kształtu do trzymania podkreśla przenikającą pracę konsekwentną odpowiedniość. To, co wybrane, jest także właściwe, doskonałe, „tak jak ma być” upozowane i oświetlone, by wydobyć syntezę realistycznej prawdy i idealnego piękna. Najbardziej metafizyczna jest chyba jednak erotyka ideału. Szczegóły niedużych piersi, pełność ust, spojrzenie właściwie w oczy oglądającego i po prostu młodzieńcza świeżość budzą pożądanie. Początkowy chłód barw przewycięża zaś ciepło brązów.

Jednak w tym samym czasie objawia się twarz w swej otwartej bezbronności. Lévinasowski prezentuje Innego⁷, który piękny jest nie tylko w obietnicy erotycznego daru, lecz także w pozostawianiu na granicy: nieufności i poddania, świadomości mocy uwodzenia i pokornego pragnienia troski czy gotowości i lęku przed złożeniem i przyjęciem ofiary.

Bliskość pojęcia granicy ukazuje też ślad grozy. Jeśli bowiem ulec tylko hedonizmowi, obnaży się własną małość. To jednak tylko ślad, może tym elementem grozy dodający pięknu wzniosłości, rozumianej jednak niekoniecznie jak Lyotard (jako doświadczenie czegoś niemożliwego do unaocznienia), ale bardziej jako moc wynikająca też z dostojęstwa i powagi⁸. Dzięki takiej wzniosłości – groźnej i poważnej zarazem – piękno nie jest bezbronne, ale nie jest też agresywne i złe, pozostając erotycznym pięknem kobiety objawiającej i otwierającej je heideggerowską nieskrytością – tu prawdziwych – najpierw twarzy, potem spojrzenia, wreszcie cielesności⁹.

W całości dostrzec można zalety teorii zwrotu ikonicznego¹⁰ (równoległego chyba w czasie z tzw. końcem sztuki). Praca Prinza nie reprezentuje tylko fotorealistycznie konkretnej kobiety, wartej zainteresowania i pożądania. Uobecnia piękno, miłość intensywną i wzniosłość grozy, która chroni granice, z Erosa czy-

⁶ Por. M. Scheler, wyd. cyt. s. 461.

⁷ „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”, a to znaczy, że wymaga odpowiedzialności, responsu na oczekiwanie dobra. Wtedy „wydarza się Nieskończoność” i budzi się „religijność sobości”. W objawianym twarzą doświadczeniu Innego dochodzi się do siebie i Boga. Por. E. Lévinas *Całość i nieskończoność* M. Kowalska (tł.) Warszawa 1998 s. 252 i w wielu miejscach oraz tegoż *Inaczej niż być lub ponad istotą* P. Mrówczyński (tł.) Warszawa 2000 s. 196. Por. również S. Szary *Emmanuel Lévinas myślenie o człowieku* <http://www.stefan-szary.pl/tl/Emmanuel-Levinasa-my%26%23347%3Blenie-o-cz%26%2322%3Bowieku.htm> [data dostępu: 15.09.2011].

⁸ Por. W. Stróżewski, wyd. cyt.

⁹ Por. M. Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 1994 s. 309–318.

¹⁰ Por. A. Zeidler-Janiszewska *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych* <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidler-Janiszewska.pdf> [data dostępu: 13.02.2013].

niące *agape*, jak może przyznałoby i Sokrates uczący Fajdrosa, i Lévinas widzący dwuznaczność Erosa, i Benedykt XVI piszący encyklikę *Deus Caritas Est*¹¹.

Ideal to zatem metafora miłości polegająca na zestawieniu piękna wybranego i klasycznie wymiernego, ukazującego swą wzniosłą groźność oraz metafizycznie uzgadniającego Erosa i *agape*. Dla wielu zaś filozofów doświadczenie metafory z definicji łączy to, co fizyczne i metafizyczne¹². Metafora taka czytelna jest dzięki interpretacji, uruchamiającej filozoficzną refleksję, która właściwa ma być wszak Dantowskiej sztuce po końcu sztuki.

Emergence (pojawienie się, wyłonienie się) to tytuł instalacji wideo Billa Viola z 2002 roku, rozwijającej motyw kobiety podtrzymującej upadającego mężczyznę dzięki inspiracji freskiem Masolino da Panicale z 1424 roku, na którym powstający z grobu Chrystus obejmowany jest przez matkę i trzymany za rękę przez św. Jana Ewangelistę. W trwającej prawie 12 minut pracy wideo najpierw dwie kobiety siedzą tyłem do kamiennego nagrobka-studni z szarobiałego kamienia na dwóch stopniach cokołu. Ubrane są współcześnie: starsza, z długimi blond włosami, w czarną długą suknię z rękawami, młodsza – w ciemne spodnie, białą bluzkę odsłaniającą ręce oraz barwną chustę przerzuconą przez ramię i plecy. Właśnie druga kobieta, jakby pod wpływem przeczuć, zaczyna patrzeć w lustro wody widoczne w sarkofagu. Powoli wyłania się zeń głowa i całe nagie, blade ciało długowłosego mężczyzny. Rozlewająca się woda ożywia drugą kobietę. Kiedy w pełni już wyprostowany mężczyzna zachwieje się i zacznie upadać, mimo że młodsza kobieta trzyma jego ramię, starsza złapie go pod pachami. Teraz młodsza uchwyci jego nogi i obydwie delikatnie ułożą ciało przed studnią-nagrobkiem oraz nakryją materiałem. Starsza, trzymając głowę mężczyzny na kolanach, rozplacze się, młodsza czule obejmie ciało.

W wymiarze naturalistycznym to po prostu wyciąganie topielca z wody. Jednak w płynie ściany nagrobka-studni widnieje krzyż, a przede wszystkim

¹¹ Por. Platon *Fajdros* [w:] *Teksty filozoficzne. Portal studentów IF UW* http://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty-zrodlowe/platon_dialogi.rtf, s. 116–117 [data dostępu: 15.09.2011]; Bendykt XVI, *Deus Caritas est*, http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_pl.html [data dostępu: 05.09.2011]; „Miłość, jako prawie sprzeczne rozkoszowanie się bytem transcendentnym, nie daje się prawdziwie wypowiedzieć ani w języku erotycznym, czyniącym z niej zmysłowe doznanie, ani w języku duchowym przekształcającym ją w pragnienie transcendencji”, por. E. Lévinas *Całość...* wyd. cyt. s. 307.

¹² Hannah Arendt, posługując się filozofią Kanta, wskazuje, że metafora umożliwia przechodzenie pomiędzy „byciem myślącym” i „byciem zjawiskiem wśród zjawisk”, czyli trochę po heglowsku pozwala na trzymanie się zjawisk przy jednoczesnym sięganiu idei oraz zgadza się z tezą, że wszystkie pojęcia filozoficzne są metaforami. Por. H. Arendt *Myślenie* H. Buczyńska-Garewicz (tł.) Warszawa 2002 s. 151–178.

dzięki klasycystycznej inspiracji renesansowym religijnym freskiem mężczyzna to bardziej zmartwychwstający Chrystus. To również i symboliczny człowiek, który w sensie dosłownie biologicznym i zarazem metaforycznym przychodzi na świat ze środowiska wód płodowych, rośnie i wznosi się, potem jednak samotnie nie potrafi wytrwać, wymaga podtrzymywania, w końcu odchodzi niczym woda, która odpływa nieubłagane jak czas i w końcu wysycha, pozostawiając w dojmującym poczuciu braku – choć tu może też w nadziei i miłości, obecnej choćby we wspomnieniu albo pochodzącej z ofiary i daru zmartwychwstania. Do metafizyki kieruje bowiem i religijne skojarzenie, i determinowany chyba potrzebą piękna klasycyzm *cinematic fresco*, obecny już w nazwie gatunku (fresk to wszak klasyczna technika), w renesansowej inspiracji, w eksponowaniu cielesności, ale także w typowych dla Violi („klasyka sztuki wideo”) perfekcji wykonania i prezentacji, krystalicznej czystości obrazu, wzniosłości powolnego ruchu, statyczności kamery. Zarazem narodziny, śmierć, utrata to fundamentalne elementy egzystencji człowieka i może sytuacje graniczne, jaspersowskie, choć rozpatrywane na różnych płaszczyznach¹³. Tak jak i zmartwychwstanie wywołują one niezwykle uczucia wpływające na życie człowieka, będąc czytelnymi szczególnie w swych skrajnościach. Projekcja to jedna z serii *Pasji* Violi, których celem było przedstawianie i studiowanie emocji – i ich relacji z możliwością różnych interpretacji i reakcji – a także pamięci jako podstawowych elementów ludzkiej tożsamości, o czym artysta mówił wprost¹⁴. Wśród tych fundamentów ukazały się potrzeby piękna i metafizyki, choć już nie wprost zadeklarowane, ale obecne w obrazie pokazującym współczesną i uniwersalną zarazem scenę, realizm, techniczną nowoczesność i trwanie klasycznego.

Palladio Petera Holla z 2003 roku to zwykła akwarela na papierze. Harmonijnie zbudowany chłopiec, ubrany tylko w granatowe bokserki, stoi na wprost widza. Poza w wyroku i pochylenie ciemnowłosej głowy związane jest z białą piłką widoczną powyżej prawego kolana, prawdopodobnie podbijaną stopą. Cienie układają się po lewej stronie ciała. Posadzka, ściany i kolebkowo sklepiony korytarz to symfonia brązów od ciemnego ugru do przeważających beżów i jasnej sieny. Blisko krawędzi obrazu pojawiają się, symetrycznie po obu stronach, portale obramowujące wnęki (jakby kominków, ale zamknięte drzwiczkami). Uwagę zwraca, podobnie jak w *Ideal*, ekspozycja cielesnego piękna,

¹³ Por. K. Jaspers *Sytuacje graniczne* M. Skwieceński (tł.) [w:] R. Rudziński *Jaspers* Warszawa 1978 s. 186–242.

¹⁴ *Emergence* B. Viola [w:] *Who's Afraid of Contemporary Art? Information and Questions for Teaching* J. Paul Getty Museum, Education Department, http://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/viola_emergence-ce.pdf [data dostępu: 01.09.2011].

konsekwencja w utrzymaniu klasycznej zasady proporcjonalności i symetrii oraz barwnego tonu. Może drobne przesunięcie ciężaru na prawą stronę obrazu, jakby mimetycznie zgodne z rzeczywistością.

Manierystyczna permutacja to zaś portale z wolutami obramowujące drzwi, klasycystycznie dopasowane np. w swych prostokątnych płycinach, ale za małe dla chłopca, który okazuje się dla nich olbrzymem. Na dodatek jego boczne oświetlenie kłóci się ze światłem wprost, od widza, odbitym od ściany tła.

Zderzenie jest typowe dla surrealizmu¹⁵, jednak warto zauważyć, że tutaj to nie lokomotywa wyjeżdża z kominka jak np. u Rene Magritte'a, ale klasycznie idealny chłopiec wpasowany jest w klasycystyczną architekturę (tytuł i kształt przestrzeni to aluzje do jej renesansowego mistrza – Andrea Palladio). Podbija piłkę – idealną kulę, tak cenioną w renesansie i neoklasycyzmie. Harmonię zakłóca złamanie odpowiedniości i prawdopodobieństwa – chłopiec jest paradoksalnie nieproporcjonalny (choć na pierwszy rzut oka nie kłóci się z zasadami konstrukcji wnętrza, jakby tylko przesunięty był w ramach perspektywicznej struktury). Nie jest konsekwentny jego cień. Czy wstawiono go z innego obrazu, czy z innej rzeczywistości? Piłka nożna to wszak fetysz współczesnej kultury masowej.

Jest tu zatem postmodernistyczna ironia oksymoronicznie żartująca z klasyki (przez swe wymiary chłopiec w tym wnętrzu to i Adonis, i kolos – czyli „piękny potwór”) oraz zderzająca wysoką klasyczność i niską masowość. Oksymoron zawiera też refleksję psychologiczną, realistyczną i platońską zarazem. Wszak piękny młodzieniec często jest niedojrzały, nie do końca ukształtowany, niewłaściwie dopasowany. I dlatego potrzebuje mistrza i jego rozumnie ukierunkowanej miłości.

Jednak ostatecznie subtelność zestawienia przełamującego proporcjonalny kontrast wrażeniem perspektywicznego „przesunięcia”, pozostawianiem w klasycystycznym stylu, barwnej harmonii, zgodności z ideałem pięknego młodzieńca może prowadzić w stronę myśli Gadamera o tym, jak klasyczność obecna jest we współczesności i utwierdza swą dziejowość; nawet wtedy, gdy w sztuce i życiu zaakceptowaną, ale przemijającą modą jest przewrotność¹⁶.

¹⁵ Porównanie Holla ze współczesnym surrealizmem Petera Chevaliera, Jana Schülera oraz Neo Raucha por. R. Rabensaat *Chronicle of poses: Peter Holl* „db artmag” <http://www.db-artmag.com/archiv/2003/e/15/2/156-2.html> [data dostępu: 13.02.2013].

¹⁶ W spojrzeniu wprost na klasyczność Gadamer mówi, że pojęcie to jest ważnym elementem samokrytyki świadomości historycznej „rozpoznającej historyczny ruch w rozumieniu” – elementarnym dla człowieka wg hermeneutów. Wyznaczane przez klasyczność rozumienie „należy pojmować nie tyle jako działanie subiektywności, ile jako wejście w proces przekazu tradycji, w którym przeszłość i teraźniejszość są stale zapośredniczane”. Por.

W roku 2006 Adrian Gottlieb maluje olejami akt kobiety siedzącej prosto, swym prawym bokiem do widza, w półprofilu. Lekko wysunięta w przód i zgięta w łokciu prawa ręka wsuwa się pod odsłoniętą pierś. Ciało jest naturalnie zaokrąglone, widać delikatnie rysujący się fałd pod łopatkami. Okrągła twarz ma pełne policzki i usta oraz nieco mięsisty ale prosty nos. Mimo śniadej karnacji, zgrabnej szyi, głęboko czarnych, dużych oczu o migdałowym wykroju i włosów brunetki, to mniej grecka klasyczność, a bardziej znany z malarstwa realizm kobiecej twarzy bez uśmiechu. Jednak ciało robi wrażenie harmonijnego, a ponadto charakterystyczny jest strukturalny porządek niemal równoległych, nachylonych prostych: linii nosa oraz lekko wysuniętych ramienia i prawej nogi. Na głowie dziewczyny zawiązany jest karminowy materiał, który spływa wzdłuż pleców i rozlewa się szeroko poniżej pośladków, a potem unosi w górę i przecina linię ud, podtrzymywany dłonią pod piersiami. Na poziomie pasa ognistoczerwony horyzont dzieli tło na ciemnobrązowe pole ziemi oraz pas nieba przechodzący od karminu przez granat do czerni. Atmosfera dramatycznego zachodu słońca i bardziej fantastycznej niż leonardowskiej przyrody uzyskana jest przez przewagę elementu malarskości i wrażenia symbolicznego. To nie subtelność chłodnych tonacji, ale namiętność ciepłych barw, która koresponduje z niemal namacalnie rzeczywistą erotyką ciała. A może i symbolizuje pożogę, którą pozostawia folgowanie zmysłom? Choć przecież znów nie ma tu pornografii, wulgarne eksponowanie. Może to Eros gotów do poprowadzenia?

Jego dynamikę i dramatyzm dialektyki z *agape* podtrzymuje motyw materiału, który skrywa włosy, jakby zgodnie z wymaganiami skromności. Tymczasem materia najpierw kontrastem fakturowym, rzeźbiarłością fałdów i karminową barwą podkreśla gładkość skóry, śniadą karnację, harmonię ciała, a potem w malowniczym, spiralnym zawinięciu, skręceniu ale i obfitości, spływa niczym lawa, kusi romantyczną egzotyką, zakrywa i obnaża, zaciekawia, dotyka, fetyszystycznie podnieca... Niemal, bo znów nie przekracza granicy. Raczej podkreśla człowieczą kondycję łączącą cielesność, fizyczność, erotykę i metafizykę piękna, objawiającego miłość.

Może dlatego obraz ma tytuł *Sophia*, czyli mądrość. Ta zatem, której umiłowanie, *philo sophia*, pozwala mądrze kierować Erosem, również wtedy, gdy ma on wyzywająco „wzajemny” charakter. Która „wspaniała i niewiedząca” daje się poznać tym, którzy szukają jej z pomocą rozumu i stopniowo odkrywają. Doznając zaś w poszukiwaniu mądrości piękna rozumnego jej miłowania i dobra rozumnego odkrywania jej przed innymi (piękno mądrości przedstawionej w kobiecej postaci to wszak nie tylko Eros, *philia*, ale i ofiarująca *agape*) poj-

mują „naturę ludzkiej duszy”, czyli transcendentną istotę tożsamości człowieka. Według zarówno Księgi Mądrości, jak i Sokratesa przemawiającego do Fajdrosa¹⁷.

W 2008 roku Marcin Liber wystawił w Warszawie *Rekonstrukcję poety*, sztukę Zbigniewa Herberta z 1960. Na tle fasady pałacu Krasińskich, klasycznie eksponującej symetrię (dwa boczne i środkowy ryzalit z dużym tympanonem) oraz rytm arkad skrzydeł, ustawione zostały trzy ekrany, powtarzając porządek elewacji.

Na jednolicie białych płaszczyznach pojawiały się twarze w zbliżeniach *en face*, niekiedy półfigura (np. mężczyzny tylko w podkoszulku) albo cała postać (np. młodzieńca tylko w dżinsowych spodniach). Czasem kilka figur tworzyło rząd horyzontalnie przesuwany przez wszystkie ekrany w połowie ich wysokości. Albo przez płaszczyzny przepływały litery, zwykle odpowiadające wypowiedziom aktorów, typograficznie zróżnicowane w umiarkowany sposób. Obrazom towarzyszyły generowane na żywo dźwięki.

Rekonstrukcja poety to opowieść Homera o pięknie miejsca młodości, o utracie wzroku, ponownym doświadczaniu siebie i świata. I nieustającej przy tym realizacji artystycznej potrzeby opowiadania, zimno ocenianego przez krytyków.

Profesor (Jan Peszek) przedstawia na początku poetę jako zachowującego „ład w uczuciach i ład w mowie”. Opinie to znamienne tak dla *Rekonstrukcji poety*, jak i w ogóle dla twórczości Herberta, może nawet Homera. Mimo że ten z dramatu i ekranu (Jan Chyra) krytykuje zamykanie go w analizach, słowa te patronują także opisywanemu przedstawieniu, odpowiednio dostosowanemu do treści opartej na antycznym materiale. Klasyczne są zasady kompozycji przestrzeni. Ciała na ekranach godzą realizm i idealizm, eksponując swą harmonię i współczesną „codziennosc” ubioru czy nieogolonej twarzy. Narzędzia komunikacji ograniczono do wyrażnie artykułowanego słowa i ukazywanej obrazem gry aktora, wykorzystujących tylko nowe media. Klasycznie dążąca do doskonałości jest mimika aktorów. Oczy pozostają nieustająco zwrócone na wprost, utrzymują kontakt z widzem, jakby wpatrzone w jego twarz i związane jego spojrzeniem. Otwierają patrzącego, tak jak równoległe słowa otwierają myśli. Objawia się lévinasowska wewnętrzna twarz, jednak w sposób kontrolowany. I może przez to nie tylko jest metafizyczna, ale i rozumnie wskazuje na to, że oczekuje dobra. Mistrzostwem zaś jest samą twarzą działać przerysowaniem właściwym aktorskiej grze, zachowując jednocześnie umiar w wykorzystywaniu artystycznych środków, pielęgnując dystans i konstruując wzniosłą (ale nie ironiczną) przewagę. Po to, by ukazać prawdę.

¹⁷ Por. Mdr 6,12-16; Platon *Fajdros* wyd. cyt.

Emocje pozostają w sferze kontrolowanych sygnałów, raczej delikatnych grymasów lub gestów, jednak gdy dochodzi do dramatycznego ataku choroby wywołanego opisem bitwy, na ekranie pojawia się czerwony, migoczący kogut. Wprowadzony słowem przez Herberta, tutaj przełamuje dotychczasowy statyczny i monochromatyczny spokój. To apogeum wątku, w którym Homer – wbrew tezmom Profesora – mówi o „potrzebie krzyku”. Figury rozsuwają się szybko w poziomych pasach, głośność narasta, typografia jest rozchwiejowana.

Wracając do równowagi Homer doświadcza „koloru pustki” i wstydu błagania o wzrok, w których poetyckim efekcie Profesor dostrzeże nieważność i uwiąd. Jednak ostatecznie poeta dochodzi do metafizycznej istoty klasycznego umiaru i spokoju. Mówi, że „Bogowie, tak jak zakochani, lubią ogromne milczenie”, a on w poezji stworzy nowego człowieka, doceniającego zwykłą codzienność, piękny drobiazg, słowo i milczenie. Małe figurki Andrzeja Chyry płyną w górę, twarz w zbliżeniach uspokaja się.

Klasyczne zasady, codzienna rzeczywistość i nowoczesność odpowiadają treści dramatu i znanym poglądom Herberta¹⁸, dla którego klasyczna przeszłość ożywała w teraźniejszości i w swym uniwersalnym wymiarze. Jakby gadamerowsko jednocześnie wyprzedzała historię i potwierdzała sens trwania, najlepiej zrozumiałego w teraźniejszym doświadczeniu. Natomiast manifestowane w słowach, ważne dla rozumienia przez Herberta człowieczej tożsamości bycie „wiernym”, nawet ślepem i milczącemu Bogu, ilustruje ostateczny powrót harmonii, a przy tym tezy Ricoeura o podstawowym dla tożsamości człowieka „dochowrywaniu słowa”¹⁹. Słowa ciche, ale dobitne układają się w promienistych liniach, symetrycznie na bocznych ekranach. Na opanowanej twarzy w środku zamykają się oczy, gdy poeta pojmuje „dodawanie słowa do milczenia” jako syntetyczną zasadę tworzenia oraz alegorię relacji człowieka i metafizyki.

Dzieło w całości okazuje się zaś nowoczesnym *Gesamtkunstwerk*, dzięki klasyczności potęgującym swą metafizyczną istotę²⁰.

Wybrane przykłady dzieł z lat 1989–2008, z różnych dziedzin sztuk wizualnych, pokazują chyba nie tyle zwrot ku klasycznemu, jako sytuacja, która przełamując – otwiera²¹, ile raczej trwanie klasycznego odczuwalne i w sztuce współczesnej. W pracach oczywiste jest czerpanie inspiracji z treści antycznych

¹⁸ Por. np. opinię, że w twórczości Herberta „Przeszłość stanowi miarę dla teraźniejszości”, http://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Herbert [data dostępu: 14.02.2013].

¹⁹ Por. P. Ricoeur *Pamięć – zapomnienie – historia* J. Migasiński (tł.) [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo* K. Michalski (red.) Warszawa 1995 s. 22–43.

²⁰ O metafizyczności *Gesamtkunstwerk* por. E. Gieysztor-Miłobędzka *W obronie „całościowości”*. *Pojęcie Gesamtkunstwerk „Kultura Współczesna”* 1995 nr 3-4 s. 73–94.

²¹ Por. A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt.

albo inspirujących się antykiem we współczesnej literaturze oraz zachowywanie klasycznych wzorców i zasad. Kanon to tutaj nie postmodernistyczny tekst. To doniosły temat: piękno samo w sobie, zmaganie się z Erosem i niedoskonałością, śmierć, milczenie Boga. To piękno harmonii gładkiego i rozkwitającego ciała, któremu niczego nie brak i które, jeśli nawet kusi naturalnie tłącą się w nim erotyczną intensywnością, nie wyzywa, ale raczej uwzniośla i wzniosłością ostrzega. Łagodzi też umiarem, brakiem eksponowania wulgarnego szczegółu albo skojarzenia. Ciało i świat, w którym istnieje, są harmonijnie uporządkowane. Ten ład jest racjonalny, tak jak racjonalnie łączą się metafizyczny idealizm i nienachalny naturalizm w sposób właściwy człowieczej wrażliwości. Klasyczność jest w odpowiednim doborze elementów skali, w harmonijnej równowadze pomiędzy składnikami metafory. W dążeniu do doskonałości wykonania dzieła. A może przede wszystkim heglowska harmonia miary i pełni trwa w tej sztuce, bo w jej centrum jest „człowiek i jego racjonalny porządek jako piękno i dobro mające metafizyczne, absolutne źródło”²².

Znamienne, że to cytat z tekstu głoszącego potrzebę współczesnego kultywowania klasycznej filozofii. Wydaje się bowiem, że współczesna klasyczność to nie tylko po prostu jej przetrwanie, odrodzenie i życie po życiu w rozumieniu Edwarda Tylora²³. Gdyż właśnie refleksja o filozoficzności sztuki po jej końcu – a może po prostu krytycznym rozważeniu jej wersji akademicko zaakceptowanych czy nawet dwudziestowiecznie rewolucyjnych a promowanych przez tzw. „świat sztuki” – pokazuje, jak interpretacja ujawniająca filozoficzność przekazu dzieła współczesnego i klasycystycznego harmonijnie wpisuje się w całość doświadczenia estetycznego i zarazem poznawczego.

Opisane dzieła są piękne jako obrazy w jak najbardziej klasycznym ujęciu. Zarazem prowokują do filozoficznej refleksji subtelnym zwykle użyciem metafory, symbolu, alegorii czy nawet ironii, ale także samą decyzją o wyborze klasycznego tematu i stylu, tego „wyróżnionego sposobu bycia dziejowym”, pozwalającemu we współczesnym doświadczeniu istnieć temu, co prawdziwe²⁴. Kolejny powrót klasycznego, a raczej znów ujawnienie jego trwania, to więc nie tylko obecność sztuki pięknej, w której schelerowsko jest czysta idea, prafenomen²⁵, lecz także przyczynek przynajmniej do refleksji, gadamerowskiej w du-

²² P. Mazanka, E. Morawiec *Classic Philosophy and some Negative Characteristics of Contemporary Culture* <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Meta/MetaMaza.htm> [data dostępu: 11.08.2011].

²³ O „przetrwaniu”, „życiu po życiu” i „ocaleniu” u Tylora w *Kulturze prymitywnej* z 1971 r. por. http://www.vanhoahoc.edu.vn/index.php?option=com_content&task=view&id=1667&Itemid=120 [data dostępu: 12.09. 2011].

²⁴ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 395–396.

²⁵ M. Scheler, wyd. cyt. s. 447–461.

chu, o ponadczasowym procesie przekazywania dziedzictwa kulturowego możliwym przez jego doraźne doznanie i krytyczne rozumienie, będące wyznacznikiem człowieczeństwa.

A i dzięki wykraczającej w sferę filozofii interpretacji dostrzec można doniosłość ludzkiej cielesności niosącej piękno, zdolnej do erotycznej miłości (tak zdewastowanej przez sztukę krytyczną) i ludzkiego myślenia – racjonalnego i zarazem wrażliwego na metafory. Można docenić respons człowieka przyjmującego ową cielesność, biologiczność, myślenie, racjonalność, zdolność do pracy, dążenie do doskonałości, dziedzictwo historyczne i kulturowe, wreszcie: przede wszystkim wrażliwość na piękno i miłość w człowieku i w przestrzeni metafizycznej oraz w intuicji, że tylko ta przestrzeń nadaje sens istnieniu.

Nie tylko intuicji, bo rozumienie obrazu, werbalne, a więc nie antylogocentryczne, wyłaniające się tutaj często z analizowania tego, co Scheler nazwałby fantazją, prowadzi także do poznawania rzeczywistości prawdziwej, czyli dla filozofa metafizycznej. Nie w wyniku mozolnego naukowego dyskursu, ale estetycznego doświadczenia. Nie tylko wizualnie pięknej formy, lecz również poetyckiej operacji, przez filozofów docenianej i stosowanej w celu dochodzenia do przedmiotu poznania. W syntezie z klasycznym obrazem poetyckie doświadczenie i wywołane przezeń rozumienie jest „mostem ku niepoznawalnemu”, „wykraczaniem poza siebie”²⁶ – którego potrzeba wyznacza wciąż człowieczeństwo. Dlatego filozoficzne rozumienie poetyckiej fantazji pomóc może w „przewyciężeniu wyobcowania sensu”²⁷ metafizycznego obrazu.

Człowiek zaś realizuje „podstawowy sposób zachowania się w świecie”²⁸ oraz potwierdza swą tożsamość i w rozumieniu, i w doświadczeniu piękna. Spostrzeżenia Danto, docenione, co warto zauważyć, także w środowiskach bliższych idealizmowi²⁹, może też ostatecznie prowadzą do wniosku, że to nie paradoks ani tautologia, ale synteza. Niekoniecznie modyfikująca poglądy Schelera i Hegla, który sztukę lokował obok „religijnego skupienia (*Andacht*) i refleksji filozoficznej”, ale raczej ujawniająca wieloaspektowość heglowskiej «kon-

²⁶ Por. M. Oziębłowski *Granica czy most? O funkcjach rozumienia w hermeneutyce* H.-G. Gadamera „Diametros” <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam10ozieblowski.pdf> [data dostępu: 13.09.2011].

²⁷ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 427.

²⁸ Por. A. Bronk *Doświadczenie hermeneutyczne i estetyczne w filozoficznej hermeneutyce* H.-G. Gadamera [w:] *Estetyka i hermeneutyka* F. Chmielowski (red.) Kraków 1990 s. 17–28 [za:] F. Chmielowski *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2000 s. 104.

²⁹ Por. J. Herrmann *Filozofia sztuce koniecznie potrzebna* „Znak” wrzesień 2007 <http://prasa.wiara.pl/doc/460077>. Filozofia-sztuce-koniecznie-potrzebna/4, [data dostępu: 12.09.2011]. Autor jest franciszkaninem.

templacji» (*Anschauung*) i gadamerowskiego *Auffüllen*, w którym sztuka jest uniwersalna a człowiek napotyka samego siebie³⁰.

Classicism. Its Afterlife in the Era of the End of Art

Text analyses selected examples of photography, painting and video installations (Bernhard Prinz, Bill Viola, Peter Holl, Adrian Gottlieb, Marcin Liber) stressing classical rules and inspirations, as well as elaborating context of *visual turn* (parallel to *the end of art* concept). Not only classical patterns and rules are presented but also weighty philosophical ideas are discovered with the use of transdisciplinary methods. Finally, the fundamental questions concerning aesthetic and metaphysical determinants of art in contemporary works are raised (Plato, Kant, Scheler) in context of human identity discovered in hermeneutic interpretation and experience of beauty.

Rafał Solewski – e-mail: solewski@poczta.fm

³⁰ Por. H.-G. Gadamer *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki* [w:] tegoż *Dziedzictwo Europy* A. Przyłębski (tł.) Warszawa 1992 s. 53.

BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA

POWTÓRZENIE W SZTUCE POLSKIEJ OD LAT 90. XX WIEKU A PROBLEM „KOŃCA SZTUKI”

Artykuł zarysowuje sposoby wykorzystania filozofii różnicy i powtórzenia jako narzędzia umożliwiającego interpretację współczesnej sztuki polskiej. Zostały w nim wykazane sposoby jej kształtowania się i funkcjonowania. Teoretyczne rozważania dotyczą koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy, a także wykorzystania owego kierunku badań w dyskursach artystycznych przez Rosalind Krauss, Umberta Eco i Arthura C. Danto. Syntetyczna analiza sposobów postrzegania powtórzenia morfologicznego, osten-tacyjnego, transformacyjnego i transfiguracyjnego, pozwala odnaleźć je zarówno w pop-arcie, który interpretować należy jako precedens występowania powtórzenia w sztuce polskiej, jak i w popbanalizmie, który na potrzeby artykułu reprezentowany jest przez Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejowskiego, Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Agatę Bogacką i Jadwigę Sawicką.

Powtórzenie jest kategorią pozbawioną jednolitej tożsamości, a jej wielopostaciowość umożliwia zrozumienie wewnętrznych złożoności i wielorakości sztuki polskiej ostatnich dwóch dekad. Filozofia różnicy i powtórzenia, występująca głównie w myśli Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy umożliwia zrozumienie procesu, sensu i kształtu problemu występowania powtórzenia w sztuce. Dzięki temu działalność artystyczna na mocy różnicy i powtórzenia staje się reprodukcją, produkcją, reprezentacją, zasłanianiem i odsłanianiem treści znaczeniowych i znaczących. Umożliwia to obalenie tezy o rzekomej bezproduktywności, banalizacji czy wręcz dewaloryzacji minionych dokonań artystycznych przez sztukę współczesną. Podporządkowanie się dyktaturze gustu społecznego i komercjalizacja sztuki są tylko pozorne. Pod przykrywką powtarzania tego, co oczywiste

i codzienne, ukryte jest drugie, intelektualne rozwinięcie tego problemu. Powtórzenie zewnętrżności problematyzuje to, co wewnętrzne, nadając mu nowe znaczenie i sens.

Problematyką tą zajmują się Gilles Deleuze i Jacques Derrida. Powtórzenie, tradycyjnie pojmowane jako zdublowanie sytuacji, kryje w sobie paradoks. Aby mogło być ono w ogóle możliwe, musi występować z tym, co jemu przeciwstawne i inne. To, co powtarzane musi cechować się różnicą w stosunku do pierwowzoru, co umożliwia ich wyodrębnienie. Element powtórzony pojawia się w nowym kontekście, co determinuje sposób jego interpretowania. Powtórzenie jest przyczyną transformacji rzeczywistości i sensu powtarzanego elementu¹.

Punktem wyjścia koncepcji różnicy i powtórzenia u Deleuze jest niechęć filozofa do platonizmu. Podstawę stanowi umiejętność rozróżnienia obrazu rzeczy od samej rzeczy, idei od kopii, modelu od pozoru². Deleuze rozważania o różnicy i powtórzeniu stawia w opozycji do sposobu postrzegania różnicy przez Platona. Bez różnicy nie byłoby możliwe odróżnianie poszczególnych elementów od najwyższego wzoru, od najwyższego punktu odniesienia³. Według Platona dusze przed wcieleniem oglądały Idee, aby następnie przenieść ich obraz na świat. Dzięki temu w rzeczywistym świecie istnieją kryteria różnicy. Kierując się tą zasadą Deleuze porządkuje byt i odkrywa, że istnieją dwa różne typy obrazów. Prawdziwe podobieństwo (kopie-ikony) chce być jak najbliżej Idee, na mocy której powstało, podczas gdy pozór-fantazmat, oprócz fizycznego podobieństwa, nie wykazuje jakiegokolwiek chęci zmian czy przeobrażeń, gdyż nie to jest istotą jego życia. Hal Foster zauważa, że problem ten doskonale ilustruje sztuka zawłaszczania, jak nazywa działalność Richarda Prince'a⁴. Ze względu na stosowany przez artystę nadmiar znaków, niestałość powierzchni i próbę zagarnięcia patrzącego zaciera się granica między tym, co pierwotne, a tym, co wtórne. Ogląd danego materiału zostaje całkowicie zdeterminowany przez artystyczną konstrukcję nowej reprezentacji. Stosując techniki kopiowania fotografii kwestionuje oryginalność pierwowzoru sztuki, a tym samym wykorzystuje w praktyce teoretyczne założenia Deleuze, wskazując na niemożność rozróżnienia wzoru i pozoru. W podobny sposób interpretować można pierwsze prace Sherrie Levine, będące reprodukcjami dzieł modernistycznych mistrzów. Wartość reprezentacji dokumentalnej fotografii zostaje jej odebrana poprzez refotografowanie i multiplikowany iluzjonizm.

¹ Por. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 89.

² Por. G. Deleuze *Platon i pozór* „Principia” 1998 nr 21–22 s. 1.

³ Por. tenże *Różnica i powtórzenie* „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3 s. 239–252.

⁴ Por. H. Foster *Powrót realnego. Awangarda schyłku XX wieku* Kraków 2010 s. 175.

Deleuze w swojej filozofii chciał stworzyć nowy system, w którym „różne odniesie się do różnego za sprawą samej różnicy”⁵. Ustanowił kryteria, które mają umożliwić prawidłowe rozumienie różnicy i ją dookreślać. Przede wszystkim autentyczna różnica całkowicie dyskwalifikuje tożsamość – pojawia się pomiędzy ogólnym a szczególnym, rozumowym a zmysłowym, między pojęciem a jednostkowością. Różnicę należy postrzegać jako ciągle pojawiające się i powracające nowości. Odnosi się to do postrzegania bytu jako przemiany i wieloaspektowości egzystencji człowieka. Wczesny okres twórczości Cindy Sherman wydaje się odzwierciedleniem omawianego problemu. Tematyzowanie podmiotu pod kontrolą spojrzenia jest próbą nadania mu tożsamości, przy równoczesnym podkreśleniu odrębności oglądającego. Przykładową pracą artystki realizującą omówiony postulat jest *Untitled Film Still #2*, w którym dystans między umalowaną twarzą kobiety a jej odbiciem w lustrze jest dowodem odmienności realnego i wyobrazonego, które na mocy różnicy jest powtórzone. Powracanie różnicy jest dla Deleuze procesem stawania się i to jedyna tożsamość, która może funkcjonować, jednocześnie będąc mocą wtórną konstytuującą świat⁶. Deleuze nie pozwala przetrwać początkowi, oryginałowi. Na drodze nieustannego powrotu i stawania się nie można poznać oryginału, gdyż to, co się pojawia, jest różne od poprzednika, który jest różny od swojego poprzednika. W konsekwencji tych rozważań Deleuze odkrywa, że w świecie „różni się jedynie to, co podobne, albo podobne są jedynie różnice”⁷. W ten sposób zaczynają zarysowywać się dwie koncepcje świata. Pierwsza to świat oparty na różnicy i rozumieniu tożsamości, jako stawania się, a więc byłby to świat kopii bądź przedstawień. Drugi świat to poszukiwanie tożsamości jako dowodu na rozbieżność założeń, czyli właśnie różnice. Balansując na ich granicy, artyści wielokrotnie odwołują się do tożsamości okresu dzieciństwa, która ich ukształtowała. Obiektami będącymi punktami odniesienia później podejmowanych działań są zrobione na drutach płaszczyki i sukienki w sztuce Annette Messager czy małutkie ciężarówki i olbrzymie szczury u Katarzyny Fritsch. Obrazy-elementy świata pozbawione swojej własnej myśli, a wyposażone jedynie w różnicę, którą są lub stają się, uwalniają świat od jego podstaw, tworząc nową kategorię istnienia chaotycznego czy pozornego, silnie osadzonego w nadrzędnej zasadzie wiecznego powrotu⁸. Teza ta odnosi się również do świata sztuki, w którym neoawangarda jest swoistym powrotem awangardy, choć o już zupełnie nowej tożsamości i egzystującej dzięki różnicy.

⁵ B. Banasiak *Ogród koczownika, Deleuze – rizomatyka i nomadologia* „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3 s. 355.

⁶ Por. tamże, s. 29.

⁷ Tamże.

⁸ Por. S. Cichowicz *Życie i sens: lekcja Deleuze’a* „Teksty” 1976 nr 3 s. 186.

Załoski wyszczególnia u Deleuze'a powtórzenie paradygmatyczne i a-paradygmatyczne⁹. Pierwsze odnosi się do obrazów-kopii-ikon, podczas gdy, drugie jest powtórzeniem dyferencjalnym. Wprowadza ono sztukę w obręb interdyscyplinarnych badań z pogranicza filozofii, estetyki, socjologii i historii. Elementy wchodzące w zakres zainteresowania artystów są powtórzeniem przez transformację świata zewnętrznego. Dzięki różnicy względem pierwowzoru, znaczącego od znaczonego wchodzi w nowe relacje i konteksty, nabierają innych znaczeń i sensów, a dzięki koncepcji wiecznego powrotu nieustannie aktualizują się. Tak uzasadniać można powracające procesy historyczno-artystyczne, jak istnienie neoawangardy, która jest powrotem awangardy o nowej tożsamości i egzystującej dzięki różnicy. Odpowiedzią na działalność Aleksandra Rodczenki i Marcela Duchampa jest artystyczna kreacja Daniela Burena, Hans Haacke czy Michaela Ashera. Dostrzegli oni instytucję sztuki jako taką, podjęli jej twórczą analizę i dekonstrukcję aby ostatecznie kontynuować założenia postawione przez awangardę.

U Derridy dojście do koncepcji różnicy kształtuje się w odmienny sposób. Jego podstawowym założeniem jest ukryte i stopniowe podważanie teorii, aby wykazać sprzeczności u samych ich podstaw. Elementem odgrywającym ogromną rolę w dekonstrukcji jest ukryta myśl, pozwalająca na zdefiniowanie tego, co udawane a szczere, na co wpływ ma tylko proces myślowy, który nie musi być tożsamy z podejmowanym działaniem. Tak krystalizuje się pojęcie różnicy, które wyklucza jednoznaczność, a wprowadza świadomy dualizm¹⁰. Różnica umożliwia percepcję rzeczywistości poprzez jej intelektualne poznanie i przedefiniowanie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Jest więc źródłem poznania, a konsekwencji staje się bytem i sensem. Derrida różnicę nazywa różnią, a pod tym pojęciem ukryte są dwie definicje: „nie być tożsamym” (to, co obecne, różni się od samego siebie) i „odłożyć na później” (to, co obecne, jest zawsze obecnym odwleczonym, które w pełni obecne będzie jutro)¹¹. Pojawienie się pojęcia „różnia” przyczyniło się do powstania procesu powtórzenia, które urzeczywistnia istnienie przedmiotu. Filozof zauważa, że pierwszy raz byłby jedynym, gdyby nie drugi raz, który staje się stwórcą pierwszego. Powtórzenie jest więc początkiem świata. Derrida zanegował istnienie oryginalnych znaczonych i znaczących, poza systemem różnic, dzięki czemu wszystkie elementy składowe rzeczywistości zostają odgórnie podporządkowane warunkowi różnicy.

⁹ Por. M. Załoski, wyd. cyt. s. 35.

¹⁰ Por. V. Descombes, wyd. cyt. s. 170.

¹¹ Por. tamże, s. 171.

Myśl filozoficzna Derridy umożliwiła zdefiniowanie sztuki postmodernistycznej poprzez odróżnienie jej od modernizmu. Jego pojęcie różni wprowadza intertekstualność w obręb sztuki wizualnej, co determinuje istnienie powtarzalności i różnicy, iterowalności znaków i zdolności funkcjonowania tych samych znaczących w różnych kontekstach¹². Ich rozpoznanie jest możliwe dzięki powtórzeniu jako elementowi nadającemu im tożsamość. Preziosi, komentując myśl Derridy, uznaje dzieło sztuki za drogę do odkrycia odgórnie istniejących prawd i bytów w umyśle, kulturze i społeczeństwie¹³. Poprzez powtórzenie każde dzieło sztuki jest znakiem znaczącym coś znaczonego, a niezależnie od różnych kontekstów, czasu i miejsca występowania zawiera zawsze przekaz w samym sobie. Mieke Bal, która w obręb semiotyki wprowadza dzieła sztuki (na zasadzie równowagi ze znakami), nadaje im interdyscyplinarność i intertekstualność¹⁴. Dekonstrukcja, stając się teorią i praktyką interpretacji, całkowicie przekształca tradycyjne metody historii sztuki na rzecz wprowadzenia równorzędności i wielości podejmowanych wątków analitycznych. Gdy uzna się, że dzieło sztuki jest równoznaczne ze znakiem semiotycznym, problem powtórzenia przestaje być mimetyczną kopią rzeczywistości, a staje się pełnoprawnym znakiem, nośnikiem treści, znaczoną znaczącego odwołującym się do wizualności.

Powtórzenie zmotywowane jest przez różnicę, dzięki czemu sztuka eksploruje nowe kategorie. Powtórzeniem w sztuce z perspektywy strukturalizmu i poststrukturalizmu zajmowała się Rosalind Krauss. Według niej dzieło sztuki musi być osadzone w przeszłych i współczesnych uwarunkowaniach, względem których jest powtórzeniem. Sztuka postmodernistyczna zyskuje aktualność dzięki reprodukowalności znaków, powtórzeń i kopii¹⁵. Badaczka, wprowadzając w obszar swoich rozważań figurę kratę, zdaje się interpretować działalność artystyczną jako wieczny powrót. Nieświadome powtórzenie ma miejsce podczas identyfikacji widza z wizerunkiem lub też jego umiejscowieniem względem siebie z wprowadzeniem zmiany, rytmu i powtórzenia. Krata sama w sobie stanowi powtórzenie, zastępujące absolutny początek. Powtórzenie podważa autonomię i autoreferencyjność sztuki, która rozstrzygnięta zostaje przez termin przezroczystości, odnoszący się do „systemu reprodukcji pozbawionych orygi-

¹² Por. M. Bryl *Historia sztuki wobec Derridy* [w:] *Historia sztuki po Derridzie* Ł. Kiepuszewski (red.) Poznań 2006 s. 55.

¹³ Por. tamże, s. 58–63.

¹⁴ Por. M. Bal, N. Bryson *Semiotics and Art. History* [w:] „The Art Bulletin” 1991, 73 s. 2.

¹⁵ Por. R. E. Krauss *Oryginalność awangardy* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* R. Nycz (red.) Kraków 1997 s. 399–420.

nału”¹⁶. Reinterpretacja sztuki poprzez powtórzenie musi być osadzona w ekonomii powtórzenia i oryginalności, dzięki czemu te same motywy pojawiające się u Jaspera Johnsa, Andy Warhola czy Sol LeWitta interpretowane są jako wyparcie, przymus, niepodatność na przekształcenia, brak możliwości rozwoju¹⁷. Problemem powtórzenia zajmował się również Umberto Eco. Wprowadza on termin powtórzenia ostantacyjnego, w którym powtórzenie oscyluje między potwierdzeniem i przekształceniem tożsamości powtarzanego elementu¹⁸. Formy sztuki odzwierciedlają system, który ukryty jest w realnej rzeczywistości, dzięki czemu sztuka jest powtórzeniem globalnej kondycji współczesności. Powtórzenie może mieć również charakter filologiczny, gdy stanowi rekonstrukcję i konserwację dawnych kodów i znaczeń, które zostają włączone w kontekst współczesności. Takie powtórzenie ma na celu ponowne odkrywanie znaczeń i kreowanie nowych kodów. Powtórzenie ma strukturę otwartą i globalną, a dzięki nadmiarowi elementów, które aktywizuje, wpływa na rozwój procesów artystycznych. Wyraźnie widoczne jest to w działaniach dadaistycznych i neodadaistycznych. W jeszcze inny sposób kategoria powtórzenia była interpretowana przez Arthura C. Danto. Ta interpretacja wydaje się najważniejszą w kontekście współczesnej sztuki polskiej, szeroko nazywanej popbanalizmem. Odnosił on ją do określenia niepercepcyjnej różnicy pomiędzy sztuką a niesztuką, przede wszystkim do *ready-mades* i pop-artu. Różnica ma w tym wypadku charakter morfologiczny i funkcjonuje dzięki powtórzeniu transfiguracyjnemu¹⁹. Elementy wykorzystywane w sztuce są wizualnie identyczne z przedmiotami codziennego użytku, a mimo to ich dogłębna analiza wykazuje znaczące różnice ich funkcjonowania, dla których podłoże stanowi kontekst, czas, miejsce i odbiór społeczny. Kluczem, który umożliwia rozwikłanie tej sytuacji, jest uświadomienie sobie, że obiekt powtarzający jest emblematem powtarzanego. Odsyła on do wielu różnych dzieł i zdarzeń, a także percepcji i doświadczeń zarówno artysty, jak i osób postrzegających sztukę, które tym samym uczestniczą w procesie jej powstawania. Gdyby bowiem owo powtórzenie rozpatrywać jako morfologiczną i tożsamą identyczność, nie można by mówić o istnieniu sztuki, ale dwóch identycznych przedmiotach. Status sztuki nadany obiektom przez artystę umożliwia rozpatrywanie ich w zupełnie nowych kategoriach. Dzieło sztuki jest w takim wypadku powtórzeniem fragmentu rzeczywistości, a nie samym tym fragmentem. Owa repetycja wprowadza dystans między od-

¹⁶ R. E. Krauss *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths* Massachusetts 1986 s. 162.

¹⁷ Por. M. Załuski, wyd. cyt. s. 106.

¹⁸ Por. U. Eco *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką „Przekazy i opinie”* 1990 nr 1–2 s. 13.

¹⁹ Por. A. Danto *After the End of Art* New Jersey 1997 s. 35.

biorcą a artefaktem i wytrąca obiekt z jego pierwotnego kontekstu, a odbiorcę z mechanizmu myślowego, którym podąża. Dzieło sztuki na mocy powtórzenia rzeczy w obrębie nowego zespołu nadaje im nową tożsamość: bycie znakiem znaczącego lub bycie znaczoną. Z zarysowanej analizy sytuacji wynika, że sztuka wypełnia niezdefiniowaną przestrzeń między elementami mimetycznymi i niemimetycznymi. Aby powtórzenia nie pomylić z mimesis należy rozpatrywać sztukę w kategoriach antymimetycznych, czyli według Danto: w konwencjonalnie określonych ramach.

Tego rodzaju zależności pojawiają się również w literaturze. Warto przywołać tu tekst *Pierre Menard, autor Don Kichota* Jorge Luisa Borgesa, który funkcjonuje jako swoisty traktat filozoficzno-literacki, oscylujący wokół problemu powtórzenia²⁰. Opisane zostały w nim fragmenty *Don Kichota* Cervantesa i ich dokładne graficzne powtórzenie będące dziełem Pierre’a Menarda. Celem tego drugiego nie był plagiat, ale stworzenie identycznego pod względem wizualnym dzieła, do którego chciał dojść przez doświadczenie samego siebie. Czynnikiem umożliwiającym bezpieczne funkcjonowanie takiego powtórzenia jest kontekst, który pozwala dostrzec rysy wtórne i pierwotne w każdym z utworów i uszeregować je w odpowiednich wzajemnych konfiguracjach. Borges, analizując oba teksty, dochodzi do wniosku, że ten autorstwa Menarda jest o wiele bogatszy od pierwowzoru. Wpływ ma na to właśnie kontekst, który zlokalizowany jest zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz danego dzieła, a oba się determinują i przeistaczają w konsekwencji tej wzajemnej relacji. Dlatego też praca Menarda nie może być rozumiana jako powtórne zdarzenie się tego samego: już raz napisanej książki.

Danto rozpatruje powtórzenie w sztuce przy rozwoju tendencji esencjalistycznej, która determinuje powtórzenie w stałej, niezmienną istotę, z uwzględnieniem metamorfoz istotnych treści prac²¹. Co więcej, niezwykle istotne jest dookreślenie sposobu zaistnienia dzieła sztuki, na który wpływ ma określona relacja do artysty, a także jego wypowiedź ukryta w obiekcie artystycznym. Dzieło sztuki ma zawsze intencjonalny charakter i jest to jeden z elementów umożliwiających jego odróżnienie od nie-sztuki. Nie mniej ważne są kategorie interpretacji i identyfikacji. Tytuł obiektu ma niepodważalny wpływ na identyfikację namalowanej formy. Wydaje się więc logiczną konsekwencją teza Danto, który wskazuje, że zmiana tytułu obiektu przyczyni się do zmiany identyfikacji tych samych jego fragmentów, co kolejno wpłynie na zmiany interpretacyjne. Interpretacja ma według filozofa konstytutywny charakter i dokonuje transfor-

²⁰ Por. J. L. Borges *Pierre Menard, autor Don Kichota* [w:] tegoż *Fikcje* Warszawa 1972 s. 36–45.

²¹ Por. M. Załuski wyd. cyt. s. 238.

macji zwykłych rzeczy w artefakty, dzięki niej sztuka istnieje i jest elementem znaczącym i znaczone, powtarza rzeczywistość, ale równocześnie jest niezależnym, samodzielny bytem. Aby w pełni uwypuklić takie przekształcenia, Danto wprowadza termin „transfiguracja”. Odnosi się on do przekształceń o charakterze *stricte* wewnętrznym, które w wizualnej warstwie powtórzeniowej nie muszą być dostrzegalne.

Przedstawiony tu zarys myśli Danto nie jest nawet przyczynkiem do jakże rozbudowanej koncepcji filozoficznej, umożliwiającej wyjaśnienie problematyki powtórzenia i relacji zachodzących między elementem pierwotnym i wtórnym. Niemniej wydaje się, że na potrzeby niniejszego tekstu wprowadza niezbędną nomenklaturę, która pozwoli w pełni dostrzec problem powtórzenia fragmentów rzeczywistości w obszarze sztuki. Raz jeszcze wskażę czynniki mające wpływ na sposób odczytania repetycji. Są to: historia i czas powstania dzieła, indywidualizm twórcy, relacje zachodzące między danym obiektem a dyskursem artystycznym w obrębie którego ono funkcjonuje, przyczyna jego powstania, a także identyfikacja i interpretacja, a w konsekwencji – transfiguracja.

Pop-art doskonale wpisuje się w nurt różnicy i powtórzenia, gdyż jest również odpowiedzią na współczesną sobie kulturę seryjnej produkcji i konsumpcji. Poprzez zwielokrotnienia dochodzi do demaskacji absurdałności systemu i próby wytrącenia odbiorcy z narzuconego mechanizmu myślenia. W sztuce amerykańskiej lat 60. pojawił się pop-art, który odnosi się do podstawowych modeli reprezentacji, w tym obrazów odsyłających do istniejących już obrazów, stających się tym samym autoreferencyjnymi kodami i symulakrami rzeczywistości²². Taka zmiana postrzegania sztuki i jej interpretacji spowodowana została zmianą praktyki artystycznej i dominującą rolą Andy’ego Warhola. Będąc przedstawicielem kultury popularnej, którą jednoczył ze światem sztuki, starał się on pozbawić przedmiot symbolicznych znaczeń. Według Rolanda Barthes’a był to proces mający na celu stworzenie symulakralnej powierzchni²³. Twórczość Warhola można traktować jako transpozycję motywów funkcjonujących w kulturze masowej na dzieła sztuki, ale i jako kreowanie świata sztuki. Poddane oglądowi odbiorcy stają się ponownie przekształcone i powtórzone w obrębie intelektualnej percepcji obserwatora. Tym samym rzeczywistość i świat sztuki zaczynają zapętląć się. Proces ten jest napędzany przez percepcję kolejnych obserwatorów sztuki. Przyczynia się to do pozbawienia ich symbolicznego znaczenia i antropomorficznego statusu. Tym samym dochodzi do zaburzenia procesu reprezentacji, a dzieło włączone zostaje równolegle do dwóch światów: znaków-towarów i elementów nowej rzeczywistości. Powtórzenie wielokrotnie

²² Por. H. Foster, wyd. cyt. s. 154.

²³ Por. R. Barthes *That Old Thing Art* [w:] *Post-Pop* Cambridge 1989.

warunkuje oryginalność przedstawienia, co tłumaczyć można mnogością konfiguracji zagadnień, praktyk i dzieł artystycznych. Może być również próbą ograniczenia lub mnożenia traum i obsesji. Różnica powstała na skutek powtórzenia wyznacza również granicę między sztuką wysoką a kulturą popularną²⁴.

Postulowane przez Barthesa stworzenie symulakralnej powierzchni lub, jak twierdził Baudrillard, koncepcji znaków-towarów, jest w pop-artcie emblematem o rozproszonym charakterze. Co jednak najważniejsze, sam pop-art można interpretować jako powtórzenie, gdyż precedensem jego istnienia była *Fontanna* Marcela Duchampa. Powtórzenie obiektów popularnych i fetyszyzowanie ich na mocy różnicy staje się pytaniem o wartość estetyczną sztuki. Może być również próbą ograniczenia lub mnożenia traum i obsesji²⁵. W działalności artystycznej Jeffa Koonsa produkcja obrazów i ich powtarzalność przyczyniły się do postrzegania różnicy jako jednego z wielu równorzędnych znaków, co sprawiło, że stała się ona pociągającym fetyszem. Multiplikowanie będące główną metodą nadawania obrazom nowych treści i znaczeń jest środkiem działań artystycznych podejmowanych również przez takich twórców, jak Bernd i Hilla Becherowie czy Thomas Struth. Koncepcja artystyczna, którą nieustannie rozwijali, polegała na systematycznym fotografowaniu obiektów wykazujących wizualne podobieństwo. Powtórzenie odnosi się do seryjności zdjęć i powtórzeń motywów, jakie podejmowali. Wielowątkowa typologia umożliwiła stworzenie wzornika, w którym zestawione ze sobą na zasadzie powtórzeń fotografie tworzą ustrukturyzowany obraz codzienności. W efekcie odbiór prac jest „domniemaniem autentyczności”, stopień podobieństwa przedstawień kwestionuje bowiem ich realizm²⁶. Ma na to wpływ sposób interpretowania kolejnych zdjęć, jednoznacznie odnoszących się do siebie, budujących tkankę znaczeniową, dla której czynnikiem konstytuującym istnienie jest powtórzenie. Oscyluje tu ono wokół powierzchownej i dogłębnej interpretacji, dopiero ta druga pozwala dostrzec wielość wymiarów prezentowanych prac. To nie tylko obraz będący uwiecznieniem percepcyjnego poznania wizualnej strefy świata. To także doskonały, choć w swoim charakterze halucynacyjny – czy może raczej halucynogeny – obraz, który uzmysławia tragiczny wymiar świata. Nadmierne podobieństwo może prowadzić do całkowitej degradacji indywidualizmu zarówno osobowego, jak i twórczego. Środkiem, który być może przyczyni się do zahamowania owego procesu, jest intelektualne poznanie charakteru powtórzenia. W sferze mentalnej ma ono – zauważając za Danto – cechy transfiguracyjne,

²⁴ Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie* Warszawa 1997 s. 245.

²⁵ Por. tamże.

²⁶ Por. M. M. Bieczyński *Thomas Struth – najmłodszy uczeń Becherów* „Arteon” nr 6 (134) 2011.

w każdorazowo identycznych lub niemal identycznych przedstawieniach ukryty jest sens istnienia danego obrazu.

Powtórzenie pojawiające się u podstaw prac współczesnych twórców daje asumpt do spojrzenia na całość sztuki polskiej ostatnich dekad pod kątem problemu powtórzenia. Przy założeniu, że różnica jest tożsamością, postrzeżenie percepcyjne i intelektualne możliwe jest wyłącznie dzięki niej i staje się czynnikiem konstytuującym to, co rzeczywiste. We współczesnej sztuce polskiej objawia się to przez eksplorowanie osiągnięć awangardy artystycznej (Edward Krasiński, Tadeusz Kantor) i historii indywidualnej i powszechnej. Zjawisko to można każdorazowo interpretować jako konsekwencję różnicy, ponieważ jest wtórnym odzwierciedleniem minionych zdarzeń, pojawiającym się z opóźnieniem. Sztukę polską powstałą w okolicach roku 2000 nazywa się popbanalizmem, a w obszarze jej zainteresowań znalazła się cywilizacja obrazkowa, banał i codzienność²⁷. Tworząc indywidualny mały realizm, twórcy poprzez samą już tematykę zmuszeni zostają do bazowania na powtarzalności określonych kadrów, fotografii, obrazów czy zdarzeń. Wielokrotnie pojawiają się też motywy bezpośrednio zaczerpnięte z mediów. Pozornie wierne przemałowywanie opiera się na różnicy, a poprzez powtórzenia zostaje wzbogacone w dodatkowe treści o wymiarze egzystencjalnym. Brak w tym krytycznego zacięcia czy próby nadania realiom nadmiernego patosu. Załuski wysuwa tezę, że każdy jednostkowy kontekst sztuki modernistycznej jest odkryciem innej postaci problemu powtórzenia²⁸. Wydaje się, że założenie to można również zastosować względem współczesnej sztuki polskiej.

Problemem jaki należy rozważyć jest odpowiedź na pytanie, czy w sztuce polskiej po roku 2000 powtórzenie wykorzystywane jest celowo, czy nieświadomie i jakie treści poprzez różnicę i multiplikację zostają włączone do prac artystów. Precedensem występowania w powtórzenia w sztuce polskiej są twórczość Natalii LL, która opiera się na różnicy jako fetyszu, czy prace Romana Opałki, przepełnione pierwiastkiem duchowości. Artysta poszukiwał wizualnego ekwiwalentu wielości, której miernikiem jest przemijający czas. Gradacja liczb i kolorów jest u Opałki odzwierciedleniem procesu jednoczenia się artysty i dzieła.

Analiza powtórzenia w sztuce polskiej ukierunkowana jest w stronę zagadnień autentyczności, efemeryczności, dematerializacji, kontekstualności, zaangażowania, utopijności i określenia, kim lub czym jest podmiot twórczy. Ma to na celu dekonstrukcję powszechnego sposobu odczytywania sztuki polskiej po roku 2000. Za pomocą aparatury pojęciowej zaczerpniętej z filozofii Deleuze'a

²⁷ Por. J. Banasiak *Zmęczeniu rzeczywistością* Warszawa 2009 s. 218.

²⁸ Pod. T. Załuski, wyd. cyt. s. 424.

i Derridy, która umożliwia wyprowadzenie różnorodnych rodzajów powtórzeń, a z uwzględnieniem różnicy dookreślenia istnienia danych przedstawień wykazać można ich mechanizm reprezentacji i intertekstualność istnienia. Interpretacja ta ma wykazać potencjalność ukrytą w dziełach, której poszukiwania oscylują wokół estetycznej wieloznaczności prowadzącej do źródeł poznania i poza granice malarskiej rzeczywistości. Myśl ta zostanie zarysowana na przykładzie działań artystycznych Wilhelma Sasnala, Marcina Maciejowskiego, Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Agaty Bogackiej i Jadwigi Sawickiej.

Obrazy Sasnala są intensywną eksploracją współczesnej rzeczywistości. Elementy współczesnej kultury wielokrotnie powtarzane na płótnach, poprzez zmienioną formę jawią się jako autonomiczne obiekty. Różnica między pierwotnym wzorem-źródłem inspiracji a malarskim przedstawieniem jest badawczym paradygmatem umożliwiającym interpretację jego twórczości w kategoriach poszukiwania tożsamości artystycznej, poznania źródła pochodzenia, dekonstruowania rzeczywistości i produkowania nowych zagadnień o naturze estetycznej. Krajewski, pisząc o estetyce podobieństwa, wskazuje na pojawiające się w sztuce próby unicestwienia rzeczywistości poprzez praktyczne zmiany ram interpretacyjnych i eliminowanie stałych punktów²⁹. Powtarzanie różnicy w zakresie dyskursu interpretacyjnego pozwala na zmianę wizualności przedstawienia i wizualizowanie tego, co abstrakcyjne lub ulotne w nieustannie zmieniającym się świecie. Rzeczywistość jest u Sasnala rozdzielana na niewielkie układy i cząstki, które na mocy różnicy podważają banał współczesności. W wypadku malarstwa Wilhelma Sasnala można mówić wręcz o kreowaniu przestrzeni malarskiej, w miarę oglądania stającej się przestrzenią, w której wytwarza się doświadczenie. Artysta nie maluje więc przedmiotów, a jedynie ich obrazy, a nawet stosunek do nich. Tak rozumiane postrzeganie obrazów nie ma naprowadzać oglądającego na treść ukrytą poza obrazem, ale sam ma być tą treścią³⁰. Obraz-doświadczenie jest u Sasnala zewnętrze przyjemnym wizualnie artefaktem, nasiąkniętym głęboko krytyczną treścią, będącym wypadkową różnych funkcji i procedur funkcjonujących we współczesnym świecie. Zebrane w jedną całość współtworzą malarską przestrzeń, która z jednej strony koresponduje z rzeczywistością, na bazie której została skonstruowana, z drugiej natomiast problematyzuje ją za pomocą materialności samego obrazu. Dodatkowo dzięki opóźnieniu czasowemu między dwoma formami wypowiedzi dochodzi do pełnego zrozumienia pierwotnych i wtórnych treści. Górczyca podkreśla tu realizm tych przedstawień, które funkcjonując niejako w zwolnionym tempie, deformują

²⁹ Por. M. Krajewski *Estetyka podobieństwa. Sztuka wobec trwałości gustów* [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* Warszawa 2008 s. 27.

³⁰ Por. P. Mościcki *Gra w malarstwo. O obrazach Wilhelma Sasnala* [w:] *Sasnal* Warszawa 2008 s. 113.

rzeczywistość, pozwalając na zrozumienie jej sensu i emocji towarzyszących percepcji³¹.

Powtórzenie morfologiczne elementów współczesnej kultury jest badawczym paradygmatem umożliwiającym interpretację jego twórczości w kategoriach poszukiwania tożsamości artystycznej, dekonstruowania rzeczywistości i produkowania nowej estetyki. Ranciere wprowadza „estetyczny porządek sztuk”, który motywowany jest przez dążenie do przekraczania granic sztuki i utożsamiania jej z życiem, a definiowany jako autonomia sztuki – specyficznego obszaru doświadczenia. Stworzył on również kategorię „podziału zmysłowości”, która porządkuje możliwości doświadczenia i działania³². W ten sposób zrywa podział między czystością sztuki a jej użytecznością. Malarstwo Sasnała, przy zachowaniu estetycznego porządku, przedstawia świat z uwzględnieniem jego różnorodności i niechęcią do całkowitej demaskacji.

U Marcina Maciejowskiego powtórzenie przekształcone na potrzeby danej wypowiedzi artystycznej jest przeniesieniem stereotypów ze świata informacji do struktur symbolicznych malarstwa. Artysta ujawnia chęć subiektywnej rekonstrukcji rzeczywistości w malarskiej przestrzeni poprzez wielokrotne nawiązywanie do fotografii przedstawiającej to, czego już nie ma, co na drodze nieustannie zmieniającej się różnicy stało się różnym od różnicy samej w sobie. Goschka Gawlik postrzega malarstwo Maciejowskiego jako heterogeniczne formy będące zarówno odzwierciedleniem dynamiki otwartego społeczeństwa, jak i transformacją pojęcia kultury³³. Motorem tego rodzaju przesunięć o charakterze interpretacyjnym jest powtórzenie, które poddane zostaje krytycznemu przeinterpretowaniu. Jego obrazy stają się w tym kontekście spektaklem zastępującym realne życie³⁴. Powtórzenie zyskuje charakter egzystencjalny. Obrazy Maciejowskiego mogą być interpretowane jako derridiańskie złożone interakcje³⁵. Są bowiem równocześnie nośnikami prawdy i informacji, a także przedstawiają to, co zwykle niewidzialne w otaczającej rzeczywistości (szaleństwa, fascynacje, traumy). Hans Belting opisywał relacje zachodzące między obrazem w świadomości wewnętrznej człowieka a jego zewnętrznym, cielesnym wymiarem w tym, co Realne³⁶. Maciejowski odwołuje się do obrazów przechowywanych w umysłach odbiorców, dzięki czemu ich pełne zrozumienie jest możliwe

³¹ Por. Ł. Gorczyca *Wilhelm Sasnal* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 126.

³² Por. J. Ranciere *Estetyka jako polityka* Warszawa 2007 s. 27–29.

³³ Por. G. Gawlik *Podwójna perspektywa* [w:] *Tak jest. Marcin Maciejowski* Kraków 2010 s. 11.

³⁴ Por. tamże, s. 12.

³⁵ Por. Ł. Kiepuszewski *Historia sztuki po Derridzie* Rogalin 2004.

³⁶ Por. H. Belting *Obraz jego media Próba antropocentryczna* „Artium Questiones” XI 2000 s. 296.

poprzez skonfrontowanie różnicy obrazu na płótnie z tym w fantazji odbiorcy. Według Ranciere’a malarstwo każdorazowo wspiera lub zaprzecza stereotypom masowej wyobraźni, tym samym jest zobowiązane do odnalezienia nowych relacji do zjawisk obecności i nieobecności w tradycji³⁷. Maciejowski, podejmując na nowo tradycje realizmu i kopiowania, szuka tych relacji w zmysłowości, zrozumiałości i przemieszczaniu form i treści definiujących nowoczesną autonomię jego sztuki. Twórczość Maciejowskiego może być również interpretowana, jak wskazuje Szczerski, jako alegoryzacja rzeczywistości³⁸. Poprzez różnicę alegoria staje się bazą dla wykazania hybrydyczności, powtarzalności i zawłaszczania nowych terenów poznania przez współczesną sztukę.

Prace Ziółkowskiego można interpretować jako surrealistyczny komentarz do aktualnej kondycji świata. Cichocki podkreśla, że są one opisem zdarzeń minionych i obecnych, powtórzonych z Realnego na wyimaginowane i poprzez różnicę stających się nowym wymiarem problemu, który rozwiązany może być przez współodczuwanie i ekstatyczne poszukiwanie³⁹. Obrazy Ziółkowskiego są światami samymi w sobie, w których każdy wątek generuje następny. Są one magazynami myśli o Realnym, które balansując na granicy symulaków i różnic, przez obsesyjne powtarzanie stają się autonomicznym światem. Dostrzec tu można „gombrowiczowską formę”. Banasiak twórczość Ziółkowskiego sytuuje w ramach „zmęczenia rzeczywistością”, które jest samodzielną postawą odchodzącą od analizy rzeczywistości na rzecz kreowania indywidualnych artystycznych przestrzeni, opierających się na własnych przeżyciach⁴⁰.

W obrazach Bogackiej elementy artystyczne poddane są odpowiednim uproszczeniom i nasyceniom formalno-treściowym i zacierają granicę między banałem a wielką formą. Malarstwo jest nowatorskim powtórzeniem pozornie znajomych treści. Silnie nasycone pierwiastkiem kobiecości płótna są opowieścią o życiu artystki. Tym samym jej twórczość jest powtórzeniem tego, co znajome i powszechne, a jednak różne i każdorazowo inne. Do kolejnych przekształceń dochodzi na drodze odbioru przez kobiety-obszaworki. Motyw lustra nawiązuje do powtórzenia i staje się obszarem postrzegania zmieniającej się rzeczywistości oraz różnicą między poznanym a nieznanym. Gorczyca podkreśla pojawiający się w twórczości Bogackiej styk iluzji i deziluzji, który jako powtarzający się paradoks malarstwa oddaje głęboki, fantazmatyczny sens obrazów⁴¹.

³⁷ Por. J. Ranciere *Los obrazów* [w:] tegoż *Estetyka jako polityka* Warszawa 2007 s. 43.

³⁸ Por. A. Szczerski *Marcin Maciejowski* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 98.

³⁹ Por. S. Cichocki *Jakub Julian Ziółkowski* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 136.

⁴⁰ Por. J. Banasiak, wyd. cyt. s. 224.

⁴¹ Por. Ł. Gorczyca *Agata Bogacka* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 62.

Jeszcze inne są prace Sawickiej, na płótnach której pojawiają się krótkie hasła, odnoszące się do bliżej nieznanых zjawisk lub wydarzeń. Różnorodność spojrzeń powoduje, że powtarzanie tej samej frazy buduje różne światy i różnorodne sposoby ich rozumienia. To, co bezosobowe, nabiera charakteru, a dzięki zwielokrotnionej poprzez obecność odbiorcy wyobraźni i wrażliwości dochodzi do przededefiniowania świata i kreowania nowych realnych rzeczywistości. W jej sztuce dochodzi do całkowitej dezintegracji znaczącego i znaczonego, poprzez takowe zwielokrotnienia pojawia się nieskończenie wiele nowych sensów⁴². Stracona jednoznaczność różnicuje to, co pierwotne. Powtórzenia u Sawickiej mają też zupełnie inny charakter, zbliżony do omówionego już wcześniej multiplikowania rzeczywistości, w której osadzone są prace artystki i do której się one odnoszą⁴³. Załuski twórczość artystki interpretuje jako „środowiska powtarzalności”, które poprzez powtórzenie może zostać strywalizowane, a jego patos mu odebrany. Badacz uważa, że Sawicka jest artystką, która w swoich pracach szuka równowagi między metamorficznym powtórzeniem jednostkowych fragmentów świata a istnieniem samych tych fragmentów. Podobny rodzaj powtórzeń i technika jego zastosowania pojawia się także w pracach Jenny Holzer czy Barbary Kruger.

Aby w pełni dostrzec istotę powtórzeń w twórczości Bogackiej i Sawickiej, warto przywołać teorię Griseldy Pollock, która wykorzystuje różnicę i różnicowanie do rozwijania problematyki gender i przededefiniowania terminów „mężczyzna” i „kobieta” w ramach różnicy płciowej. Dzięki temu specyfika kobiecości w procesie samoustanawiania kształtuje się w oparciu o społeczne tożsamości i psychiczne formacje⁴⁴. U Sawickiej proces ten zachodzi dzięki powtarzaniu tej samej frazy, którą buduje ona różne światy i skojarzenia. To, co bezosobowe, nabiera charakteru. Całkowita dezintegracja znaczącego i znaczonego różnicuje to, co pierwotne⁴⁵. Pollock, odnosząc się do różnicowania płciowego tego-co-kobiece, nie zgadza się na podział na rzeczywiste materialne ciało i jego kulturowe reprezentacje, ale podkreśla, że obraz ciała jest funkcją psychologii, kontekstu społeczno-historycznego i anatomii. Prace Bogackiej należy odczytywać jako rodzaj pamiątnika, ale i walkę o jednostkową pozycję kobiecości w dominującej męskiej wielości, sprzeciw względem hierarchizacji społeczeństwa w odniesieniu do płciowości. Jej świadoma nagość jest reprezentacją psychiki i podkreśleniem różnicy między tym, co wewnętrzne a tym, co zewnętrzne. Kobieta jako Inna (różnica) występuje u Derridy w postaci czynnika destabilizu-

⁴² Por. J. Sawicka *Nic w środku* Kraków 2003 s. 37.

⁴³ Por. M. Krajewski *Powtarzanie poznawanie kłusowanie* [w:] J. Sawicka, wyd. cyt. s. 65.

⁴⁴ Por. A. Jakubowska „[...] aby można wokół nich tańczyć...” [w:] *Historia sztuki po Derridzie* wyd. cyt. s. 110.

⁴⁵ Por. M. Krajewski *Powtarzanie poznawanie kłusowanie* [w:] J. Sawicka, wyd. cyt. s. 65.

jącego metafizykę obecności i reprezentuje płynne granice, nieobecność, niestabilność⁴⁶. Sztuka Sawickiej i Bogackiej w tym kontekście nie jest sztuką o Kobiecie, ale o przestrzeni różnicy, niezgodności i odmienności. Pierwiastek żeński, będący siłą transformującą powtórzenie, nieustannie zmienia swój zewnętrzny status, aby poprzez różnice dekonstruować zastany porządek.

Filozofia różnicy i powtórzenia jest jednym z wielu dyskursów, które umożliwiają zrozumienie sztuki polskiej po roku 2000. Wyraźnie krystalizujące się podobieństwa pomiędzy sztuką amerykańską lat 60. i jej kontynuacjami na gruncie europejskim a działalnością współczesnych polskich artystów są czynnikiem dodatkowo podkreślającym słuszność postawionej tezy. Zainteresowanie otaczającym światem, jego multiplikowanie i przetwarzanie, a także fascynacja popkulturą jako elementem współtworzącym rzeczywistość są niezaprzeczalnymi cechami wspólnymi tych nurtów. Inne jest tło ich powstania, cel, a środki wypowiedzi artystycznej są do siebie jedynie zbliżone. Mimo to występuje między nimi zbieżność, a analiza zjawisk w Polsce w kontekście filozofii różnicy i powtórzenia wydaje się pełniejsza dzięki dyskursowi historycznemu i podobieństwu zjawisk, jakie zapoczątkował pop-art. Popbanalizm jest powtórzeniem pop-artu, ale dzięki różnicy zarysowanej poprzez czas, geografie i kontekst społeczny stał się zupełnie nową jakością.

Analiza współczesnej sztuki przy wykorzystaniu aparatury pojęciowej zaczerpniętej z filozofii różnicy i powtórzenia przeddefiniuje ją w kontekście inności i multiplikacji, co pozwala na wykazanie interdyscyplinarności, kontekstualności i aktualności sztuki. Tym samym powtórzenie staje się czystym zaprzeczeniem koncepcji „końca sztuki” a wykazana wieloznaczność i różnorodność powtórzenia determinuje powstawanie wciąż nowych sposobów tworzenia i interpretowania sztuki. Podsumowując, każdorazowo podejmowana działalność artystyczna jest osadzona w danym kontekście, uczestniczy w określonych układach i relacjach, jest efektem wielu złożonych zależności, co sprawia, że mimo morfologicznego podobieństwa zawsze jest czymś nowym. Wydaje się więc, że wprowadzenie nomenklatury zaczerpniętej z filozofii różnicy i powtórzenia w znacznym stopniu marginalizuje problem „końca sztuki”.

⁴⁶ G. Pollock *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki* [w:] Atrium Questiones 1997 VIII s. 174.

Repetition in the Polish Art Since the 90s XX Century and the Problem of „the End of Art”

Article presents ways of using the philosophy of difference and repetition as a method of interpretation the contemporary Polish art. It is shown how the philosophy is functioning and forming itself. Theoretic considerations apply concepts of Gilles Deleuze and Jacques Derrida and the use of this line of researches in the discourses of art taken by Rosalind Kraus, Umberto Eco and Arthur C. Danto. Synthetic analysis of repetition which is understood as a morphological, ostentatious, transformation and transfiguration can be found both in the pop-art and contemporary Polish art, called popbanalizm, which for the purposes of the article is represented by Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski, Jakub Julian Ziółkowski, Agata Bogacka, Jawszka Sawicka.

Bogumiła Śniegocka – e-mail: b.sniegocka@orange.pl

JÓZEF TARNOWSKI

DIAGNOZY I PROGNOZY SZTUKI: WITKACY I POSTMODERNIŚCI (MIĘDZY INNYMI)

Hegel stworzył trzy wizje losów sztuki: dwie są historiozoficzne, trzecia – zdroworozsądkowa. Według pierwszej duch najpierw przejawia się w sztuce, potem w religii, na koniec w filozofii. Narodziny religii (chrześcijańskiej) to zarazem śmierć sztuki. Według drugiej wizji sztuka jest najpierw symboliczna, potem klasyczna, na koniec romantyczna, czyli chrześcijańska – jej przyszłość jest niezachwiana. Według trzeciej wizji rodzi się właśnie nowa epoka, w której sztuka porzuca tradycję, środki artystyczne stają się treścią sztuki, a nowym celem artystów jest już nie wyrażanie idei, ale ekspresja ich osobowości. Ta nowa ekspresyjna sztuka ma wielką przyszłość. Kontynuatorzy Hegla inspirowali się bądź pierwszą, bądź trzecią koncepcją. „Realidealiści”, a wśród nich estetycy polscy – Józef Kremer (uczeń Hegla) i jego kontynuator Henryk Struve – przejęli koncepcję pierwszą, ale poddali ją teistycznej reinterpretacji. Eugène Véron rozwinął koncepcję trzecią, ekspresyjną. Witkacy połączył koncepcję pierwszą i trzecią, ale poddał je spekulatywnej, materialistyczno-psychologicznej reinterpretacji, w efekcie której diagnozował stan sztuki jako agonalny, ponieważ po pierwsze wyczerpują się możliwości formalne sztuki, a po drugie zanika wrażliwość metafizyczna twórców i odbiorców, która jest źródłem twórczości i jej powodem. Jednakże zdefiniował dzieło sztuki w sposób podobny do tego, jaki potem stał się częścią idei przełomu postmodernistycznego. Nie odegrał roli inspirującej, bo wyprzedził ewolucję sztuki i jej estetyki o pół wieku.

Możliwość orzekania o śmierci sztuki pojawia się wraz z myśleniem historycznym o sztuce. Zapoczątkował je Vico, ale rozwiniętą konceptualizację stworzył dopiero Hegel. Skonceptualizował on atoli nie jedną, lecz trzy wizje sztuki. Pierwsza jest częścią jego historiozofii ducha. Duch absolutny wyraża się kolejno w sztuce, religii i na koniec w filozofii. Sztuka jest więc – zgodnie z tą wizją

– historyczną formą wyrażania się ducha, którą w pewnym momencie historii zastępuje religia, a potem religię zastępuje filozofia. Śmierć sztuki jest warunkiem chwały filozofii. Ta wizja końca sztuki jest z punktu widzenia Hegla wizją radosną, bowiem dzięki zanikowi sztuki (podobnie jak później dzięki zanikowi religii) duch absolutny osiąga pełną samoświadomość w filozofii – w filozofii dziejów samego Hegla, rzecz jasna. Czyż można sobie wyobrazić większą radość filozofa niż radość wzbudzona przekonaniem, że jego własna filozofia ujawnia prawdę absolutną?! Jest to wizja apodyktyczna i dogmatyczna, nie stwarza sposobności dla dyskusji, krytyki, korekty, konfrontacji z faktami. Nazwijmy ją „Hegel 1”.

Hegel nie poprzestał na tej wizji. Gdy zajął się dziejami sztuki, dostrzegł w nich fazy ciągłości i fazy przełomów. Dzieje sztuki rozpadły mu się – zgodnie z aprioryczną triadyczną logiką – na trzy fazy: symboliczną, klasyczną i romantyczną. Pierwszą jest sztuka przedgrecka – polega na symbolizowaniu treści przez formę; druga to sztuka grecko-rzymska – polega na harmonijnym połączeniu treści i formy; trzecią zaś jest sztuka chrześcijańska – polega na prymacie treści ideowej nad formą. Znowu dogmat wziął prymat nad faktami. Hegel zignorował to, że nowożytna świecka sztuka, korzystająca z klasycznego dziedzictwa, nastąpiła po rozkwicie sztuki chrześcijańskiej w okresie średniowiecza i równolegle z nowożytną sztuką chrześcijańską. Ukute w jego czasach pojęcie romantyzmu Hegel rozciągnął wstecz o kilkanaście wieków, do początków sztuki chrześcijańskiej. A co jeszcze gorsze dla spójności jego przekonań, wizja ta – nazwijmy ją „Hegel 2” – jest sprzeczna z poprzednią, bo sztuka romantyczna, czyli chrześcijańska, rozwija się nie po religii, ale równolegle z religią chrześcijańską. Ta wizja jest, podobnie jak poprzednia, apodyktyczna, dogmatyczna i nie liczy się z faktami historycznymi. Ten ostatni argument Heglowi nie wydawał się zapewne groźny, bo przecież nie ma gołych faktów, fakty są faktami tylko w świetle teorii. Jednakże historiozofia Hegla nie była przecież jedyną teorią pozwalającą na interpretacje dziejów sztuki, a w kulturze funkcjonowały już od starożytności, o czym Hegel dobrze wiedział, takie interpretacje (na niskim poziomie uteoretycznienia – na poziomie ikonograficznym w sensie Panofsky’ego), co do których panowała i panuje nadal powszechna zgoda, bez względu na wszelkie głębsze różnice. Na przykład nikt by nigdy nie kwestionował, że obraz *Narodziny Wenus* Botticellego odwołuje się do tradycji klasycznej, a *Ostatnia wieczerza* Leonarda jest dziełem chrześcijańskim i że sztuka chrześcijańska rozkwitła w czasach nowożytnych, kiedy religia chrześcijańska była w pełni ukształtowana, ale nie miała już pozycji monopolistycznej (jak w średniowieczu), lecz towarzyszyła jej sztuka klasycystyczna, w dużej mierze będąca sztuką świecką, bo przecież wierzenia, do których się odwoływała, były już od kilkunastu wieków martwe. Żadne kontradycje nie przeszkadzały jednak

Heglowi w rozwijaniu swojej wizji. Filozoficzny dogmat tryumfował nad rzeczywistością. Sztuka w tej wizji – w odróżnieniu od poprzedniej – nie umarła i nie umrze, lecz trwa i będzie trwać nadal, ale przy założeniu, że „prawdziwą” sztuką jest tylko ta wyrażająca idee chrześcijańskie. Koncepcja ta jest zamknięta na wszelką inną twórczość artystyczną – odmawia jej rangi sztuki.

Atoli Hegel na tym nie poprzestał. W *Wykładach o estetyce* jest wiele rozrzuconych przeblysków zupełnie innej estetyki. Ukazuje się w nich całkowicie odmienny Hegel – wrażliwy i błyskotliwy miłośnik wszelkiej sztuki, rozmiłowany także w rodzajowym malarstwie holenderskim XVII i XVIII wieku i akceptujący zmiany, jakie dostrzega w malarstwie swojego czasu. W sobie współczesnej sztuce za najważniejszą uznaje Hegel zmianę polegającą na tym, że środki artystyczne zyskują samodzielne znaczenie, stają się celami, a „temat może być dla artysty obojętny, byleby tylko nie sprzeciwiał się ogólnej zasadzie, że powinien być w ogóle piękny, i nadawać się do artystycznego opracowania”¹. Skupiając się na środkach artystycznych, artysta nowoczesny wyraża swoją duszę. Celem sztuki nie jest już więc wyrażanie idei religijnych ani nawet ogólnoludzkich, ale ekspresja duchowego wnętrza artysty.

Im bardziej blahe w stosunku do tematów religijnych są przedmioty, którymi malarstwo na rozpatrywanym teraz szczeblu się zajmuje, tym bardziej jako centralny punkt zainteresowania wysuwa się sama artystyczna twórczość, sposób patrzenia artysty, jego koncepcja, jego wżycie się w całkowicie indywidualny krąg zadań, uczucie oraz żywa miłość, z jaką dzieło wykonuje, przy czym wszystko to staje się również elementem do treści należącym.

Coś nowego dochodzi jednak do tych zwyczajnych przedmiotów; jest tym mianowicie miłość, sens i duch – dusza artysty, z której czerpie on tematy, przyswajając je sobie i wlewając w ten sposób w to, co tworzy, swe twórcze natchnienie jako ich nowe życie².

Ta wizja implikuje chwałę przyszłej sztuki, bowiem sztuka będąca ekspresją duszy artysty jest sztuką bez końca. Nazwijmy tę koncepcję „Hegel 3”.

Są więc u Hegla, trzy niezgodne ze sobą wizje. „Hegel 1” to wizja sztuki, która kiedyś pełniła swą esencjalną rolę – wyrażania ducha absolutnego – ale przestała ją pełnić, gdyż duch absolutny przeniósł się najpierw do religii, a potem do filozofii. A zatem sztuka istniejąca później, to sztuka po końcu sztuki, czyli właściwie nie-sztuka. „Hegel 2” to wizja sztuki zmieniającej swą postać wedle triadycznego schematu, a współcześnie przybierającej postać sztuki ro-

¹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 2 J. Grabowski i A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 284.

² Tamże, s. 74.

mantycznej, czyli chrześcijańskiej. Wizja ta w izolacji od poprzedniej implikuje proroctwo dalszego nieprzerwanego trwania sztuki w jej dotychczasowej postaci. „Hegel 3” to wizja sztuki porzucającej tematy religijne i skupionej na środkach artystycznych traktowanych jako medium ekspresji duszy artystów. Taka sztuka może trwać w nieskończoność, przybierając coraz to inne, nowe formy. Jest sztuką rodzącej się nowej epoki – epoki nowoczesności³.

Tych trzech wizji nie da się połączyć w spójną całość. Następcy Hegla czerpali inspirację z różnych fragmentów jego estetyki, żaden ze wszystkich. Kontynuatorzy Hegla należący do tzw. prawicy neoheglowskiej poddali jego historiozofię teistycznej reinterpretacji. Do tego nurtu filozofii należeli kolejni dwaj najwięksi prawodawcy estetyki polskiej: uczeń Hegla Józef Kremer, potem profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaś w następnym pokoleniu wykształcony na niemieckich uniwersytetach Henryk Struve, potem profesor w warszawskiej Szkole Głównej, a później w utworzonym w jego miejsce *Impieratorskim Warszawskim Uniwersytecie*. Kremer połączył estetykę oznaczoną powyżej jako „Hegel 2”, ale uwolnioną od jej sztywnej dialektycznej dogmatyczności, ze zmodyfikowaną koncepcją określoną jako „Hegel 1”. Modyfikacja polegała po pierwsze: na przestawieniu miejscami religii i filozofii w heglowskim triadycznym schemacie, po drugie: na osłabieniu jego dialektycznego charakteru, zaś po trzecie: na zastąpieniu heglowskiego ducha absolutnego Bogiem religii chrześcijańskiej. Ujmując rzecz lakonicznie: do schematu heglowskiego włączył Kremer przekonanie, iż religia chrześcijańska jest najpełniejszym objawieniem prawdy, prawda ma charakter prawdy Boskiej, a ponadto – że sztuka chrześcijańska jest najwartościowszym nurtem w sztuce przeszłości i współczesności. Takie rozumienie sztuki pozwala na optymistyczną wiarę w jej przyszły rozwój, jednak za cenę ignorowania malarstwa romantycznego i realistycznego, traktowanych albo jako sztuka podrzędna, o ile jest nośnikiem jakichś uznanych za ważne idee, albo wręcz nie-sztuka, jeśli idei w nich nie widać i jeśli dzieła są tylko dagerotypami jakiegoś fragmentu rzeczywistości realnie istniejącej⁴.

Poglądy estetyczne przejął od Kremera Struve, mając już – zgodny z nimi – „realidealistyczny” podkład filozoficzny, zdobyty na studiach u Fichtego juniora i u innych niemieckich idealistycznych filozofów. Przez dwie dekady głosił te poglądy *ex cathedra*, nie napotykając większego oporu. Przyszedł jednak czas, kiedy Struve zepchnięty został do defensywy. Najpierw z powodu Witkiewicza, który walczył z nim orężem zaczerpniętym częściowo z estetyki francuskiego realizmu (szczególnie Thore-Bürgera), a częściowo estetyki ekspresjonistycznej

³ Przebłysk tej idei zwerbalizował Hegel w przedmowie do *Fenomenologii ducha*: „Nie-trudno zresztą dostrzec, że nasze czasy są czasami narodzin nowej epoki i przechodzenia do niej”. G. W. F. Hegel *Fenomenologia ducha* t. 1 A. Landman (tł.) Warszawa 2010 s. XIII.

⁴ J. Kremer *Listy z Krakowa* t. 1 Kraków 1843 s. 278.

Vérona. Batację z Witkiewiczem Struve przegrał i z poglądów idealistycznych częściowo począł się pod koniec życia wycofywać. Drugim ciosem dla jego idealistycznej estetyki były zmiany zachodzące w ówczesnej sztuce. Ze smutkiem konstatował zanik malarstwa religijnego, a nawet malarstwa zawierającego jakieś ważne ogólnoludzkie idee i pryncypialnie krytykował całe współczesne malarstwo.

Gdy [...] obecnie ustala się przekonanie, że publiczność przesyca się utworami [...] naturalizmu [...] talent niepodległy, niekierujący się żadnymi [...] wskazówkami estetyki [...] goni [...] za zwodniczymi marami, balamuci siebie i innych wymuszonymi utworami samowoli, skazanymi z góry na efemeryczne istnienie. Świadczą o tym adepci intuicjonizmu, symbolizmu, dekadentyzmu, impresjonizmu, wibryzmu i tylu innych kierunków współczesnej poezji i sztuki szukający nowych dróg, aby tylko nie iść po uitorowanym gościńcu, aby uchodzić koniecznie za oryginalnych, jak gdyby oryginalność nie była już możliwa w granicach dotychczasowej kultury artystycznej⁵.

Ratunek widział Struve w powrocie do tradycji idealistycznej i przepowiadał nieuchronny upadek sztuki, jeśli pójdzie ona dalej drogą realizmu lub zrywającego z idealistyczną tradycją ekspresjonizmu. Pisał to przeciwko Witkiewiczowi i zarazem przeciwko Véronowi. Obydwaj widzieli przyszłość sztuki optymistycznie, ale z różnych powodów. Véron negował jako sztukę „prawdziwą”, czyli wartościową, zarówno fotograficzny realizm, jak i reprodukujący *status quo ante* sztuki akademizm. Prawdziwą sztuką była dla niego sztuka uwolniona od tradycji i mechanicznej reprodukcji, sztuka wyrażająca duszę artysty. Inspiracją koncepcją określoną wyżej jako „Hegel 3” jest w tym poglądzie oczywista. Véron poszedł jednak dalej niż Hegel - porzucił jego zastrzeżenie, że trzeba się w tym kierować pięknem. Idealne piękno dla Vérona to pojęcie bez treści, hybryda, marzenie metafizyków, mieszanina „zasadniczych fantazji i transcendentálnych tajemnic”⁶. Pojęcie idealnego piękna to fundament „urzędowej estetyki”, służącej akademiom za narzędzie zniewalania artystów. Uwolnienie się od tego jarzma otwiera sztuce szerokie perspektywy twórczości będącej wolnym wyrazem indywidualności twórcy. Véron nakłada tylko jeden warunek na nową twórczość: ma być ona absolutnie szczerą⁷. Jednakże w rozważaniach szczegółowych nie jest tak radykalny jak w deklaracjach ogólnych i na przykład wcale nie neguje ani roli idei w dziele sztuki, ani nawet hierarchii ważności rodzajów, jednak nie czyni tego warunkiem normatywnym dzieła sztuki⁸. Wartość środ-

⁵ H. Struve *Wybór pism estetycznych* J. Sztachelska (red.) Kraków 2010 s. 319.

⁶ E. Véron *Estetyka* A. Lange (tł.) Warszawa 1892 s. 1.

⁷ Tamże, s. 3.

⁸ Tamże, s. 60.

ków artystycznych wyżej jednak stawia od wartości tematu: „Niewątpliwie talerz ostryg dobrze namalowany może pod względem rozkoszy estetycznej mieć daleko wyższą wartość niż źle oddana wielka scena historyczna”⁹. Jest to w zasadzie przetworzona myśl Diderota, potem wykorzystana przez Thore-Bürgera w *Salonie 1863*¹⁰, teraz postawiona przez Vérona z nową siłą. Skorzystał z tej myśli potem Stanisław Witkiewicz, pisząc: „Czy to będzie Zamoyski pod Byczyną, czy Kaśka obierająca rzepę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeśli będą o tej samej porze dnia oglądani”¹¹.

Witkiewicz w ślad za francuskim realizmem propagował sztukę oddającą „prawdę natury” i bronił jej. Po zwycięstwie nad Struvem – a było to zwycięstwo nie tylko osobiste, ale i ideowe: zwycięstwo estetyki realistycznej nad idealistyczną – przyszłość sztuki widział optymistycznie, bowiem sztuka dążąca do oddania życia zawsze będzie miała nowy materiał do przetworzeń, bo życie się ciągle zmienia¹². Estetyka Stanisława Witkiewicza nie jest jednak monistyczna. Realizm jest w niej dominantą, ale zawarte są w niej także inne elementy, akcentowane w miarę potrzeb: formalizm, wyrażający się we Flaubertowskim hasle „nie co, lecz jak” (muśnięty, jak wskazałem wcześniej, już przez Hegla), oraz emotywizm, zawarty w przejętym przez artystów polskiej kolonii przy monachijskiej akademii sztuk pięknych od malarzy i zarazem nauczycieli niemieckich dezyderacie „sztymowania” obrazu, czyli nadania mu wyraźnego minorowego zabarwienia emocjonalnego¹³.

Witkiewicz junior, przyszyły Witkacy, początkowo szedł w ślady ojca, osiągając w młodym wieku wyżyny kunsztu jako malarz naturalistyczny, ale gdy miał lat 26, podczas pobytu u Ślewińskiego porzucił naturalizm na rzecz konstrukttywizmu formalnego. Równocześnie ze zmianą sposobu malowania tworzył nową teorię sztuki. Relację swojej estetyki do estetyki ojca opisał po latach następująco:

⁹ Tamże, s. 63.

¹⁰ Zob. H. Morawska *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876 tom 1: W poszukiwaniu nowoczesności* Warszawa 1977 s. 97.

¹¹ S. Witkiewicz *Pisma zebrane t. 1: Sztuka i krytyka u nas* J. Z. Jakubowski i M. Olszaniecka (red.) Kraków 1971 s. 52.

¹² O batalii Witkiewicza ze Struvem piszę we wprowadzeniu do: S. Witkiewicz *Wybór pism estetycznych* J. Tarnowski (oprac.) Kraków 2009.

¹³ Ten motyw też występuje już u Hegla: w *Wykładach o estetyce* pisze, że celem pejzażu powinno być nie proste naśladowaniem przyrody ale ukazaniem zgodności jej „stanów z pewnymi określonymi nastrojami duszy”. G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* wyd. cyt. s. 67.

Muszę przede wszystkim zaznaczyć, że teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy, byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku tysiąc dziewięćset drugiego (1902). Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusjach z moim Ojcem, który był przedstawicielem realizmu w malarstwie, mimo że pod koniec życia o tyle zmodyfikował swe poglądy, że konsekwentnie rozwinięte dalej musiałyby go zaprowadzić do uznania Czystej Formy jako takiej¹⁴.

Sprawa jest wszakże dużo bardziej skomplikowana. Po pierwsze dlatego, że formizm Witkiewicza seniora jest zasadniczo różny od formizmu Witkiewicza juniora. Formizm ojca wiąże się z realizmem; syna – jest spekulatywną teorią Czystej Formy. Po drugie pierwiastek formistyczny w estetyce seniora jest nie-metafizyczny, zaś formizm juniora jest wpleciony w rozbudowaną koncepcję metafizyczną. Elementy tej koncepcji wziął Witkacy z różnych źródeł i złożył z nich eklektyczną całość. Czysta Forma jest jednością w wielości elementów formalnych dzieła konstytuowaną dzięki napięciom kierunkowym generowanym przez skojarzenia z przedmiotami rzeczywistymi. Jest więc z konieczności „zabrudzona treścią”. Ideę napięć kierunkowych wziął Witkacy od Struvego, ale nadbudował nad nią koncepcję jedności w wielości¹⁵. Czysta Forma dzieła jest ekspresją przeżycia twórczego artysty. Idea ekspresji osobowości artysty w dziele jest heglowska, ale – jak sądzę – wziął ją od Véroona i nadał jej spekulatywny, własny charakter. Przeżycie twórcze, zwane przezeń „wstrząsem metafizycznym”, charakteryzuje się jednością w wielości elementów przeżyciowych. Struktura przeżycia twórczego jest homologiczna ze strukturą dzieła, które jest wyrazem przeżycia na poziomie abstraktu formalnego. Na tym się jednak koncepcja Witkacego nie kończy, jedność w wielości przeżycia twórczego jest odzwierciedleniem jedności w wielości wszechbytu. Czysta Forma jest wyrazem wstrząsu metafizycznego twórcy i źródłem analogicznego wstrząsu metafizycznego odbiorcy. Atoli wrażliwość metafizyczna ludzkości w toku ewolucji społecznej spada, bo jest odwrotnie proporcjonalna do uspołecznienia i zaspokojenia potrzeb biologicznych. W obecnych czasach przeżycie metafizyczne artysty nie może się już wyrażać w dziełach realistycznych ani dzieła realistyczne nie mogą już wywołać takichże doznań u odbiorców. Spadek wrażliwości metafizycznej determinuje pogłębiające się „nienasycenie formą”: Czysta Forma staje się z konieczności coraz bardziej skomplikowana, „rozwydrzona”. Jednakże możliwości kombinatoryczne wyczerpują się. Twórczość Witkacego to „ultimos podrigos” artysty dążącego do wyrażenia przeżyć metafizycznych. Przyszłość

¹⁴ S. I. Witkiewicz *Bilans formizmu* [w:] *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne* J. Leszczyński (oprac.) Warszawa 1976 s. 140.

¹⁵ H. Struve *Obraz Matejki Bitwa pod Grunwaldem* [w:] *Wybór pism estetycznych* J. Sztachelska (oprac.) Kraków 2010 s. 220–230.

sztuki jest przesądzona: nie będzie miał kto i dla kogo tworzyć. Miejsce sztuki zajmie rozrywka. Spośród form kultury – za Heglem – wyodrębnia trzy, ale w innej kolejności diachronicznej: najpierw religia, potem sztuka, na koniec filozofia. Po zaniku sztuki żywa pozostanie tylko filozofia, ale i ona także w przyszłości zaniknie, jednak zanim to nastąpi, wyda system prawdy absolutnej, określający granice Tajemnicy Istnienia. Jego własna filozofia – monadyzm biologiczny – wskazuje drogę, jaką podąży filozofia by osiągnąć granicę poznania.

Witkacy do swojej koncepcji włącza także historyczne proroctwo, które jednak nie ma związku teoretycznego z jego historiozofią. Jest fenomenalistyczne i zarazem katastroficzne: rewolucje typu sowieckiego ogarną świat i zmienią go na podobieństwo Związku Radzieckiego.

Nawet negatywne wyniki „pietiletki”, ilość ludzi zabitych i storturowanych w imię zaprowadzenia szczęśliwości ostatecznej dla wszystkich i ściśnienie życia indywidualnego i bezwzględność w wyssaniu jednostki poprzez nadmiernie natężoną pracę w tych rozmiarach, jak to jest zdaje się obecnie w Rosji, nie może wstrzymać warstw robotniczych innych krajów od myśli, że może pewnie nieudanie się i pewnie niedociągnięcia bolszewizmu rosyjskiego, natężenie cierpień osobistych i ilość strat w ludzkich mózgach i zdobyczach kultury jest wynikiem specjalnych warunków, w jakich znajduje się Rosja i jej bezpośredniej przeszłości, tak różnej od przeszłości innych krajów, i że w innych warunkach i na innym poziomie swego „point de déclanchement” bolszewizm mógłby wydać daleko lepsze, a może idealne rezultaty¹⁶.

Są to przekonania inteligentnego i pesymistycznego obserwatora rzeczywistości politycznej, a nie Witkacego-historiozofa, jednakże włączone są do jego konstrukcji historiozoficznej jako jej heterogeniczny, ale integralny składnik.

Negatywny stosunek do rewolucji sytuuje Witkacego w pozycji osobnej w stosunku do całej prorocejskiej, antytradycjonalistycznej awangardy artystycznej. Witkacy wierzył w dziejową konieczność globalnych zmian rewolucyjnych, które dla sztuki w dotychczasowej postaci są zabójcze, a zarazem nie akceptował ich, chociaż sam sztukę tradycyjną był odrzucił.

Przewidywana przez Witkacego śmierć sztuki ma więc dwie przyczyny. Jedną jest zewnętrzna – rewolucja światowa zapoczątkowana w Rosji, która niszczy stary świat, a wraz z nim sztukę, każdą sztukę¹⁷. Druga ma charakter wewnętrzny – wyczerpanie sztuki. Ma ono dwa wymiary: jeden ekspresyjny, drugi formalny. Witkacy przejął od Véroona ideę, że prawdziwa ekspresja to ekspresja

¹⁶ S. I Witkiewicz *Odpowiedź i spowiedź* „Linia” Kraków 1931 nr 3 s. 77.

¹⁷ Szerzej piszę o tym w artykule: *Witkacy, Fukuyama i koniec historii* [w:] *Witkacy – życie i twórczość* J. Degler (red.) Wrocław 1996.

bezpośrednia i szczerą. Myśl tę zreinterpretował po swojemu, czyli tak: prawdziwa ekspresja to bezpośrednia i szczerą ekspresja przeżycia metafizycznego twórcy. A ponieważ wrażliwość metafizyczna u ludzi współczesnych zanika, to taka ekspresja jest coraz mniej możliwa, a kombinowanie form na zimno prawdziwą ekspresją nie jest. Świadectwem upadku współczesnej sztuki jest wymyślanie nowych „-izmów”.

Każdy może tworzyć byle co i ma prawo być z tego zadowolonym, byleby nie był w swojej pracy szczerym i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nie uznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotynizm, fałszyzm, solipso-edryzm, mistyfikizm, nabierzizm, fiktobydlętyzm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błażnizm, nieszczerizm, w-pole-wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na-kawalizm, wmówizm, co-ślina-na-język-przyniesizm, zawraco-głowizm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Błagi. Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydną BLAGA!. O BLAGO, Czysta Błago – któż cię przeliczytuje?!¹⁸

Czy można mieć pewność, że własnej teorii Czystej Formy nie miał na myśli także jako składnika nowoczesnej błagi? Gdyby nawet tak było, to nie pozostawił na to dowodów. Jeśli przyjąć jego poglądy i decyzje artystyczne z wiarą, że myślał naprawdę to, co głosił, to sam ustawił się w roli podwójnej: obserwatora procesu agonii sztuki, a zarazem tego procesu uczestnika. A w pewnym momencie – mając lat 39 – wyłączył się w swoim mniemaniu bezpowrotnie z procesu agonii sztuki, porzucił malarstwo uznawane przez siebie za artystyczne i dalej malował już tylko komercyjnie – w ramach Firmy Portretowej. Kluczowe jest przeto pytanie, czym jest malarstwo artystyczne, które w mniemaniu Witkacego przeżywa konwulsje przedśmiertne? Odpowiadał na nie Witkacy negatywnie i pozytywnie. Pierwsza odpowiedź negatywna brzmi: nie może być naturalistyczne; druga odpowiedź negatywna: nie może być wtórne, a wyczerpuje się zakres możliwych przekształceń i kombinacji formalnych. Odpowiedzi pozytywne też są dwie: jedna jest bardziej spekulatywna, druga – bardziej konkretna. Spekulatywna brzmi – powtórzmy – malarstwo artystyczne jest malarstwem w Czystej Formie, a Czysta Forma jest wyrazem przeżycia metafizycznego artysty – takie ujęcie nie daje się przełożyć na opis analityczny obrazu. Jest jednak i druga odpowiedź: Czysta Forma jest jednością w wielości stworzoną przez

¹⁸ S. I. Witkiewicz *Najnowsza artystyczna nowalia – piórblagizm. Teoria czystej błagi – najlepsze utwory piórblagistów*. [w:] *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki A. Micińska i U. Kenar (oprac.) Kraków 1977 s. 13.

napięcia kierunkowe, zawdzięczające swoje ukierunkowanie i siłę przedmiotom rzeczywistym, z którymi w percepcji odbiorcy się kojarzą. Jeśli pominiemy ową „jedność w wielości” jako kategorię zbyt subiektywną, pozostanie nam pojęcie napięcia kierunkowego jako elementu z konieczności zabrudzonego treścią skojarzeniową z czymś, co jest transcendentne wobec dzieła malarskiego. Co to może być? Na przykład elementy tradycji malarskiej. W jaki sposób przetworzone? W sposób nienaturalistyczny. Własna twórczość malarska Witkacego ukazuje, jak przetwarzał tradycję: pastisz, parodia, sprowadzenie do absurdu. A są to typowe strategie twórcze późniejszej o pół wieku twórczości postmodernistycznej. Dzieła Witkacego wykonane wedle jego estetyki normatywnej uznane by były z perspektywy postmodernistycznej za „podwójnie kodowane”¹⁹, czyli typowo postmodernistyczne. Nic przeto dziwnego, że Daniel Gerould uznał Witkacego za prekursora postmodernizmu²⁰. Byłby nim w znacznie większym stopniu, gdyby w swojej sztuce – i jej podobnej – widział symptom nie wyczerpania, ale odrodzenia sztuki. Jednak na to było za wcześnie o pół wieku²¹.

Diagnoses and Forecasts of Art: Hegel, Witkacy, Postmodernists and Others

Hegel made three visions of future art. According to the first one, spirit first expresses itself in art, then in religion and finally in philosophy. Thus, the birth of religion means the death of art, and the birth of philosophy means the death of religion. According to the second vision, art is symbolic in the beginning, then it is classical, and in the end, it is romantic, that is Christian. Hence, art never dies. According to the third vision, a brand new epoch is emerging, in which modern art rejects tradition. For modern artists, artistic means are artistic aims. A modern work of art is no longer a vehicle for ideas, its aim is to show the artist's personality. The future of the new expressionist art is safe. Hegel's followers were inspired by his first and third visions. So called Real Idealists, shared Hegel's first vision, but they reinterpreted the original pan-spiritual vision in terms of Christian theism. Józef Kremer, who was Hegel's pupil, and Henryk Struve, both Polish philosophers and aestheticians, were among them. Eugène Véron adopted the third, expressionist, vision. Witkacy, Polish artist and aesthetician,

¹⁹ O kategorii podwójnego kodowania: W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna* R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Warszawa 1998 r. 1: „Postmoderna” – genealogia wyrażenia.

²⁰ D. C. Gerould *Witkacy jako postmodernista* „Dialog” 1990 nr 3.

²¹ Rzeczy takiej dokonał dopiero J. Barth w artykułach *Literatura wyczerpania* [w:] *Nowa proza amerykańska* Z. Lewicki (red.) Warszawa 1983 i *Postmodernizm. Literatura odnowy* „Literatura na Świecie” 1982 nr 56. Zob. też *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* M. Giżycki (red.) Warszawa 1988.

combined both visions, but interpreted them in a speculative, materialistic and psychological way. In his opinion, art was in its 'death throes', because, on the one hand the repertoire of artistic forms had been depleted, and on the other hand human "metaphysical sensuality" had disappeared. His first argument was fundamental of the postmodern self-consciousness of art fifty years later.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@ug.edu.pl

TOMASZ ZAŁUSKI

SZTUKA BYCIA POZA SOBĄ

„Koniec sztuki” oznacza, że sztuka jest naznaczona skończonością, rzucona w skończoność i oddana jej prezentacji. Skończoność wiąże się z brakiem pełni, fragmentarycznością, niemożnością zamknięcia swego bycia w sobie samym, a więc z koniecznością bycia w relacji, bycia poza sobą. Sztuka, która prezentuje skończoność, jest sztuką bycia poza sobą. Oznacza to, że za każdym razem istnieje ona jako coś innego niż sztuka. Ta struktura „bycia-jako” wydaje się jednym z głównych efektów i znaczeń „końca sztuki”. Tezy te są rozwijane w kontekście analizy myśli G. W. F. Hegla, romantyków jenajskich, A. Danto oraz tekstu J. Kosutha *Sztuka po filozofii*.

Sztuka jest skończona. Oznacza to dwie rzeczy: po pierwsze – nastąpił koniec sztuki, po drugie – sztuka jest odtąd naznaczona swym końcem, istnieje jako skończona, rzucona w skończoność istnienia i oddana jej prezentacji. Można by również powiedzieć, że sztuka „przeżyła” swój koniec. Nastąpił koniec sztuki stanowiącej zmysłową prezentację transcendentnego absolutu, prezentację tego, co nieskończone. Był on jednak zarazem początkiem sztuki prezentującej skończoność – jako swego rodzaju relacyjny i ewentystyczny absolut.

To powiązanie między końcem i skończonością sztuki zaznacza się w Heglowskich *Wykładach o estetyce*. Chodzi o znany wywód, w którym pada stwierdzenie, że „sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością”¹. Jak wiadomo, według Hegla sztuka może spełnić swe najwyższe zadanie jedynie wówczas, gdy „znajdzie się w jednym kręgu

¹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 1 J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1964 s. 21.

z religią i filozofią i stanie się jednym ze sposobów uświadamiania i wyrażania boskości, najgłębszych potrzeb człowieka, najogólniejszych prawd ducha”². Tylko wtedy, gdy sztuka zmysłowo prezentuje to, co nieskończone – to, co Hegel nazywa „absolutem”, „duchem”, „ideą” bądź „pojęciem” – jest ona wolna i niezależna. Jedynie ten rodzaj podporządkowania, konieczności i celu może jej zarazem dać wolność – tylko służba nieskończoności wyzwala sztukę z więzów tego świata, z sieci relacji świata zmysłowej rzeczywistości i skończoności. W każdym innym wypadku sztuka jest skazana na skończoność, na służenie skończonym celom i stosowanie skończonych środków.

Służąc temu, co nieskończone, sztuka stanowi jeden z wielu etapów rozwoju ducha. W dziejowym procesie duch wyobcowuje się w zmysłowość, by następnie powracać do siebie i stopniowo zyskiwać samoświadomość, to znaczy poznawać swą duchową naturę. Sztuka, ze względu na swój nieredukowalnie zmysłowy charakter, pozostaje wciąż formą eksterioryzacji, alienacji ducha i nie wyznacza najwyższego stopnia jego rozwoju. Musi więc ulec ostatecznemu zniesieniu w filozofii, porzucającej zmysłowość na rzecz elementu czystej pojęciowości. Koniec sztuki oznacza zamknięcie etapu, na którym to właśnie sztuka była najdoskonalszą postacią prezentowania się ducha-idei-pojęcia-absolutu. Tak rozumiany koniec jest doświadczeniem epoki nowoczesnej: „duch naszego dzisiejszego świata, a ściślej rzecz biorąc naszej religii i naszej kultury rozumowej, przekracza już i przewyższa szczybel, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadamiania sobie absolutu”³.

Tracąc możliwość prezentacji tego, co nieskończone i w tym sensie będąc już „minioną przeszłością”, sztuka nie zanika, lecz otwiera się na inną możliwość istnienia. Staje się mianowicie prezentacją skończoności: prezentuje byt, świat i samą siebie jako to, co pozostaje naznaczone skończonością – jako to, co wciąż na nowo rozpoczyna się jako skończone. Skończoność wiąże się tu z granicą, podziałem, odstępem, brakiem pełni i totalności, z fragmentarycznością, z niemożnością zamknięcia swego bycia i posiadania sensu w sobie samym, a zatem także z koniecznością bycia w relacji, bycia poza sobą. Sztuka, która prezentuje skończoność, jest sztuką bycia poza sobą.

W tekście Hegla sztuka zyskuje charakterystykę „bycia poza sobą” na kilka różnych sposobów:

1. Hegel stwierdza, że dobiegając końca, sztuka straciła dla nas „swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie”⁴. Koniec sztuki jest jednak równocześnie momentem, gdy sztuka ma dojść do pełnego urzeczywistnienia swojej esencji –

² Tamże, s. 14.

³ Tamże, s. 19.

⁴ Tamże, s. 21.

gdy wielość sztuk, wraz z ich materialną różnorodnością, ma zostać zniesiona w jedność „sztuki ogólnej”, jaką jest poezja, ta zaś, rozpoczynając „rozwiązanie samej sztuki”⁵, zbliży się zarazem do ziszczenia jej esencji. Mamy więc do czynienia ze szczególną sytuacją. Dopóki sztuka zachowuje swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie, dopóty istnieje poza swą esencją. Gdy zaś urzeczywistnia swą esencję, gdy staje się w pełni sobą, wówczas traci swą prawdę i życie. Koniec sztuki okazuje się przejściem między dwiema postaciami „bycia poza sobą”: byciem poza swą esencją oraz byciem poza swą autentyczną prawdą i prawdziwym życiem.

2. Jak zauważył Jean-Luc Nancy, dialektyczny scenariusz, w którym wielość sztuk przechodzi w jedność sztuki urzeczywistniającej swą esencję, stającej się w pełni sobą i ulegającej samo-przezwyciężeniu, nie może się spełnić⁶. W swej lekturze tekstu Hegla, przede wszystkim uwag poświęconych poezji, Nancy wykazuje, że końcowi sztuki towarzyszy w sposób nieunikniony utwierdzenie się wielości sztuk w nieredukowalnych różnicach materialnych, wzajemnej odrębności i zewnętrżności. Innymi słowy: „»koniec sztuki« jest zawsze początkiem jej wielości”⁷. Oznacza to, że „miejsce, w którym sztuka dochodziłaby do dotknięcia swej esencji, albo też forma, w jakiej miałaby to czynić, nie może być niczym innym jak *partes extra partes* artystycznych światów”⁸. Wielość sztuk – materiałów, technik, mediów, strategii, praktyk, dzieł, form, znaków itd. – jest zatem byciem sztuki poza sobą, byciem jej „części poza częściami”.

3. Koniec sztuki ma być zarazem pełnym urzeczywistnieniem jej esencji. Ta ostatnia nie może się jednak w sposób właściwy zmanifestować w samej sztuce, a jedynie poza nią – w filozofii. Zdaniem Hegla tylko filozoficzna nauka o sztuce jest w stanie ukazać esencję sztuki, zdefiniować sztukę i w ten sposób dostarczyć jej uzasadnienia: dać jej samą siebie poza sobą. Istnienie sztuki przestało być sprawą bezpośrednio oczywistą – dlatego nie może się ona obejść bez zewnętrznego dodatku w postaci sądu, krytyki, wiedzy, teorii. „Tym, co dzieło sztuki w nas teraz budzi, jest poza bezpośrednią przyjemnością jednocześnie nasz sąd, w którym poddajemy myślowej ocenie treść dzieła sztuki, środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia, oraz adekwatność treści i środków. Dlatego potrzeba wiedzy o sztuce jest dziś niepomniernie większa niż w czasach, kiedy sztuka dla siebie już jako sztuka dawała pełne zadowolenie.

⁵ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 3 J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 280–282.

⁶ Zob. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 208–219.

⁷ J. L. Nancy *Les Muses* Paris 1994 s. 66.

⁸ Tamże.

Nas sztuka zachęca do refleksyjnych rozważań nie w tym mianowicie celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”⁹.

4. Poznając sztukę, filozofia definiuje ją właśnie jako bycie poza sobą – do tego bowiem sprowadza się określenie sztuki jako zmysłowej prezentacji, eksterioryzacji i alienacji ducha-idei-pojęcia-absolutu. Sztuka jest byciem poza sobą dla myślącego i operującego pojęciami ducha, nie jest bowiem „myślą ani pojęciem, lecz czymś, w co pojęcie samo z siebie się rozwinęło”, jego „wyobcowaniem się w zmysłowość”. Tworząc pojęcie sztuki jako bycia poza sobą, a ściślej: jako bycia poza sobą samego pojęcia, podlegającego eksternalizacji w inności sztuki, filozofia zmierza już jednak faktycznie do tego, by inność tę przezwyciężyć, by znieść bycie poza sobą pojęcia i sprawić, że również w sztuce będzie ono „u siebie”. Sztuka okazuje się więc ostatecznie należeć „do dziedziny operującego pojęciami myślenia”, a w efekcie staje się uprawianą innymi środkami filozofią¹⁰.

Ten gest filozoficznej asymilacji sztuki, zniesienia w sobie jej inności, jej bycia poza sobą, można by również określić, za Arthurem Danto, jako *philosophical disenfranchisement of art*¹¹. Określenie to należy rozumieć dosłownie: chodzi tu o odebranie sztuce przez filozofię praw obywatelskich i politycznych, a w szczególności politycznego prawa głosu. Danto pokazuje bowiem, że relację między filozofią a sztuką od czasów Platona aż po współczesność należy sytuować i rozpatrywać na płaszczyźnie polityki, a ściślej: w kontekście walki o władzę nad umysłami i działaniami ludzkimi w obrębie *polis*. Filozofia zmierza do tego, aby zneutralizować polityczny potencjał sztuki, leżący w jej pokre-

⁹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 1 wyd. cyt. s. 21.

¹⁰ „Sztuka i jej dzieła, jako pochodzące z ducha i z niego zrodzone, same mają naturę duchową, chociaż sposób ich artystycznego przedstawienia wchłania w siebie pozornie zmysłowości i zmysłowość tę przepaja duchem. [...] W dziełach sztuki duch ma do czynienia tylko z czymś, co jest jego własne. A chociaż dzieła sztuki nie są myślą ani pojęciem, lecz czymś, w co pojęcie samo z siebie się rozwinęło, chociaż są jego wyobcowaniem się w zmysłowość, to jednak siła myślącego ducha polega nie tylko na tym, aby ująć siebie samego w swojej swoistej formie jako myślenie, lecz także na tym, aby siebie w tej swojej eksterioryzacji w uczucie i zmysłowość znowu rozpoznać, aby pojąć siebie w swym «innym», dzięki temu, iż to, co uległo wyobcowaniu, zamienia w myśl i sprowadza je w ten sposób z powrotem do siebie. [...] Tak więc i dzieło sztuki, w którym myśl eksterioryzuje się sama w stosunku do siebie, należy także do dziedziny operującego pojęciami myślenia, duch zaś poddając dzieło sztuki naukowemu rozważaniu, zaspokaja w tym tylko potrzebę swej najbardziej własnej natury. Ponieważ myślenie stanowi jego istotę i pojęcie, jest on tylko wtedy ostatecznie zaspokojony, kiedy wszystkie wytwory swego działania przesycił również swoją myślą i tym sposobem uczynił je dopiero naprawdę swoimi” – tamże, s. 23–25.

¹¹ A. C. Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* [w:] tegoż *The Philosophical Disenfranchisement of Art* New York 1986 s. 1–21.

wieństwie z retoryką. Funkcją retoryki jest zaś kształtowanie sposobu myślenia, a następnie działania ludzi poprzez oddziaływanie na ich emocje¹².

W walce ze sztuką o umysły obywateli *polis* filozofia sięga po dwie techniki. Z jednej strony odmawia sztuce wszelkiej skuteczności w oddziaływaniu na rzeczywistość, z drugiej zaś zawłaszcza i asymiluje jej potencjał, uznając ją za gorszą, mniej doskonałą formę samej siebie, za filozofię-pozą-sobą, która jeszcze nie w pełni uświadomiła sobie, czym w istocie jest. Hegel wykorzystuje oczywiście tę drugą technikę. Zdaniem Danto wizja Hegla, zgodnie z którą historyczną misją sztuki jest bycie etapem przejściowym na drodze do właściwej filozofii, „znajduje zastanawiające potwierdzenie lub jest bliska potwierdzenia”¹³ w dziele Duchampa, a także w dalszym rozwoju sztuki XX-wiecznej. U Duchampa kwestia filozoficznej esencji sztuki zostaje bowiem postawiona przez samą sztukę, w obrębie jej własnego pola. Wskazuje to, że sztuka jest już filozofią, choć istniejącą w nieco innej formie; teraz zaś, odkrywszy swą filozoficzną esencję, wypełniła swoją misję i może „przekazać pałeczkę” właściwej filozofii, wyposażonej w odpowiednie narzędzia do analizy oraz prezentacji tejże esencji. Spełnieniem sztuki ma być zatem jej przemiana w filozofię sztuki. Danto zauważa, że gdy w XX wieku sztuka internalizuje własną historię i staje się jej na tyle świadoma, że świadomość ta staje się częścią jej natury, to musi się ona ostatecznie zmienić w filozofię – a czyniąc to, w istotnym sensie dobiega końca.

W narrację tę wkrada się jednak ton wahania: zdaniem Danto wizja Hegla „znajduje zastanawiające potwierdzenie lub jest bliska potwierdzenia” w rozwoju późniejszej sztuki – skoro zaś jest „bliska” potwierdzenia, to go jeszcze w pełni nie osiągnęła. Wahanie Danto jest w pełni zrozumiałe, jak bowiem wytłumaczyć opóźnienie, z jakim spełnia się Hegłowska diagnoza „końca sztuki”? Hegel wszak uznał, że koniec ten już się dokonał – sztuka była kwestią „minionej przeszłości” dla niego i jemu współczesnych. Tymczasem okazuje się, że opisany przez niego proces faktycznie się dokonuje, tyle że w następnym stuleciu... Czy mamy więc do czynienia z powtórzeniem się tego rodzaju historycznego procesu, czy może raczej z powtórzeniem samego Hegłowskiego scenariusza, to znaczy z opóźnionym odegraniem go po raz pierwszy? Czy należy uznać, że Hegel pomylił się w swej analizie przeszłości i teraźniejszości sztuki, a okazał proroczy w zapowiedzi przyszłości?

¹² Tamże, s. 6–7, 21. Warto uzupełnić tę charakterystykę o spostrzeżenie, że analogicznie do sztuki retoryka oraz sama polityka zakładają i ucieleśniają strukturę bycia poza sobą. Być może więc filozoficzna neutralizacja sztuki jest także neutralizacją polityczności. Zagadnienie to wymaga jednak osobnych rozważań.

¹³ Tamże, s. 16.

Otóż jeśli wizja Hegla jest „bliska potwierdzenia” w sztuce XX wieku, to tylko *à rebours*. Załóżmy, że zgadzamy się ze stwierdzeniem, iż w dziele Duchampa pytanie o filozoficzną naturę sztuki pojawia się w obrębie jej własnego pola, w samych jej dziełach, a dalszy rozwój sztuki dwudziestowiecznej – a przynajmniej jeden z jej ciągów rozwojowych – stanowi pogłębienie tej tendencji do ufilozoficznienia sztuki. Załóżmy też, zgodnie z rozpowszechnionym poglądem, że tendencja ta radykalizuje się i osiąga punkt kulminacyjny w sztuce konceptualnej, w nurcie, który uznał Duchampa za swojego prekursora: „wszelka sztuka (po Duchampie) jest (z natury) konceptualna”¹⁴. Dostrzeżemy wówczas, że Hegłowski scenariusz „końca sztuki” nie przylega tak idealnie, jak to sugeruje Danto, do historii sztuki dwudziestowiecznej. Być może sztuka konceptualna stanowiła przemianę sztuki w rodzaj filozofii sztuki, jednak wciąż była to „sztuka jako filozofia sztuki”. W konceptualizmie pytania o naturę sztuki, akty jej definiowania, analizowania jej języka, tworzenia jej teorii itd. pojawiały się w obrębie samych dzieł i same posiadały status dzieł, a ściślej „propozycji” czy też „wypowiedzi” artystycznych¹⁵. Sztuka nie ustąpiła wówczas miejsca filozofii. Obwieściła raczej chęć realizacji odwrotnego scenariusza: nie tyle więc „filozofia po sztuce”, ile „sztuka po filozofii”. To ostatnie sformułowanie pojawia się oczywiście w tytule znanego tekstu Josepha Kosutha i daje się potraktować jako emblemat powtórzenia, ale też odwrócenia schematu Hegla, emblemat „odwróconego powtórzenia” jego scenariusza „końca sztuki” w sztuce XX wieku. To zaś, że pytanie o naturę sztuki pozostaje w obrębie pola artystycznego, sugeruje, że oprócz wspomnianego powtórzenia/odwrócenia Hegla, czy też raczej w samym tym odwróceniu, można dostrzec także powtórzenie innego scenariusza „końca sztuki”, innej wizji, zgodnie z którą sztuka w istotnym sensie należy do „minionej przeszłości”.

...

Chodzi o koncepcję powstałą w kręgu romantyzmu jenajskiego. Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy zauważyli, że to właśnie romantycy pierwsi uznali sztukę za „kwestię przeszłości”, a Hegel jedynie podążył w tej kwestii za nimi¹⁶. Trzeba jednak dodać, że przejmując od nich ten motyw, opracował go

¹⁴ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* U. Niklas (tł.) [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* t. 2 S. Morawski (red.) Warszawa 1987 s. 247.

¹⁵ Na ten temat zob. też G. Dziamski *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki* Poznań 2010 s. 76, 244.

¹⁶ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande* Paris 1978 s. 390. W całej swej charakterystyce „końca sztuki” w ujęciu romantyków opieram się na analizach obu tych autorów.

w sposób zgoła odmienny. U romantyków, tak jak później u Hegla, „koniec sztuki” wiąże się z koniecznością istnienia sądu o sztuce – istnienia szeroko rozumianej krytyki, dającej się w istocie utożsamiać z teorią lub filozofią. W odróżnieniu jednak od Hegla, u romantyków sąd, krytyka, teoria czy filozofia nie są zewnętrzne względem sztuki – nie następują po zaistnieniu samego dzieła i nie istnieją na zewnątrz niego. U romantyków krytyka sztuki przychodzi wraz z dziełem, istnieje w dziele i jako dzieło sztuki. Uznając poezję za „pojetyczny” paradygmat sztuki w ogóle, deklarowali oni, że „poezję może krytykować tylko poezja. Sąd o sztuce, który sam nie jest dziełem sztuki [...] nie ma prawa obywatelstwa w królestwie sztuki”¹⁷. Sąd o sztuce i sama sztuka są ze sobą ściśle związane – w grę wchodzi nawet odwrócenie ich tradycyjnej relacji: jak ujmują to Lacoue-Labarthe i Nancy, nie chodzi o to, że uprzednie istnienie sztuki umożliwia i pociąga za sobą istnienie krytyki, lecz o to, że wraz z zaistnieniem krytyki będzie też mogła zaistnieć sztuka, „całkiem inna sztuka”¹⁸.

Na czym ma polegać jej inność? Motyw „przeszłości sztuki” zakłada spełnienie, urzeczywistnienie i dokonanie się sztuki w antyku – epoce, w której poezja osiągnęła swą kompletność i doskonałość. Romantycy z jednej strony odwoływali się do złotego wieku, w którym doszło do ziszczenia się ideału sztuki, z drugiej zaś strony byli świadomi, że stanowi on jedynie retrospektywną projekcję i iluzję. Zwracali się już poniekąd ku idei sztuki, która jest kwestią przyszłości – ku sztuce, która ma nadejść. „Żłudny obraz złotego wieku, który przeminął, jest jedną z największych przeszkód w zbliżaniu się do złotego wieku, który jeszcze ma nadejść. Jeśli złoty wiek minął, to nie był złoty”¹⁹. Istotne jest to, że do „złotego wieku, który ma nadejść” można się jedynie zbliżać, ze świadomością ciągłej niekompletności. Dla romantyków nic nie jest bowiem i nigdy nie było – nawet w samym antyku – w pełni ziszczone i kompletne, wszystko pozostawało w procesie ciągłego stawania się, a w efekcie podlegało możliwości i konieczności krytycznego udoskonalania. Obraz antyku jako złotego wieku sztuki, w szczególności poezji, zakładał zaś, że była to epoka nieobecności krytyki, epoka czystej poezji, w pełni urzeczywistnionej i doskonałej, wolnej od krytycznej teorii, która ukazywałaby doskonałość jako ideał do realizacji²⁰. Przekonanie, że „poezję może krytykować tylko poezja” musi więc oznaczać coś innego – nie tyle prostą nieobecność krytyki, ile raczej podwójną konieczność, zgodnie z którą krytyka musi istnieć w dziele, ale w taki sposób, aby nie została przez nie bez reszty wchłonięta i w pełni z nim zintegrowana.

¹⁷ F. Schlegel *Fragmenty* C. Bartl (tł.) Kraków 2009 s. 31 (*Fragmenty krytyczne* 117).

¹⁸ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 390.

¹⁹ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 90 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 243).

²⁰ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 377–390.

Chodziłoby więc o swego rodzaju oddzielenie w jedności, odstęp w samym dziele, o jego wewnętrzne bycie poza sobą.

Punktem wyjścia dla sformułowania romantycznego pojęcia krytyki była filozofia transcendentalna Kanta. Wprowadzona przez Kanta metoda krytyczna zakładała konieczność prezentacji razem z przedmiotem doświadczenia apriorycznych warunków możliwości wytworzenia tego przedmiotu. W analogii do tego romantycy ukuli pojęcie „poezji transcendentalnej”, dzieła poetyckiego będącego jednocześnie swą własną teorią, swoistą krytyką poetyckiej władzy tworzenia: „Istnieje poezja, której cała istota tkwi w stosunku między idealnym a realnym, i którą – przez analogię do żargonu filozoficznego – należałoby nazwać poezją transcendentalną. [...] Tak, jak niewielką wartość przyznalibyśmy filozofii transcendentalnej, która nie byłaby krytyczna, która nie przedstawiała by wytwarzającego razem z wytworem, a w systemie idei transcendentalnych nie zawierałaby charakterystyki transcendentalnego myślenia, tak zapewne również owa poezja powinna nierzadkie u nowoczesnych poetów materiały i transcendentalne wprawki do poetyckiej teorii władzy tworzenia połączyć z artystyczną refleksją i pięknym samo-odzwierciedlaniem [...] i poezja ta, w każdej formie swej prezentacji, winna prezentować także siebie, będąc wszędzie na równi poezją i poezją poezji”²¹. Warto zwrócić uwagę na to ostatnie określenie: w podobny sposób, jako będącą „wszędzie filozofią i filozofią filozofii zarazem”²², Friedrich Schlegel scharakteryzował metodę krytyczną Kanta oraz teorię wiedzy Fichtego. A zatem, w analogii do filozofii, która jest zarazem „filozofią filozofii”, poezja ma stać się jednocześnie „poezją poezji”, czyli przybrać postać metaartystycznej refleksji. Oznacza to, że ma ona prezentować w dziele warunki możliwości i proces jego wytworzenia – w każdym swym wytworze prezentować siebie, poezję („poetyczny” paradygmat sztuki w ogóle) jako sam czynnik wytwórczy, jako „władzę tworzenia”. W praktyce chodzi o to, aby dzieło prezentowało proces formowania się swej formy – aby dzieło, w postaci swej formy, prezentowało swe stawanie się dziełem²³.

„Całkiem inna sztuka” musi więc być – jeśli można to tak ująć – „wszędzie na równi sztuką i sztuką sztuki”. Właśnie tym miała być według romantyków poezja romantyczna, „progresywna uniwersalna poezja”, która nie tylko „jest jeszcze w trakcie stawania się”, ale też za swą istotę ma właśnie to, że „wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić”²⁴. Stwierdzenia te sugerują, że całość tak rozumianej poezji, istniejąc zawsze jako niepełna, niekompletna, ma

²¹ F. Schlegel *Fragments* wyd. cyt. s. 89 (*Fragments* z „*Athenaeum*” 238).

²² Tamże, s. 98 (*Fragments* z „*Athenaeum*” 281).

²³ Zob. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 375–378.

²⁴ F. Schlegel *Fragments* wyd. cyt. s. 63 (*Fragments* krytyczne 116).

strukturę fragmentu²⁵. Całość poezji – czyli, w tym kontekście, całość sztuki. Absolutna całość sztuki, sztuka jako absolut, jest zawsze tylko fragmentem samej siebie.

Fragment zyskuje wszakże u romantyków niejednoznaczną charakterystykę. Zakłada on zasadniczą niekompletność, wyłania się jako zerwanie i oddzielenie, a w efekcie cechuje się wielością, poszczególnością i różnorodnością. Czy można więc powiedzieć, że odznacza się także skończonością? Tak, ale jego skończoność nie zostaje ujęta wystarczająco radykalnie, nie jest bowiem powiązana z relacyjnością i zdarzeniowością. Staje się raczej synonimem jego odcięcia się od wszelkiej relacji, zamknięcia w sobie, spełnienia w wewnętrznej doskonałości: „Fragment musi, jak niewielkie dzieło sztuki, być całkowicie odcięty od otaczającego go świata i jak jeż doskonały sam w sobie”²⁶. W ten sposób wielość, różnorodność i niekompletność fragmentów zostaje na powrót wpisana w horyzont pojedynczej całości. „Całość jest fragmentem jako takim w jego kompletnej indywidualności”²⁷, piszą Lacoue-Labarthe i Nancy. Całość, czyli fragmentaryczność jako taka, ogół lub istota fragmentaryczności, nie sytuuje się w żadnym pojedynczym fragmencie. Jest w każdym z nich z osobna, w ich całości, a jednocześnie zawsze wykracza poza nie wszystkie, pozostając nieskończona i „niedosiężna”. W progresywnym stawaniu się sobą, będąc wciąż fragmentem samej siebie, podlega ona pluralizacji i indywidualizacji – jest replikowana i multiplikowana w wielości fragmentów. W każdym zyskuje jednak odmienne określenie, odmienny kształt. Dlaczego? Fragmentaryczna całość istnieje jako zindywidualizowana, jest indywiduum, a „dla każdego indywiduum istnieje nieskończenie wiele realnych definicji”²⁸. I tym właśnie są fragmenty: każdy stanowi jedną z nieskończenie wielu definicji tego, czym jest ich całość – tego, czym jest fragmentaryczność. Każdy fragment jest inną definicją fragmentaryczności²⁹. Można to ująć jeszcze prościej: fragment jest definicją fragmentu.

To, że absolutna całość sztuki – sztuka jako bez końca rozwijający się absolut – jest zawsze jedynie fragmentem samej siebie, oznacza więc, że sztuka w całości zawiera się w każdym fragmentarycznym, „niewielkim dziele sztuki”, ale definiuje się w nich w odmienny, fragmentaryczny sposób. Wciąż pozostaje przy tym w procesie stawania się sobą: definiując się w swych fragmentach i istniejąc jako fragment samej siebie, nie jest sobą, ale poza sobą – zawsze tylko poza sobą. Lecz jakkolwiek jej bycie poza sobą rozciąga się w nieskończoność, to od samego początku zostaje wpisane w perspektywę progresji i osiągnięcia

²⁵ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 63.

²⁶ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 81 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 206).

²⁷ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 64.

²⁸ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 55 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 82).

²⁹ Zob. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 64.

pełni „sobości”, stania się sztuki w pełni sobą – czyli nadejścia jej złotego wieku. Ta absolutna „sobość” sztuki, choć nieosiągalna, podporządkowuje erupcyjną i interruptywną wielość oraz różnorodność fragmentarycznych dzieł horyzontowi swojej jedności oraz konieczności swego progresywnego stawania się. Dzieła-fragmenty to zatem nieskończenie wiele definicji „sobości” sztuki, uzupełniających się orzeczeń tego samego absolutnego podmiotu, który rozwija się poprzez nie i wytwarza w nich wiedzę o sobie, bez końca zmierzając do pełnego samopoznania. Ma to bezpośrednią konsekwencję w postaci określenia dzieł-fragmentów jako swego rodzaju niewielkich absolutów³⁰, pozbawionych relacyjności i zdarzeniowości – zamkniętych w sobie indywiduów, uwolnionych od bycia poza sobą.

...

Wróćmy do poruszonej wcześniej kwestii: czy w konceptualizmie można istotnie dostrzec symptomy powtórzenia/odwrócenia Hegłowskiego schematu, a w samym tym odwróceniu – powtórzenia koncepcji romantyków jenajskich? Czy konceptualizm, przynajmniej w jednej ze swych sztandarowych postaci, oscyluje między tymi dwoma wersjami „końca sztuki”? Odpowiedzi poszukajmy we wspomnianym już tekście Kosutha *Sztuka po filozofii*. Pojawia się tam ostatnia wielka i swoiście kulminacyjna definicja sztuki – to właśnie w niej odzywają się echa Hegla i romantyków. Chodzi o metadefinicję lub hiperdefinicję, jaką jest stwierdzenie „sztuka jest definicją sztuki”³¹. Trzeba przy tym zaznaczyć, że echa tych filozoficzno-kulturowych koncepcji odzywają się u Kosutha, pomimo (a może właśnie dzięki temu?) że deklaruje on dążenie do uwolnienia sztuki od filozofii, a w szczególności chęć zerwania z Heglem, traktowanym jako *pars pro toto* filozofii. Abyśmy więc mogli dostrzec ten paradoksalny powrót filozofii w samym akcie jej wykluczenia, trzeba potraktować tekst Kosutha jako zdarzenie, czyli jako akt mowy, którego sens i efekt nie redukują się do (deklarowanej i/lub hipotetycznej) intencji autorskiej.

Na wstępie, Kosuth próbuje wykazać nierealność założeń i dążeń filozofii. Powołując się na autorytet tradycji empiryczno-analitycznej, stwierdza, iż „filozofia «kontynentalna» nie jest warta poważnego rozważania”³². Wydaje się, że gest ten ma na celu oczyszczenie sztuki z naleciałości filozoficznych – zakwestionowanie wszelkich roszczeń filozofii do uprawnionego wypowiadania się na temat sztuki. Kosuth uważa bowiem, że „dwudziesty wiek zapoczątkował epo-

³⁰ Zob. J.-L. Nancy *Le Sens du monde* Paris 1993 s. 190–193.

³¹ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 256.

³² Tamże, s. 240.

kę, którą nazwać można «końcem filozofii i początkiem sztuki»³³. Zauważmy jednak, że w samej tej deklaracji wyzwolenia się sztuki od filozofii pojawia się wyrażenie, które wchodzi w rezonans z Heideggerowskim „końcem filozofii i zadaniem myślenia”. Paradoks ten przybiera jeszcze na sile w momencie, gdy Kosuth zwraca ostrze swej krytyki przeciwko Heglowi, a jednocześnie podsumowuje swoją własną propozycję intelektualną stwierdzeniem, w którym słychać żywe echa Heglowskiej filozofii: „w dziejach człowieka, po filozofii i religii, sztuka okazać się może tym przedsięwzięciem, które zaspokajając będzie to, co w innych epokach nazywano «duchowymi potrzebami człowieka»”³⁴. Trudno o bardziej wyraźne powtórzenie/odwrócenie schematu Hegla.

Nie jest to jedyny przypadek, gdy w tekście Kosutha pojawiają się założenia, struktury bądź rozstrzygnięcia, które występują też na gruncie filozofii Hegla. Kosuth korzysta z nich, świadomie lub nieświadomie, choć poddaje je też pewnym charakterystycznym modyfikacjom, zbliżając się w ten sposób do koncepcji romantyków jenajskich. O ile więc Hegel mówi w swojej filozofii o procesie samoprezentacji idei, czyli tego, co określa też mianem ducha, pojęcia lub absolutu, a sztuka jest jednym z miejsc lub etapów tego procesu, o tyle u Kosutha mamy do czynienia z absolutem, którym jest sama sztuka, z samoprezentacją sztuki jako swej własnej idei. O ile w filozofii Heglowskiej sztuka jest zmysłową prezentacją idei, o tyle dla Kosutha sztuka jest prezentacją – mimo wszystko zmysłową, choć jest to zmysłowość zniesiona w znaku – samej idei sztuki. Nie tylko te „odstępstwa” stanowią zresztą o jego bliskości względem romantyków jenajskich. Ważny punkt styczny wyznaczałaby też idea sztuki będącej swą własną teorią oraz dzieła obejmującego refleksję nad warunkami możliwości swego wytworzenia³⁵. Jeszcze ściślejsza analogia polegałaby na tym, że w ujęciu romantyków, a dokładniej w ich koncepcji fragmentu – koncepcji sztuki jako fragmentu samej siebie – każdy fragment jest inną definicją fragmentu, zaś u Kosutha każde dzieło sztuki jest inną definicją sztuki. Jak bowiem pamiętamy, „sztuka jest definicją sztuki”.

W samym tym zdaniu można jednak usłyszeć też lekko zniekształcone echo Hegla. Jak wiadomo, Heglowski proces samorozwoju absolutu podlega uregulowanej, wewnętrznej konieczności. Poszczególne fragmenty czy też etapy historycznego rozwoju rzeczywistości są generowane przez absolut, który prezen-

³³ Tamże, s. 241.

³⁴ Tamże, s. 256.

³⁵ Przykładem takiej refleksji nad warunkami możliwości wytworzenia dzieła sztuki może być realizacja Kosutha w przygotowanej przez Setha Siegelauba w 1968 roku conceptualnej książce–wystawie *The Xerox Book*: w ramach swojej wypowiedzi Kosuth wyszczególnił wszystkie elementy składające się na produkcję książki – zob. G. Dziamski *Przełom conceptualny...* wyd. cyt. s. 24.

tuje się w nich i poprzez nie dochodzi do coraz doskonalszego samopoznania – do coraz pełniejszej samodefinicji. I czyż Hegel nie przystałby na stwierdzenie, iż „absolut jest definicją absolutu”? Czyż nie zgodziłby się, że jest on „definiendum”, wyłaniającym z siebie swe kolejne „definiensy”, „podmiotem” generującym szereg własnych „orzeczeń”?

Określenia te odsyłają już do analogii, jaką Kosuth przeprowadza między sztuką a zdaniem analitycznym: „formy sztuki są formami najbliższymi zdaniom analitycznym z tego względu, że tak jak zdania analityczne wiarygodność zyskują w sposób swoisty i że nie odnoszą się do niczego (oprócz sztuki)”³⁶. Kosuth powołuje się przy tym na Alfreda J. Ayera, według którego „zdanie jest analityczne wówczas, gdy jego ważność zależy wyłącznie od definicji zawartych w nim symboli”³⁷. Ayer reinterpretuje w ten sposób Kantowskie ujęcie zdania czy raczej sądu analitycznego. Warto by jednak powrócić na chwilę do definicji samego Kanta. W *Krytyce czystego rozumu* czytamy, że sąd analityczny to taki sąd, w którym „orzeczenie B należy do podmiotu A jako coś, co jest (w sposób ukryty) zawarte w pojęciu A”³⁸. Sformułowanie to pozwala lepiej dostrzec paradoksalną i – jak można sądzić – niepożądaną konsekwencję analogii wskazanej przez Kosutha, a mianowicie: podważenie i zniwelowanie radykalnej historyczności sztuki. Określenie sztuki mianem zdania analitycznego oraz ten bardzo szczególny rodzaj zdania analitycznego, jakim w kontekście wyводу Kosutha staje się stwierdzenie „sztuka jest definicją sztuki”, powodują bowiem, że poszczególne dzieła jako kolejne definicje sztuki stanowią niejako orzeczenia, z góry zawarte w swym podmiocie i wypływające z niego w sposób konieczny i logiczny, na zasadzie rozwijania ukrytych w nim implikacji. W historii sztuki opartej na modelu zdania analitycznego nie może więc być miejsca na przypadek, zdarzenie i to, co nieprzewidywalne. Uderzająco przypomina ona natomiast historię jako samorozwój Hegłowskiego absolutu – podmiotu absolutnego, który wyłania z siebie swe kolejne orzeczenia, coraz lepiej się w nich definiuje i poznaje, aż osiąga samopoznanie...

Rozwińmy tę analogię. U Hegla absolut osiąga kres swego rozwoju w momencie samopoznania. „Koniec sztuki” jest zaś zamknięciem etapu, na którym to sztuka stanowi najdoskonalszą dostępną postać, najlepszą definicję absolutu. U Kosutha oba te elementy – to znaczy koniec historycznego procesu rozwoju absolutu oraz koniec sztuki – nakładają się na siebie i ulegają utożsamieniu; tak jak u romantyków jenajskich, absolutem jest tu ostatecznie sama sztuka. Na bazie stwierdzenia, iż „sztuka jest definicją sztuki” Kosuth zarysowuje w swym

³⁶ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 249.

³⁷ Cyt. za: tamże.

³⁸ I. Kant *Krytyka czystego rozumu* R. Ingarden (tł.) Kęty 2001 s. 59.

tekście następującą narrację: kolejni artyści nowocześni realizowali dzieła, które były zdaniami sformułowanymi w kontekście sztuki i stanowiły pewne komentarze na jej temat oraz propozycje określenia jej natury. Co więcej, robili to najczęściej nieświadomie – w czym można by zapewne dostrzec swoistą chytryść rozumu historii sztuki³⁹. Propozycja określenia natury sztuki, jaką przedstawia sam Kosuth, to znaczy analityczne zdanie „sztuka jest definicją sztuki”, zarówno wpisuje się w ten proces i jego logikę, jak też je przekracza. Opisuje bowiem samą tę logikę, odsłania sam mechanizm rządzący historią sztuki jako historią aktów określania natury sztuki. O tyle też jest zwieńczeniem i końcem tej historii, jest aktem i wyrazem samopoznania sztuki jako procesu samodefinicji, procesu prezentacji idei sztuki – prezentacji sztuki jako jej własnej idei. Okazuje się więc, że Kosuthowskie *dictum* nie pozostawia w tej kwestii nic do zrobienia przyszłym artystom. Choćby zaproponowali w swoich dziełach nie wiedzieć jak nowatorskie i bezprecedensowe sposoby definiowania sztuki, to i tak będą wpisywali się w ramy jego własnej (meta)definicji sztuki – sztuki jako procesu samodefiniowania. Nawet negując tę definicję, i tak będą ją z góry potwierdzali. Mamy zatem pat – i to iście heglowski.

W tekście pojawia się jednak również fragment, w którym czytamy, że „»wartość« poszczególnych artystów po Duchampie ocenić można wedle tego, na ile zakwestionowali naturę sztuki; inaczej mówiąc, wedle tego «co *dodali* [*added*] do koncepcji sztuki», do stanu, który istniał zanim się pojawili”⁴⁰. Występujące tu pojęcie „dodawania” czegoś nowego do „koncepcji sztuki”, wydaje się podważać poręczną analogię między sztuką a zdaniem analitycznym. Przywodzi za to na myśl inną analogię, a mianowicie między sztuką a zdaniem – czy raczej sądem syntetycznym. Jak bowiem pisał Kant, sądy syntetyczne „dodają do pojęcia, będącego podmiotem, orzeczenie, które nie było w nim wcale pomyślane i nie mogło być [z niego] wyprowadzone przez jego rozbiór”⁴¹. Skoro orzeczenia nie zawierają się w podmiocie i nie dają się z niego wyprowadzić, lecz „dodają” się do niego, to nie mogą być przezeń determinowane w swym istnieniu, kształcie i charakterze. Gdybyśmy więc podjęli tę analogię sztuki

³⁹ Pozwala to Kosuthowi dokonać takiej oto (re)interpretacji dokonań Jacksona Pollocka: „Doniosłość Pollocka polega na tym, że malował na luźnych płótnach poziomych względem podłogi. *Nie jest* ważne, że później te zakapane płótna napinał na ramy i zawieszał równolegle do ściany. (Inaczej mówiąc, w sztuce liczy się to, co do niej *się wnosi* nie zaś przyswojenie sobie tego, co już istnieje). Jeszcze mniej ważne dla sztuki jest pojęcie «samo-ekspresji» sformułowane przez Pollocka, ponieważ tego rodzaju subiektywne sensy użyteczne są wyłącznie dla tego, kto jest w nie uwikłany osobiście. »Specyficzna« jakość owych sensów wyklucza je z kontekstu sztuki” – J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 251–252.

⁴⁰ Tamże, s. 247.

⁴¹ I. Kant *Krytyka czystego rozumu* wyd. cyt. s. 59.

i sądu syntetycznego, to moglibyśmy uznać, że podmiotowi, jakim jest sztuka, orzeczenia się przydarzają, przychodząc z zewnątrz, spoza niego. W takiej sytuacji nie należałoby jednak mówić ani o „dodawaniu”, ani o syntezie: podmiot nie może wówczas asymilować, absorbować czy też integrować w sobie swych orzeczeń. Muszą one być zdarzeniami, które wystawiają sztukę na nieprzewidywalne transformacje, każdorazowo poddają ją eksternalizacji i eksperymentowi, czyniąc ją – wciąż na nowo – obcą dla samej siebie.

Czy cokolwiek może być więc „dodane” do koncepcji czy też pojęcia sztuki po stworzeniu przez Kosutha (meta)definicji: „sztuka jest definicją sztuki”? Czy cokolwiek może się sztuce przydarzyć? Weźmy taką oto przykładową definicję sztuki oraz artysty, przedstawioną w 1971 roku przez Anastazego B. Wiśniewskiego: „Wszystko jest sztuką, oprócz tego, co już jest. Wszyscy są artystami, oprócz tych, którzy już są”⁴². Tę nieco enigmatyczną refleksję można niewątpliwie interpretować jako krytyczną trawestację conceptualnych propozycji i wypowiedzi, typową dla kontestatorskiej postawy Wiśniewskiego⁴³. Można też widzieć w niej wyraz na wskroś nowoczesnego dążenia do tego, by odrzucić uznane, spetryfikowane formy artystyczne i doszukiwać się sztuki poza nimi, w tym, co nie-artystyczne, zwyczajne, pospolite, codzienne i anonimowe. Nade wszystko jednak warto ją odczytać dosłownie, skupiając się na zawartym w niej paradoksie: sztuka jest wszystkim oprócz tego, czym już jest. Jest tym, co rozciąga się poza jej granicami. Jest więc tym, czym nie jest. A zatem: jest poza sobą. Sztuka jest poza sobą – i to samo tyczy się artystów.

Z jednej strony definicja Wiśniewskiego wciąż wpisuje się w ramy Kosuthowskiej koncepcji sztuki jako samodefiniującego się podmiotu absolutnego, w narrację o sztuce będącej prezentacją swej własnej idei – prezentacją idei (jako) swej „sobości”. Z drugiej strony w dosłowności swej paradoksalnej formuły stwierdzenie polskiego artysty zarysowuje całkiem inną możliwość podejścia do sztuki. W tym ujęciu, sztuka nie prezentuje idei, nawet idei samej siebie, lecz raczej swe bycie poza sobą. Odwołując się do Nancy’ego, można by też powiedzieć, że sztuka prezentuje wówczas „to, co nie jest <ideą>: ruch, nadchodzenie i zdarzenie, przechodzenie, bycie w procesie wchodzenia w obecność”⁴⁴ – „krok”, „bieg”, „skok”, „pęd” i „opadanie”, „przychodzenie i odchodzenie”, „*transire*”⁴⁵. Sztuka nie ma „sobości”, a ściślej biorąc – jej „sobość” zawiera się właśnie w byciu poza sobą: w byciu, wciąż na nowo, czymś innym niż jest ona „sama w sobie”. To, że sztuka prezentuje swe bycie poza sobą, oznacza więc, że

⁴² A. Wiśniewski, druk ulotny opublikowany w trakcie „Zjazdu Marzycieli” czyli IV Biennale Form Przestrzennych Elbląg 1971.

⁴³ Zob. A. B. Wiśniewski *Zeznania kontestatora* Elbląg 1971.

⁴⁴ J. L. Nancy *Les Muses* wyd. cyt. s. 157.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 156.

wchodzi ona w relację z nieprzewidywalnym zewnętrzem i uobecnia się jako zdarzeniowe – skokowe i zaskakujące – przechodzenie w coś innego.

...

Skończoność sztuki powoduje, że za każdym razem istnieje ona jako coś-in-nego-niż-sztuka. Zaświadcza o tym historia jej sposobów użycia, wcieleń i figur: sztuka jako życie, sztuka jako doświadczenie, sztuka jako anty-sztuka, nie-sztuka i meta-sztuka, sztuka jako praktyka duchowa, sztuka jako filozofia, sztuka jako polityka, sztuka jako krytyka i praktyka społeczna, sztuka jako aktywizm, sztuka jako edukacja, sztuka jako nauka, sztuka jako prakseologia, sztuka jako sztuka kontekstualna, sztuka jako produkcja wiedzy, sztuka jako instytucja, sztuka jako towar i lokata kapitału, sztuka jako pataekonomia, sztuka jako karnewał, sztuka jako gra, symbol i święto, sztuka jako medium sztuki, sztuka jako idea, a nawet – sztuka jako sztuka, sztuka jako taka... To samo dotyczy zresztą różnych figur artysty (i artystki): artysta jako wytwórca, artysta jako antropolog, artysta jako etnograf, artysta jako terapeuta społeczny, artysta jako archiwista, artysta jako esteta, artysta jako polityk, artysta jako historyk, artysta jako anomalia, artysta jako prowokator, artysta jako trickster, artysta jako anarchista... Sztukę, która doświadczyła i wciąż na nowo doświadcza swej skończoności, określa zatem struktura „bycia-jako”. Obok rozmnożenia i hybrydyzacji typów praktyk artystycznych⁴⁶, to właśnie ona jest dziś sensem „końca sztuki”.

An Art of Being Outside of Itself

„The end of art” means that art is marked by finitude, thrown into finitude and given over to its presentation. Finitude implies a lack of totality, the impossibility of closing one's being in oneself, and, therefore, the necessity of being in relation, of being outside of oneself. Art that presents finitude is an art of being outside of itself. This means that every time there is art, it exists as something other than itself. This structure of „being-as” seems to be one of the main effects and meanings of “the end of art”. These theses are developed by way of an analysis of Hegel, the Jena Romantics, Danto and Kosuth's text *Art after Philosophy*.

Tomasz Żaluski – e-mail: tżaluski@toya.net.pl

⁴⁶ Zob. T. Żaluski *Modernizm artystyczny i powtórzenie...* wyd. cyt. s. 208–219 oraz *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* T. Żaluski (red.) Łódź 2010.

PAULINA TENDERA

NAWET NAJMNIEJSZA KAŁUŻA ODBIJA NIEBO.
REFLEKSJE NAD ESTETYCZNĄ NATURĄ ŚWIATŁA

Dostępny nam świat widzialny jest formą światła.
Gdy nie ma światła otacza nas gładka, aksamitna czerń.
Światło pożyczone od słońca określa kształty, przestrzeń i kolor.
Żyjemy w świecie światła odbitego [...] Światło odbite opisuje rzeczywistość.

Alicja Panasiewicz

Sztuka światła – główny przedmiot prezentowanego wywiadu – to szczególna dziedzina sztuki współczesnej. Jej specyfika polega na tym, że główną materią dzieła sztuki jest tu światło. Praktyka artystów światła pokazuje, że może być ono różnorodnie rozumiane. Najprościej światło to można określić jako fizykalne, naturalne (światło ognia lub świecy) lub elektryczne (żarówki czy światłowodów), którego doświadczenie w niektórych dziełach przywołuje symboliczne znaczenie *claritas*, światła nie mniej znaczącego dla sztuki. Tak więc w sztuce światła strona fizykalna światła odsyła nas niejednokrotnie do jego strony metafizycznej. Założenie o materii dzieła sztuki osadzonej w świetle fizykalnym warto przyjąć ze względu na jasność dyskusji, choć trzeba mieć świadomość, że nie każdy artysta zechce na nie przystać.

Takie właśnie dwojaki, fizykalno-metafizyczne rozumienie światła znajdziemy również w pracach Alicji Panasiewicz, jednej z ważniejszych współczesnych polskich artystek sztuki świata, tworzącej rzeźby świetlne oraz instalacje obiektów świecących. Alicja Panasiewicz tworzy dzieła wyraziste, lekkie, nieco

poetyckie, estetyczne i emanujące pierwiastkiem kobiecym, a ponadto niejednokrotnie przesycone filozoficzną intuicją, dotyczącą nie tylko piękna zmysłowego, ale i ogólnie pojętej natury rzeczy, w jej wewnętrznym, ontologicznym rozumieniu. Taka postawa artystki inspiruje odbiorcę, tworząc dla niego odrębną, nieco baśniową przestrzeń sztuki światła.

To niecodzienne dzisiaj połączenie piękna z filozofią potrafi zachwycić, pokazuje coś, co przywołuje na myśl istotę kobiecości. W niej właśnie nieustannie konfrontują się: potrzeba piękna, zmysłowego zachwytu nad światem z intelektualną treścią i wyzwaniem. Zmysłowe piękno to zachęta, a wartości rozumowe stanowią drogę ku pełni rozwoju duchowego, którą powinna przeżywać w życiu każda kobieta. Takie są właśnie prace Panasiewicz – zdradzają sensualność, ulotność i kobiece widzenie świata. Widać to w *Lapille* (rzeźba, materiały: szkło, odcisk w piasku, technika: pate de verte, LED diody, wymiar: 25 x 9 x 7 cm), stanowiącym efekt refleksji nad fenomenem postrzegania, połączonym z fascynacją światłem. Widzenie stanowi tu akt wzbogacania pamięci i kształtowania osobowości w perspektywie całego życia, stąd światło jaśniejące z wnętrza bryły jest znakiem żywotności i aktywności treści wewnętrznej, która ujawnia się nie tylko w przeżyciu duchowym, ale również w biologicznym życiu jednostki, dlatego dodać można, że

światło jest wizualnym odpowiednikiem ciepła, które w postaci ognia i ciepła słonecznego towarzyszy człowiekowi. Słońce i blask ognia rozpraszają mrok i dają poczucie bezpieczeństwa¹.

Do fenomenu widzenia odwołuje się również praca *Dreamwoven* (materiały: metalowa linka, elementy świecące – elektroluminescencja w zmiennym polu elektrycznym, wymiary: 40 x 30 x 70 cm, 40 x 30 x 50 cm, 30 x 15 cm). Zjawisko powidoku może stać się przedmiotem doświadczenia zmysłowego, a jako takie może być potencjalnie przemienione w źródło piękna, jeśli tylko widzowi uda się stworzyć sytuację estetyczną i odczuć estetyczne zaangażowanie. Estetyzacja naturalnego zjawiska widzenia odbywa się tutaj dzięki skupieniu na obrazie następczym:

[...] nietrwały, migotliwy, trudno uchwytny ślad pod powiekami – [to] powidok. W pierwszej chwili jako negatyw, a później jako kolor dopełniający. Ślady rzeczywistości przeplatające się ze snami, myślami, zapamiętanymi obrazami i tworzące nowe obrazy².

¹ alicjapanasiewicz.net

² Tamże.

Sztuka Panasiewicz znosi przepaść między zmysłowością piękna a rozumem, przywracając świadomość harmonii świata i urzeczywistniając aspekty neoplatonickich idei. Poza inspiracjami bliskimi tradycji neoplatonickiej, na przykład odwołaniami do myśli Pseudo-Dionizego Areopagity, które zawarte są w pracy *Kałuże Pseudo-Dionizego* (materiał: lustro fazowane, wymiary: 65 x 35 cm, 35 x 30 cm, 25 x 20 cm), w pracach Panasiewicz znajdujemy także odleglesze odniesienia do tego nurtu, pozostające w kręgu refleksji filozoficznej. Przykładem jest tu dzieło *Kałuża św. Tomasza* (materiał: szkło slamping, aluminium, LED, wymiary: 50 x 90 x 3 cm, 55 x 80 x 3 cm). Gdzie mogło odbyć się pierwsze doświadczenie estetyczne tego dzieła? Światło słoneczne lub witryny sklepowej, a może latarni odbiło się w kałuży przy ulicy św. Tomasza w Krakowie – nic więcej nie trzeba, by przypomnieć sobie myśli scholastyki – *consonantia et claritas*. Czy to zachęta do świadomej estetyzacji codzienności? Spacerując tą czy inną ulicą Krakowa, zachowujemy postawę zaangażowania estetycznego, tym samym ożywiamy życie codzienne poetyką zmysłowości. Artystka przypomni nam ważne słowa Akwinaty – „światło jest przyczyną rozkoszy estetycznej”. Pisząc o sztuce światła, Alicja Panasiewicz inspirowała się również słowami Marka Wasilewskiego, który pisał:

Przestrzenne obiekty artystyczne, które nazywam rzeźbami – instalacjami świetlnymi, zawierają w sobie dwa elementy – element racjonalny zbudowany z geometrycznych form organizujących przestrzeń oraz element emocjonalny, będący rysunkiem, projekcją strumienia świetlnego, stanowiące odbicie lub dopełnienie konstrukcji przestrzennej³.

Alicja Panasiewicz jest artystką, która przywraca sens i symboliczną tożsamość światłu i sferze sacrum poprzez uzmysłowienie istoty piękna, którego źródłem jest światło. Tu światło jest *claritas*, jest uobecniłą pełnią, potencjalnością rzeczy. Doświadczamy tego w zachwycie nad przedmiotem codziennej ludzkiej pracy, przedmiotem dnia codziennego – tu staje się owym sacrum, w przestrzeni sztuki wychodzi ponad doczesność swego przeznaczenia i otacza się nimbem świętości – *claritas*.

Sztuka światła to praca nad materią lekką i subtelną, której przekształcanie jest doświadczaniem estetyki krótkiej chwili bycia. W pracy tej Alicja Panasiewicz inspirowała się sztuką Julina Jończyka, którego wiersz w jednym ze swoich artykułów przytacza. Niech stanie się on inspiracją również dla publikowanego wywiadu:

³ M. Wasilewski „Wyzwalanie światła” A. Mikołajczyk [w:] *Sztuka nieobecna* Poznań 1999 s. 87

Rozmyślania o świetle

1. promieniu
wbity w moją źrenicę
trafiłeś w środek tarczy

wystrzeleni z wielkiego błysku
spotkaliśmy się oko w oko
2. i widział światłość że była dobra
i oddzielił światłość od ciemności

miękką linią tęczy

celowe zatarcie granic
czy subtelna ironia
4. o zmierzchu
słońca pokruszony żwir
tworzy jasną ścieżkę
na powierzchni wody

jak iść po niej
nie raniąc swoich stóp
5. i rzekł: niech się stanie światłość
i stałem się
6. a światłość w ciemności świeci
a ciemność żarzy się w mroku
a mrok płonie wewnątrz czarnej dziury
pełnej światłości
7. leżąc w słońcu
szukam cienia własnego
który się zbuntował
na stronę światła

po moim trupie

Julian Jończyk 1979-83

Alicja Panasiewicz, dr hab., Dziekan Wydziału Sztuk Akademii Pedagogicznej im. KEN w Krakowie. Ukończyła miejscową Akademię Sztuki Pięknych na Wydziale Architektury Wnętrz pod kierunkiem prof. Barbary Borkowskiej-Larysz i prof. Romana Kurzawskiego. Przewód kwalifikacyjny I stopnia przeprowadziła w 2002 roku, a dziewięć lat później uzyskała stopień habilitanta na Wydziale Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Od 1996 roku Alicja Panasiewicz prowadzi zajęcia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w zakresie wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych oraz podstaw projektowania graficznego, a także warsztaty dla studentów poszerzające percepcję światła i przestrzeni. Poza pracą dydaktyczną i naukową artystka zajmuje się projektowaniem i wykonaniem lamp unikatowych ze szkła formowanego i innych materiałów oraz realizuje projekty wnętrz budynków publicznych i prywatnych ze szczególnym uwzględnieniem roli światła. Wystawy indywidualne oraz zborowe, konferencje oraz warsztaty, a także bliższe informacje o Alicji Panasiewicz można znaleźć na stronie internetowej <http://alicia-panasiewicz.net/>.

Wywiad, który mamy zaszczyt zaprezentować Szanownemu Czytelnikowi, został przeprowadzony 28 lutego 2013 roku.

WYWIAD PROWADZĄ PAULINA TENDERA I DOMINIKA CZAKON

NAWET NAJMNIEJSZA KAŁUŻA ODBIJA NIEBO.
REFLEKSJE NAD ESTETYCZNĄ NATURĄ ŚWIATŁA.
SPOTKANIE Z PROFESOR ALICJĄ PANASIEWICZ

P. T. – O wywiadzie, w celu przeprowadzenia którego dzisiaj się spotykamy, myślałyśmy już od dłuższego czasu. Do rozmowy na temat sztuki światła i w ogóle fenomenu światła w sztuce zainspirowała mnie wizyta u Ciebie w domu, podczas której widziałam namalowaną (napisaną?) przez Ciebie ikonę. Wtedy też był okres, kiedy na temat ikony trochę pisałam i ogólnie porównanie tego światła, które w ikonie się pojawia (to taka ważna koncepcja światła), z tym, z którym mamy do czynienia w sztuce współczesnej – szczególnie we współczesnej sztuce światła – to według mnie coś bardzo interesującego. Bardzo oczekuję jakiejś odpowiedzi na pytanie, czym różni się jakościowo albo ontologicznie światło, które jest w ikonie i które mamy z tej ikony odczytać, od tego, którym posługuje się artysta współczesny... Ale może zanim przejdziemy do tego pytania, najpierw spróbujemy zdefiniować, o czym w ogóle mówimy, mówiąc o sztuce światła. Czym jest współczesna sztuka światła?

*A. P. – Współczesną sztukę światła zapoczątkował László Moholy-Nagy, który jako jeden z pierwszych artystów wykorzystywał światło rzeczywiste jako materię sztuki. Wcześniej światło było malowane, przedstawiane. W latach 20. – mniej więcej sto lat temu – László Moholy-Nagy na potrzeby projektowanej scenografii skonstruował maszynę scenograficzną z siatek, rastrów, metalicznych obiektów ze źródłem światła umieszczonym wewnątrz, które rzucało cienie i odbłaski na ścianę. Nazywał ją *Light space modulator*.*

P. T. – Czy współczesna sztuka światła to tylko instalacje?

A. P. – Nie, nie, ale myślę, że to był ważny moment, kiedy zostało przeddefiniowane, co może być tworzywem sztuki oraz że nie musi to być – tak jak wcześniej – kamień i marmur, olej czy akwarela. Tworzywem może być właściwie wszystko inne, również immateria – światło, dźwięk i fala elektromagnetyczna. Coś, czego nie da się zmierzyć ani ujarzmić.

P. T. – Tak, a możemy podejść do sztuki światła szerzej i powiedzieć, że scenografia jest sztuką światła, że sztuka użytkowa to sztuka światła, czy raczej będziemy tutaj mówić cały czas o instalacjach wystawianych w ramach galerii muzealnych? Jak to ujmujemy?

A. P. – Myślę, że sztukę trudno zasufladkować... Chociaż lampy, która ma funkcję strictly użytkową, nie zalicza się do sztuki światła – raczej nie, prawda?

P. T. – Może nie każdą, ale może jest i taka...

A. P. – To jest raczej kwestia definiowania sztuki – według mnie o sztuce można mówić wtedy, gdy jest jakiś cel wykorzystania materii, formy oraz jeżeli jest jakiś przekaz. Jeżeli światło pełni funkcję praktyczną, to raczej zalicza się to do sztuki użytkowej.

D. Cz. – A czy ważne jest otoczenie, w jakim znajduje się dany obiekt? Czy ten sam obiekt w galerii i w domu mógłby być lub nie być sztuką światła?

A. P. – Myślę, że to nie ma znaczenia. Wydaje mi się, że ważny jest odbiór emocjonalny, przekazanie idei – odpowiedź na wciąż powracające pytanie, czym jest sztuka.

P. T. – Wróćmy do tej ikony, dobrze? To, co się pojawiło na samym początku: zagadnienie. Mnie interesuje, jak można by opisać albo spróbować przeciwstawić się koncepcji końca sztuki, albo przeciwstawić się koncepcji kryzysu w sztuce, o którym mówią filozofowie.

A. P. – Kiedy? Teraz? Sztuka załamuje się co chwilę...

P. T. – Począwszy od XIX wieku, w szerokim sensie, czyli od momentu przeciwstawienia sztuki współczesnej tradycji artystycznej. Jak można by spróbować obronić istnienie wartości czy elementów metafizycznych w sztuce współczesnej?

Bardzo mnie to interesuje i szukam takich elementów (metafizycznych) w sztuce współczesnej, właśnie w sztuce światła, które połączą ją np. z ikoną i malarstwem mimetycznym, odnowią te treści metafizyczne...

D. Cz. – Tradycyjne wartości, tak?

P. T. – Tak. Jakie jest Twoje podejście? Czy to światło jest w instalacji współczesnej, czy ono się różni od tego, które jest w ikonie, czy jest inne? Jak to można odczytywać?

A. P. – Widzę podobieństwo w przekazywaniu idei w dziele sztuki, aczkolwiek nie wydaje mi się, żeby było takie bezpośrednie odniesienie. Ikona sama w sobie – tak jak ja to rozumiem – jest tylko jakby bramą, oknem do zobaczenia tego, co jest niewyrażalne, Boga.

P. T. – Niczym ikonostas...

A. P. – Natomiast sam ten przedmiot materialny, choć jest przedmiotem kultu, jest święty, pomaga doświadczyć świętości. Ma za zadanie przekazać treść metafizyczną. Tu ewentualnie widziałabym odniesienie – ale byłoby ono dość ryzykowne... Bałabym się tego, ponieważ ikonę tworzy się w konkretnym celu.

P. T. – Tak... Jest taki ważny postulat, że ikona funkcjonuje jako obiekt religijny tylko w obrębie światła naturalnego, że powinna być oświetlana światłem świec, światłem słonecznym...

A. P. – Rzeczywiście, odbiór złota, które jest obecne na ikonach, przy świetle świec jest zupełnie inny niż przy sztucznym oświetleniu.

P. T. – Czy występuje tutaj przeciwstawienie sobie naturalnego światła i elektrycznego, czy nie należy robić takiego oddzielenia?

A. P. – Światło sztuczne pojawiło się w 1889 r., kiedy Joseph Swan, a potem Thomas Edison wynaleźli żarówkę – trudno powiedzieć, że się nic od tego czasu nie zmieniło. Przede wszystkim nowe perspektywy, łatwość wykorzystania światła elektrycznego – przecież wcześniej nie było takich możliwości, w teatrach wykorzystywano świece i ogień, a potem płomień uzyskany przez spalanie gazu.

P. T. – *Mówiąc bardziej wyraźnie: uważasz, że w świetle elektrycznym (czy poprzez światło elektryczne) możliwe jest przedstawienie treści metafizycznych?*

A. P. – Jak najbardziej! Światło jest po prostu światłem o naturze falowo-cząsteczkowej; nieistotne jest źródło.

D. Cz. – *Czyli zmienił się materiał, ale przenoszone przez dzieło (czy też obecne w dziele) treści tradycyjne pozostały?*

A. P. – Myślę, że artyści je wciąż eksploatują, ale czy to jest odbierane przez widzów, czy jest przez odbiorcę doświadczane... To już jest następne pytanie.

D. Cz. – *To jest też może kwestia postrzegania, naszej percepcji, to znaczy: czy i na ile zmieniła się ona pod wpływem rozwijającej się nauki.*

P. T. – *Przygotowując się do tego wywiadu, sięgnęliśmy do słów Umberta Eco, który uważa, że współczesny człowiek zatracił możliwość odbierania, odczytywania piękna metafizycznego, że ono w naszej rzeczywistości wieku XIX i XX w ogóle już nie funkcjonuje, że my nie mamy tej wrażliwości, która pozwalałaby nam oglądać piękno w rozumieniu metafizycznym, piękno nie (wyłącznie) estetyczne, lecz piękno wewnętrzne, duchowe.*

A. P. – Czy to nie jest po prostu narzekanie, że kiedyś było inaczej (lepiej)? Zawsze się mówi: „jak ja byłem młody, to wtedy...”.

P. T. – *Może tak, ale przecież w swoich pracach odwołujesz się do filozofii średniowiecznej, czyli w niej coś jednak jest...*

A. P. – Nie tylko ja. Przywołam tu Antoniego Mikołajczyka: choć odwołuje się do osiągnięć nauki, to właśnie przede wszystkim interesuje go przekaz metafizyczny za pomocą światła.

P. T. – *Oglądaliśmy jego prace. On rzeczywiście funkcjonuje w kontekście polskiej sztuki światła. Ale powiedz mi: jeżeli znajdujemy u Ciebie na przykład taką pracę jak Kałuże Pseudo-Dionizego, jeżeli ktoś pisze w swoim opisie, że są to kałuże Pseudo-Dionizego, to jest to nakierowanie nie na estetyczne, lecz na intelektualne doświadczenie dzieła sztuki, bo sugeruje się w tym tytule, że ktoś, kto odczytuje to dzieło sztuki, powinien znać Pseudo-Dionizego.*

A. P. – Myślę, że można to odbierać podwójnie: ten, kto zna filozofię średnio-wieczną, może to odczytać poprzez estetykę Pseudo-Dionizego. A jeżeli nie, to odbiera ten tytuł jako figurę retoryczną, jako dziwaczny tytuł.

P. T. – *A jest coś takiego jak właściwy odbiór dzieła sztuki, czy któryś jest lepszy, właściwy?*

A. P. – Bardzo trudne pytania zadajesz! Chociaż rzeczywiście – obecnie artysta na ogół przygotowuje komentarz na kartce A4, na której jest opisane, jak należy odebrać dzieło sztuki... ☺

D. Cz. – *A jak ścisły jest ten związek pomiędzy dziełem a tytułem i opisem? Czy on jest bliski i bezpośredni, czy funkcjonuje raczej jako podpowiedź, jako jedna z możliwych interpretacji?*

A. P. – Nie zauważam takich ścisłych reguł. Mogę powiedzieć o tej jednej pracy – *kałużach Pseudo-Dionizego* – że tak: idea odnosiła się do filozofii Pseudo-Dionizego, do sakralizacji przedmiotów posiadających zdolność do odbijania blasku. Na szczęście jest całkowita dowolność w interpretacji!

P. T. – *Jeżeli istnieje całkowita dowolność w interpretacji dzieła sztuki, to znaczy, że może ono być związane tylko z warstwą estetyczną, ale może również sięgać do warstwy treści, do odwołań filozoficznych, to czy nie sprzeciwiamy się pogładowi, że doświadczenie wartości metafizycznych jest trudne, że jest intelektualne, że nie jest samorzutne, może być incydentalne? Że może być zaskoczeniem, że przemawiają do nas jakieś treści duchowe, coś nowego, z czym wcześniej jeszcze się nie spotkaliśmy? Przecież jest to doświadczenie trudne – ja mam takie wrażenie...*

D. Cz. – *...że potrzebny jest wysilek?*

A. P. – Sztuka do jednych przemawia, a do drugich nie... I chyba o to chodzi.

P. T. – *Właśnie, więc jednak stałabym na stanowisku, że intelektualność tego doświadczenia łączy się z filozofią Pseudo-Dionizego czy Tomasza i powinniśmy wyraźnie powiedzieć w galerii: „Oglądaj sobie ile chcesz, ale miej świadomość, że dopóki nie znasz filozofii Pseudo-Dionizego, nie będziesz właściwie odbierał tego dzieła”.*

A. P. – Obecnie jest ogromny zalew obrazów, również nadprodukcja sztuki. Każdy chce coś pokazać i można to robić w sposób bardzo łatwy i właściwie wszędzie. Nie ma więc już głodu oglądania, chęci zgłębiania istoty czy też dociekania, co ktoś chciał nam przekazać. Jesteśmy zmęczeni wielością przedmiotów, książek, sztuki, informacji. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś przyjdzie do galerii – zakładamy, że w ogóle przyjdzie – to najpierw interesuje go warstwa estetyczna, forma. Jeżeli będzie próbował szukać dalej i zdecyduje się przeczytać opis, to być może zajrzy głębiej – choć niekoniecznie. Ja się nad tym wielokrotnie zastanawiałam: po co się sztukę tworzy? I sama sobie odpowiadam, że tworzy się dlatego, że się ma taką głęboką potrzebę. Odbiorca nie jest tak naprawdę taki istotny.

P. T. – *A jaki tytuł się nada temu dziełu sztuki?*

A. P. – To chyba też nie jest dla artysty tak istotne.

D. Cz. – *Czyli nie ma mowy o poczuciu jakiejś misji?*

P. T. – *Mam wrażenie, że trzeba do ludzi wychodzić z tym, trzeba im to udostępnić, ale z drugiej strony jest to też ustępowanie przed uświadomieniem, że to nie jest takie proste. Mam wrażenie, że tutaj właśnie otwiera się pole do popisu dla filozofii sztuki, która jest – w moim odczuciu – dzisiaj niepotrzebnie zastąpiona krytyką, a to dwie różne dziedziny. Znacznie łatwiej powiedzieć coś o artyście, opisać strukturę dzieła w sensie zmysłowym, podać parametry niż wchodzić głęboko i mówić, że chodzi właśnie o to, że nie tylko patrzymy na dzieło sztuki, nie tylko podoba nam się jego zmysłowość, jego forma, ale ma ono być drogą, przyczyną, dla której szukamy piękna głębiej... I trzeba przed ludźmi stawiać wyzwania. Jeśli oni nie chcą szukać wartości metafizycznych, to trzeba choć uświadamiać, że my nie rezygnujemy z tych wartości w sztuce współczesnej, żeby nie pomyśleli, że opis krytyka sztuki wystarcza wszędzie, bo są w dziele treści, których można nie szukać, ale sztuka treści metafizyczne posiada... A dzisiaj jest tak, jak powiedziałaś: ludzie niechętnie szukają, raczej lepiej powiedzieć, że metafizyki dzisiaj nie ma, niż próbować odnawiać, odświeżać te doświadczenia, z którymi może mieliśmy do czynienia dwieście, trzysta, czterysta lat temu. Oczywiście nie wiemy, jak oni doświadczali, ale przecież tradycja mówi nam, że to było trochę inaczej.*

A. P. – Według mnie cel sztuki mimetycznej jest trochę inny; ona jest przede wszystkim przedstawianiem, fotografią...

P. T. – Ale czy przedstawienie, sztuka przedstawieniowa ma pierwszeństwo w uzmysławianiu treści metafizycznych?

A. P. – Nie, wydaje mi się, że wręcz przeciwnie. Dzięki temu, że poprzez wynalazek fotografii sztuka została uwolniona z obowiązku przedstawiania rzeczywistości – tak jeden do jednego – otworzyły się nowe pola; sztuka poszła w inną stronę, moim zdaniem bardziej interesującą. Na pewno w stronę przeżywania i właśnie w stronę metafizyki.

D. Cz. – To miałyby być obrazowanie i wywoływanie przeżyć?

A. P. – Celem jest wywoływanie emocji i myślę, że to jest najważniejszy cel sztuki, a jakie te emocje będą...

D. Cz. – Możliwe, że będą to emocje nakierowujące na treści metafizyczne?

A. P. – Tak, na pewno.

P. T. – A jak opisać, czy współczesna sztuka światła generuje jakieś charakterystyczne dla siebie doświadczenie estetyczne?

A. P. – Przede wszystkim to jest ponowne przeżywanie czy też ponowne doświadczenie, czy też ponowne odkrywanie fenomenów naturalnych. Efekty związane ze światłem, z optyką – to wszystko, co widzimy na co dzień i co w sumie jest takie normalne i opatrzone... Artysta znajduje piękno w tym, czego inni ludzie nie postrzegają jako czegoś pięknego, interesującego, niezwykłego.

P. T. – Zamknięta przestrzeń galerii ze światłem pozwala to światło samo dla siebie uczynić przedmiotem estetycznego zachwyty, prawda? Można powiedzieć, że tam znajduje się już samo światło i nie dochodzą do nas inne bodźce, które by nas rozpraszały i znowu z powrotem odzyskujemy zachwyty nad nim...

A. P. – ...ale nie tylko w zamkniętych galeriach; myślę tu o *land art*. Są takie realizacje z użyciem światła, które są absolutnie genialne. Na przykład pole piorunów w Stanach Zjednoczonych – *The Lightning Field* – Waltera de Maria: na pustyni w Arizonie zostały ustawione metalowe pręty na powierzchni jednej mili kwadratowej. Te pręty ściągają pioruny. Można obejrzeć niesamowite zdjęcia przepięknych błyskawic, które są ściągane podczas burzy do tych metalowych prętów.

P. T. – *Wspaniałe... fundusze, prawda? Równie fenomenalne są efekty, kiedy sztuka światła zmienia wygląd miasta. Całe miasto można zmienić, całą estetykę przestrzeni publicznej, kiedy się ma „trochę wyobraźni”, dużą wiedzę technologiczną, wyobraźnię artystyczną, żeby wiedzieć, jak piękna może stać się przestrzeń publiczna dzięki światłu.*

D. Cz. – *Według mnie fascynujące jest też to, że sztuka światła jest z jednej strony bardzo nowoczesna, bo jest jakby owocem rewolucji przemysłowej, rozwoju nauki (to znaczy stała się dzięki nim możliwa), a z drugiej pozostaje w pewnym sensie tradycyjna – w tym znaczeniu, że są w niej stale obecne treści metafizyczne, od dawna już raczej wypierane z obszaru sztuki. I to też czyni ją wyjątkową na tle wielu współczesnych artystycznych działań. W przypadku sztuki światła możemy chyba mówić o pięknie?*

A. P. – W sztuce współczesnej niechętnie mówi się o pięknie.

P. T. – *Ona ma dziś dużo właściwości estetycznych. Przygotowując się do tego wywiadu, zauważyliśmy, że gdyby wyłączyć światło w tych instalacjach, wracając do świata zmysłowego, widzimy, że dzieła sztuki to normalne, codzienne przedmioty...*

D. Cz. – *...na przykład części samochodowe!*

P. T. – *...a gdy włączamy światło, przechodzimy w inną rzeczywistość. Światło nadaje piękno i blask – claritas – zwykłym przedmiotom. To niespotykane, jak jeden element potrafi tak odmienić przestrzeń, odmienić jedną rzecz, nadać jej piękno. Moim zdaniem można postawić taką tezę, że światło powoduje, iż coś staje się piękne.*

D. Cz. – *Właśnie, czy można? Czy myślisz, że praktycznie każda rzecz odpowiednio oświetlona może stać się piękna?*

A. P. – Odpowiednio oświetlona – tak! Częściej można spotkać złe oświetlenie.

D. Cz. – *Na przykład takie jak w ekspresjonizmie niemieckim?*

A. P. – Tak, takie tnące po twarzy światło, cień przez pół twarzy, ostry, od nosa, podkrążone oczy. Ale jeśli światło jest odpowiednie – to zdecydowanie tak. Tylko w którym miejscu to staje się raczej sztuką użytkową?

P. T. – *To zostało już powiedziane. Padły słowa, że sztuka staje się użytkowa, kiedy nie niesie treści.*

A. P. – Tak, kiedy sztuka ma funkcję tylko estetyczną.

P. T. – *A co jest treścią? Chodzi o to, czy ta treść jest możliwa do odczytania dzięki specjalnej postawie odbiorcy, na przykład – idąc za Gadamerem – temu świętowaniu; dzięki wejściu w przestrzeń sztuki potrafimy odbierać te treści, które albo tam są, albo my je odbijamy. Może to zależy od tego, co artysta wstawi w dzieło, a może ważna jest umiejętność odczytywania walorów estetycznych oraz wartości estetycznych i przemieniania ich w treści intelektualne. Gdzie jest utkwiona ta treść? Tutaj, w zależności od podejścia, albo bronimy wartości dzieł sztuki w przestrzeni użytkowej, to znaczy jako przedmiotów użytkowych, albo absolutnie to skreślamy. Możemy powiedzieć, że w dziele sztuki światła w sposób obiektywny istnieje wartość estetyczna, która jest na tyle dużą wartością, że kieruje nas ku jakimś wartościom metafizycznym czy przedmiotom metafizycznym, a wtedy ten przedmiot, niezależnie od tego, w jakim miejscu się znajdzie i w jakich okolicznościach, ma w sobie nadal utkwiony potencjał pokazania tych treści. Jeżeli znowu jest to tylko nasz intelekt, nasza możliwość czytania dzięki przedmiotom treści, które my sami mamy w sobie, to one trochę tracą na wartości przez to, że mogą być zastąpione innym przedmiotem, że możemy te treści wygenerować gdzieś indziej. Prawda?*

A. P. – Teoria, która do mnie najbardziej przemawia, to założenie, że – za Martinem Buberem – kreacja zaczyna się od idei. Idea jest metafizyczna, poza światem. Przychodzi do artysty i artysta może ją urzeczywistnić w postaci dzieła sztuki. Odbiorca może – jeśli chce – ten przekaz odebrać. Tworzy się łańcuch zależności. Po drodze jednak może się coś zepsuć. Artysta może nie urzeczywistnić tej idei w postaci dzieła sztuki; dzieło sztuki może nie przemówić do odbiorcy; odbiorca może nie chcieć odebrać tego dzieła sztuki. Nie wiem, jak często się to zdarza – to też zależy od wrażliwości widza.

D. Cz. – *A czy są przestrzenie bardziej przyjazne dla zaistnienia tego procesu przekazu idei albo też takie, które utrudniają go? Bo widziałam, że miałaś wystawy w galeriach, ale też w klubach... Czy galeria jest dobrym miejscem dla sztuki?*

A. P. – Kto chodzi teraz do galerii! Na wernisaż przychodzą krewni i znajomi królika, a potem już... jak ktoś akurat zmoknie i chce się osuszyć. Nie – galeria to jest miejsce całkowicie wydumane, wyabstrahowane i nieprzyjazne.

D. Cz. – A klub? Sprzyja wystawianej sztuce?

A. P. – Klub tak, bo tam ludzie przychodzą i – chcąc nie chcąc – w jakiś sposób się z tym stykają. Czy to będzie pozytywna reakcja, czy negatywna, to już jest zupełnie inna sprawa. Wydaje mi się, po przemyśleniu, że to wyjście do ludzi jest zdecydowanie łatwiejsze w klubie niż w galerii, gdzie przychodzi ktoś, kto chce przyjść, z jakąś intencją.

D. Cz. – A propos wystawiania i instalacji, już trochę o tym rozmawialiśmy, ale jak to jest z tą zmiennością instalacji? Co decyduje o tożsamości tej sztuki? Czy zmienne konfiguracje wewnątrz, w ramach jednej instalacji są dopuszczalne? Chodzi mi o zmiany wewnętrznego układu jej elementów.

A. P. – Instalacja z założenia jest przypisana do konkretnego miejsca i tym się różni generalnie od rzeźby: rzeźba może stać wszędzie, a instalację artysta buduje w specyficznej przestrzeni. Teoretycznie instalacji nie powinno się przenosić w inne miejsce, bo wtedy kontekst się zmienia. Przeniesienie powinno przebiegać pod okiem artysty.

P. T. – Zastanawiałam się jeszcze nad jedną rzeczą. To jest pytanie, które mi się teraz nasunęło: w odczytaniu sensu dzieła i intencji artysty pomagają katalogi. Nawet z nich więcej się wie o samym Biennale...

D. Cz. – To działa jak przewodnik turystyczny.

P. T. – Tak, właśnie. A oni się starają, pięknie wydają te katalogi, zawsze z pełnymi opisami, nawet czasami z interpretacją – bardzo to pomaga. Ale – co ciekawe – takie zjawisko wyobcowania zachodzi również w muzeach sztuki dawnej. Przecież jeżeli w jednym salonie, w jednej sali powiesi się dwadzieścia obrazów, to nie ma możliwości właściwego odebrania tego jednego dzieła sztuki. I o ile jeszcze wydaje mi się, że przynajmniej teoretycznie możliwe jest ułożenie na przykład w jednym pokoju czterech malowideł, spośród których żadne nie przeszkadzałoby innemu we właściwym jego odebraniu, to sprawa ta jest bardzo utrudniona w przypadku sztuki światła. Przecież przedmiot, który jest źródłem światła, który oddziałuje na przestrzeń, zawsze będzie wpływał na inne przedmioty – a nie powinien tego robić. Wydaje mi się, że instalacje świetlne są o tyle kłopotliwe w takich praktykach wystawienniczych, że ich właściwe doświadczenie powinno się opierać na tym, iż jesteśmy my, ten przedmiot i nic więcej. Należałoby może postulować to w przypadku każdego dzieła sztuki, bo tak naprawdę każde z nich powinno od nas wymagać tego, że stajemy naprzeciwko niego,

traktujemy je w sposób wyjątkowy i skupiamy się tylko i wyłącznie na nim, a nie kontekstowo oglądamy, patrząc z prawej na jeden obraz, z lewej na drugi, i zawsze te treści się jakoś mieszają, a dzieło sztuki nie przemawia do nas w sposób, w jaki może powinno. A ma to chyba szczególne znaczenie, kiedy mamy do czynienia z przedmiotem sztuki światła.

A. P. – A propos interpretacji: W zeszłym roku byłam na Documentach w Kassel – wystawie organizowanej co pięć lat w Kassel w Niemczech, która jest przeglądem nowych trendów w sztuce na najbliższych pięć lat. Do wystawy został jak zwykle wydany opasły katalog, taki przewodnik, w którym zresztą była głównie treść, bardzo mało zdjęć. Okazał się on absolutnie niezbędny! Na przykład w sali na środku stoi marmurowa kolumna i na niej leżą dwie muchy i jedynie podpisany jest autor. O co chodzi? Leżą dwie muchy... Ani piękne, ani... Dwie muchy... Wyciągam więc katalog, ten przewodnik, i dopiero po przeczytaniu „instrukcji” jestem w stanie zrozumieć cały kontekst, który jest zresztą bardzo skomplikowany, raczej naukowy, ale nawet ciekawy. Chodziło o to, że artysta działający w Afryce na rzecz tamtejszej społeczności nakłonił koncerny farmaceutyczne do testowania nowego rodzaju środka na muchy tse-tse, dzięki któremu stawały się one bezpłodne. I te dwie leżące muchy to właśnie była bezpłodna samica i samiec. I to było całe działanie – te muchy nie będą się rozmnażać, więc nie będzie malarii. Odniosłam wrażenie, że forma nie jest już istotna – niby była wyestetyzowana: marmurowa kolumna, wyeksponowane i nobliwe miejsce było pretekstem do myślenia o konotacjach. Takich realizacji – wymagających nieustannego studiowania katalogu – było bardzo dużo w Kassel. Obecnie jest on niezbędny, aby odczytać kontekst. Niektórzy twierdzą, że współcześnie nie trzeba mieć tej specjalnej wrażliwości do odbioru sztuki, przecież wystarczy przeczytać instrukcję obsługi...

W Kassel była jeszcze taka instalacja, która mi się bardzo podobała, bo była związana z immaterią: główny budynek wystawy Documenta to Federicianum – XVIII-wieczny eklektyczny pałacyk z dwoma skrzydłami, klasycznymi oknami. Wchodzimy tam, a w tych dwóch skrzydłach jest całkiem pusto, tylko wieje, gdy przechodzimy przez tą salę, jakby był przeciąg. Na końcu okazuje się, że właśnie o to chodziło! Miało wiać! Taka instalacja – ruszające się powietrze.

P. T. – *Też miałam kiedyś taką przygodę na Biennale, trzy lata temu. Z centrum Berlina trzeba było wybrać się na obrzeża. Bardzo długo się szło. Wreszcie doszłam o godzinie 15.00 do jakiejś rudery: nikogo nie ma, pusto. Widzę, że adres się zgadza, była naklejka Biennale. Wchodzę do środka, chodzę po tych pokojach, tam nic nie ma. Wróciłam do hotelu i sięgnęłam po katalog. Nie brałam go*

wcześniej ze sobą, bo był ciężki i duży. Otwieram katalog i oczywiście: na trzecim piętrze trzeba było pooglądać stos śmieci, zdjęcia go nie uwieczniły.

D. Cz. – To jest też sprawa uwagi i dobrej woli, których ta sztuka domaga się od odbiorcy. Przecież bez większego wysiłku – przy braku wzmożonej uwagi – można by te muchy na przykład strącić łokciem z postumentu. A sztuka światła, jak mi się wydaje, działa inaczej, inaczej się zachowuje i domaga się od odbiorcy innego podejścia – między innymi także ze względu na to, jak jest widoczna.

A. P. – Jeden z prekursorów sztuki światła, James Turrell, wykorzystuje w instalacjach puste przestrzenie i światło. Puste przestrzenie, eksperymenty ze światłem. Trzeba być bardzo czujnym, żeby nie przeoczyć...

P. T. – To może być na przykład biały pokój... Japończycy też mają piękną sztukę światła. W Australii robi się bardzo spektakularną sztukę światła. A ja jeszcze chciałam zapytać o jedną rzecz. Coś, co odróżnia sztukę światła od sztuki współczesnej, co ją wyróżnia. Szczególnie w ramach sztuki wideo, ale w ogóle sztuki takiej jak fotografia, film, dokumenty. Dzisiaj dokumenty pokazuje się też na Biennale, ale mam wrażenie, że na tle sztuki współczesnej sztuka światła wyróżnia się tym, że jest mało zaangażowana społecznie. Moim zdaniem bardzo modne są w tej chwili – na Biennale ogląda się ich mnóstwo – odniesienia społeczne: pojawiają się jakieś slumsy, niziny społeczne czy inne problemy i środowiska.

A. P. – Takie trendy były rzeczywiście widoczne dziesięć lat temu w Kassel: 90 procent wystawianych obiektów w postaci wideo dokumentowało jakieś kwestie społeczne, polityczne. Dzisiaj jednak odczuwam raczej powrót do formy. Tak mi się wydaje.

P. T. – Ale można chyba powiedzieć, że sztuka światła nie jest tą formą, którą można wstawić w jakieś wyraźne problemy społeczne. Moim zdaniem różni się ona tym, że posiada niespotykane walory estetyczne, w stosunku do których kontekst społeczny pozostaje drugorzędny. Chodzi o to, żeby wzbudzić zachwyt i bezinteresowną ciekawość. I to jest bardzo dobre, bo można powrócić do naturalnego – zaryzykuję to słowo – kontaktu z dziełem sztuki, który oparty jest na bezinteresowności. Odbiera się dzieło i cieszy się jego obecnością. Może nawet te muchy mogłyby stać się przedmiotem estetycznego zachwytu łatwiej niż instalacja wideo na temat walki o ropę naftową gdzieś w Afryce. Znalezienie jednego przedmiotu, który naprawdę przemawia na Biennale, pośród tych wszystkich instalacji wideo i różnych cudacznych rzeczy, to naprawdę wyzwanie, dla które-

go warto wejść w tę przestrzeń. W moim przypadku bardzo często okazuje się, że jest to przedmiot ze sztuki światła.

A. P. – Rzecz, która mnie zastanawia od dłuższego czasu: jeżeli bierzemy pod uwagę światło – sztuczne światło – to w którym miejscu kończy się sztuka światła, a zaczyna wideo, film, kino? Projekcja światła albo świecący monitor to też światło, ale już nie sztuka światła...

D. Cz. – *Kino ukazuje zwykle bardziej konkretne treści.*

P. T. – *Ja definiuję sztukę światła jako przede wszystkim instalacje i od tej głównej dziedziny instalacji świetlnych wiodą takie połączenia, cieniutkie inspiracje właśnie do scenografii, do filmu. I to mi pozwala tak wyrazić to rozgraniczyć. Ale wiem, że jest to też kwestia użytkowa i że inspiracje czy nowe przedsięwzięcia każą przekraczać to i dlatego definicje nie są decydujące dla praktyki artystycznej.*

A. P. – Wydaje mi się, że definicję, która byłaby istotna dla sztuki światła, można zaczerpnąć z założeń grupy Light and Space Art z Los Angeles z lat 60., skupionej wokół idei sztuki nie tylko światła, ale i przestrzeni. W założeniach artyści wykorzystywali te immateriały jako materiały – światło staje się tworzywem, medium, jego funkcja staje się szersza, nie tylko użytkowa, służebna – jako oświetlanie lub źródło światła. Może przekazywać treści metafizyczne.

P. T. – *Ostatnie moje pytanie związane jest ze spostrzeżeniem dotyczącym funkcjonowania światła w sztuce współczesnej i tego, jaka zaszła przemiana w odbiorze sztuki, jak to jest dziś i jak było kiedyś. Ujmijmy to tak: „dziś” to po prostu znaczy „współcześnie”, a „kiedyś” – „wtedy, kiedy istniało światło w sztuce”. Mam wrażenie, że niewiele z tych rzeczy, które były w sztuce bizantyjskiej, barokowej, renesansowej nośnikami symboli, zachowało tę wartość symboliczną dzisiaj, jeżeli w ogóle jest cokolwiek jeszcze innego oprócz światła, co ją wciąż posiada – w tym znaczeniu, że daje się ona odczytać. Wchodząc w przestrzeń, w ten świat sztuki światła, czytamy wartości symboliczne w świetle, czytamy ciepłe światło jako dobro, czytamy światło jako wartości pozytywne, metafizyczne, mamy od razu automatyczne – jakby z klucza – skojarzenia z wartościami metafizycznymi. A dziś... Gdyby coś jeszcze było prócz światła, co zachowało to mocne połączenie ze swoim symbolem, to ja bym się bardzo cieszyła, ale ja tych rzeczy nie znam. Raczej wydaje mi się, że te przedmioty już nie są dla nas źródłami tak łatwo czytanego symbolu. A to, co było czytane w świetle, jeszcze jest*

obecne, światło jeszcze kojarzy nam się z wartościami pozytywnymi, jeszcze ten symbol działa.

A. P. – Uważam, że symbolika światła jako bóstwa jest głęboko usytuowana w ludzkiej naturze i tradycji.

P. T. – *Też to tak czytam. Nawet jeśli nie zawsze i nie tak samo, to myślę, że wchodząc w sferę sztuki światła, wchodzę w ramy jakiejś przestrzeni uświęconej.*

A. P. – Nawet odrzucając wszystkie konwencje, trzeba uznać, że odbiór światła jest ściśle związany z psychofizjologią i percepcją widzenia, z fizjologiczną budową oka i procesami widzenia. Jest związany z fizycznym odczuwaniem.

P. T. – *Ale jednak udało się światłu współcześnie zachować warstwę symboliczną, podczas gdy bardzo wiele przedmiotów tę warstwę utraciło. Szczególnie jeśli zna się tradycję neoplatońską i filozoficzną, Pseudo-Dionizego, o którym rozmawialiśmy, to czyta się bardzo łatwo i sprawia to wielką przyjemność – bo wtedy obcowanie ze sztuką światła przybliża treści metafizyczne.*

A. P. – Platon powiedział, że sztuka jest ułudą, kopią kopii, a światło takie nie jest. Sztukę światła odbieram jako, powiedzmy, powrót do źródeł i do prawdy odczuwania i emocji, a nie do przedstawiania czegoś, co nie istnieje lub istnieje tylko w postaci wizerunku.

D. Cz. – *Chciałabym dopytać jeszcze o przywołane rozróżnienie na sztukę światła i światło w sztuce. Czy w obrazach np. Vermeera lub Rembrandta jest tylko światło w sztuce? Bo w tych dziełach światło także jest bardzo istotnym elementem, przynajmniej dla mnie; staje się ono wręcz główną treścią tych obrazów. Na czym miałyby polegać ta różnica?*

A. P. – To jest malowane światło, a nie wykorzystanie światła rzeczywistego. Każde przedstawienie: malarstwo, rysunek, a także fotografia to pokazanie światła, oświetlonych przedmiotów, bo widzimy tylko to, co oświetlone...

D. Cz. – *...ale skoro u przywołanych artystów światło staje się wartością dominującą i organizuje całą tę przedstawioną przestrzeń...*

P. T. – Mleczarka, Dziewczyna czytająca list, Dziewczyna z wagą – one wszystkie stoją przy oknie.

A. P. – Te nurty w sztuce – luminizm, tenebryzm – odnosiły się do szczególnej wrażliwości na światło i efekty światłocieniowe.

D. Cz. – *Tak. Czy wiązałaś sztukę światła, którą się zajmujesz, z tą tradycją?*

A. P. – Niewątpliwie specyficznie użyte światło służy przekazywaniu emocji i pod tym względem jest to bardziej wyraziste niż w innych dziełach sztuki... Ale w sztuce światła materią jest światło.

ALICJA PANASIEWICZ

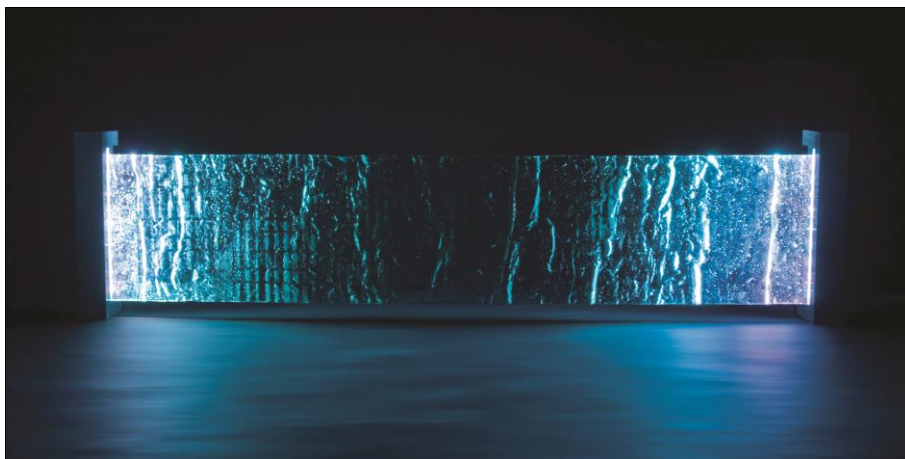
SZTUKA ŚWIATŁA

Światło jest przyczyną rozkoszy estetycznych.

św. Tomasz z Akwinu

KAŁUŻA ŚW. TOMASZA

Światło odbite od wody poruszanej wiatrem, kałuża na ulicy św. Tomasza.
Estetyka św. Tomasza z Akwinu, zafascynowanego światłem wyrażonym
w średniowiecznej formule *consonantia et claritas* (harmonia i blask).



Materiały: szkło formowane metodą slappingu, aluminium, diody LED

Wymiary: 50 x 90 x 3 cm, 55 x 80 x 3 cm

Rok powstania: 2007

*Nawet najmniejsza kałuża odbija niebo
i tworzy refleksy światła.*

KALUŻE PSEUDO-DIONIZEGO

Obiekty są przekątnikami odbitego światła, kreują abstrakcyjne obrazy w otoczeniu oraz przekazują to, czego nie dostrzegamy na co dzień.



Materiały: szkło lustrzane fazowane, zewnętrzne źródło światła

Wymiary: ~ 50 x 60 x 0,6 cm

Rok powstania: 2002

Następna strona →

Materiały: pleksiglas, świetlówka

Wymiary: 6 x 6 x 90 cm

Rok powstania: 2007

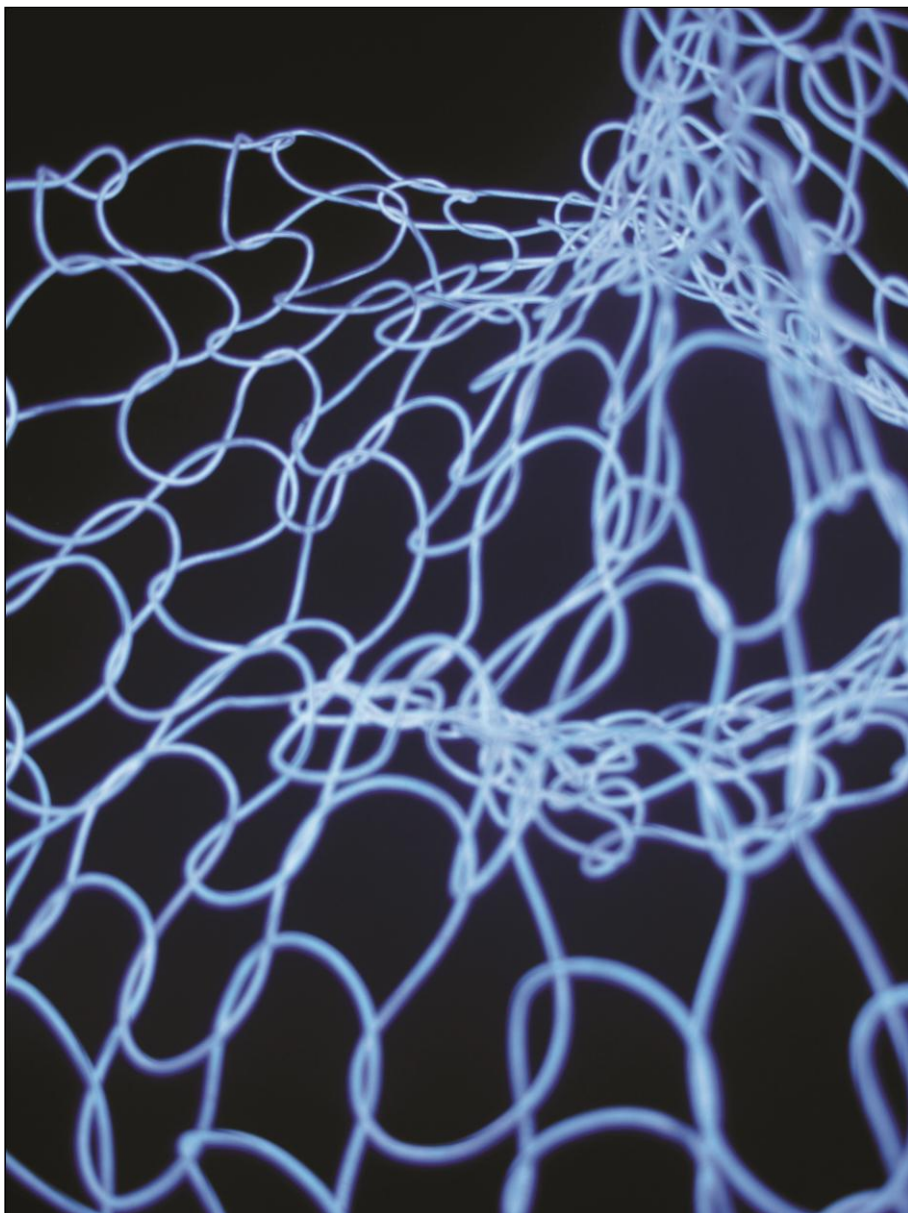
Światłne pismo – rysunek promieni w mroku.

RAYOGRAFIA

Rejestracja promieni, zmiana ich natury z efemerycznej i niematerialnej na cielesną, dotykową. Jednocześnie zaświadczenie ich istnienia. Zatrzymanie wzruszeń, zatrzymanie w czasie.



Światło, oko ludzkie oraz mózg umożliwiają nam widzenie.



DREAMWOVEN

Świat widzialny rejestrujemy dzięki światłu. Światło odbite od przedmiotów ukazuje nam się w postaci kształtów, kolorów i wrażeń świetlnych. Strumień uderza w siatkówkę ludzkiego oka.

Materiały: linka świecąca – elektroluminescencja w zmiennym polu elektrycznym

Rok powstania: 2008

← Poprzednia strona

INSTALACJA „LPP LINIATURA ŚWIATŁA”

KLUB „PAUZA” KRAKÓW, CZERWIEC 2009



APLIKI ZWIERCIADLANE

Inspiracją moich obiektów były odbłyśniki – reflektory w starych świecznikach, krzywe zwierciadła, światło słoneczne przenikające przez firanki, obserwacje przesuwających się światel samochodów na suficie nocą.

Przy użyciu światła sztucznego odbitego od lustrzanych, nierównych powierzchni tworzę obrazy, które zapraszają do obserwacji prostego piękna światła naturalnego oraz intensyfikują percepcję wzrokową.

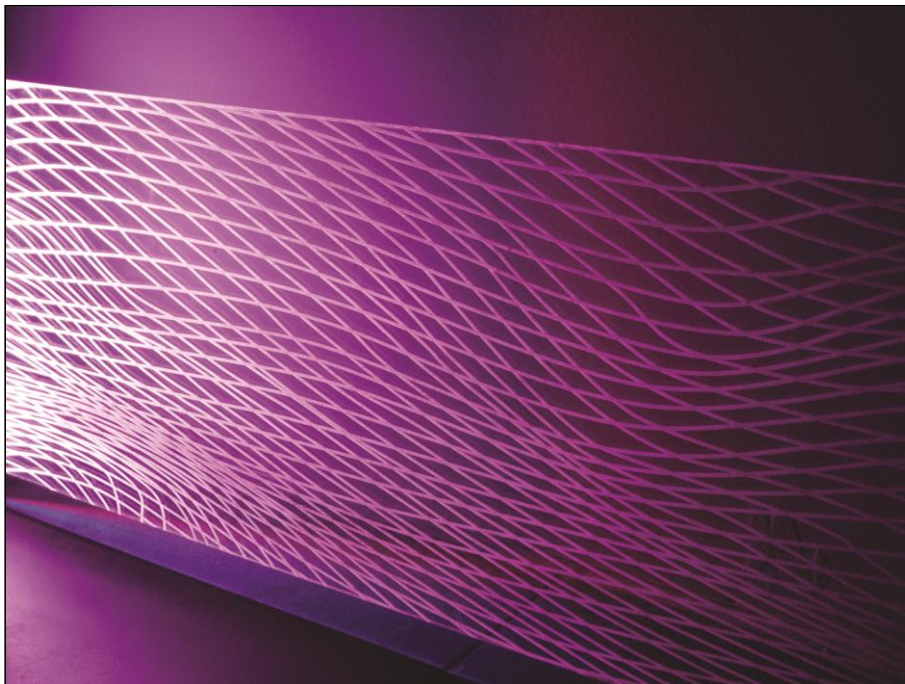


Materiały: plastik, odcisk próżniowy, natryskiwane aluminium, żarówka

Wymiary: 40 x 40 x 8 cm

Rok powstania: 2007

SUPRAPORTA NEW



Materiały: pleksiglas grawerowany dibond, diody LED sterowane

Wymiary: 35 x 110 x 8 cm

Rok powstania: 2010

ALICJA PANASIEWICZ

Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1996 roku. Zajmuje się instalacjami obiektów świecących oraz rzeźbą świetlną. Projektuje i wykonuje lampy unikatowe z wykorzystaniem szkła formowanego metodą fusingu i slampingu oraz z innych materiałów. Prowadzi warsztaty dla studentów poszerzające percepcję światła i przestrzeni.



NATALIA MICHNA

JAK ODDZIELIĆ ZIARNA OD PLEW? – CZYLI
¿ARTE O CHORRADA? JAKO PROPOZYCJA
DLA ZAGUBIONYCH W ŚWIECIE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Ian Ground *¿Arte o chorrada?* PUV (Col. Estètica & Crítica) Valencia 2008.

Nakładem wydawnictwa Uniwersytetu w Walencji ukazała się w 2008 roku książka brytyjskiego profesora Iana Grounda, zatytułowana *¿Arte o chorrada?* (tytuł oryginału: ang. *Art or bunk?*). Ian Ground jest wykładowcą Uniwersytetów w Edynburgu oraz Newcastle, przedmiotem jego zainteresowań filozoficznych jest estetyka oraz zagadnienia sztuki współczesnej. Długoletnie doświadczenie w pracy ze studentami stało się dla niego inspiracją do podjęcia próby przybliżenia odbiorcy idei sztuki współczesnej. Celem autora nie jest jednak podanie bezpośredniej odpowiedzi na pytanie: jak poradzić sobie w świecie sztuki współczesnej, ale dostarczenie określonych narzędzi, pomocnych w zerknięciu z tego rodzaju sztuką. W zamyśle autora, narzędzia te pozwolą odbiorcy dokonać fundamentalnego osądu: czy ma do czynienia z dziełem sztuki, czy też ze zwykłym „śmieciem” i pospolitą „bzdurą” (ang. *bunk*, hiszp. *chorrada*).

¿Arte o chorrada? to próba stworzenia elementarnego podręcznika, prezentującego metodę analizy dzieła, które stało się dla nas wyzwaniem oraz zawierającego propozycję pewnych rozwiązań, nie zawsze będących gwarancją osiągnięcia sukcesu. Podobnie jak wiele innych prac związanych z tematem sztuki XX wieku, książka Iana Grounda nie jest niezawodnym *remedium* na wszelkie bóle odbiorcy sztuki współczesnej. Możemy ją raczej potraktować jako solidne zestawienie tez, na których autor opiera swoją propozycję rozumienia dzieł sztuki i w konsekwencji, konstruktywne podejście do omawianego problemu.

Stos cegieł?

Ground stawia filozoficzne pytanie: czym jest dzieło sztuki? Aby przybliżyć czytelnikowi znaczenie i wagę tego pytania, autor posługuje się przykładem dzieła autorstwa Carla Andre zatytułowanego *Equivalent VIII*, które zobaczyć możemy obecnie w Tate Museum of Modern Art w Londynie. Zdaniem Grounda, dzieło to symbolizuje kwintesencję tego, co nazywamy dziś sztuką współczesną i stanowi niewątpliwie spore wyzwanie dla każdego, kto kiedykolwiek miał okazję je zobaczyć. Jak twierdzi Ground, spotkanie z *Equivalent VIII* nie należy ani do łatwych, ani tym bardziej do estetycznie satysfakcjonujących spotkań ze sztuką.

Podstawowe pytanie, które powinniśmy zadać sobie za Groundem brzmi następująco: czy stos ułożonych w formę graniastoslupa cegieł rzeczywiście jest dziełem sztuki? Dowolna odpowiedź, oparta na naszym wewnętrznym przekonaniu, przeczuciu czy upodobaniu jednak nie wystarczy – potrzeba dla niej dobrego uzasadnienia. Uzasadnienia, które sprawi, że każdy odbiorca, w dowolnym miejscu i czasie, będzie sam mógł zdecydować czy *Equivalent VIII* jest dziełem sztuki, czy też może jedynie stosem cegieł i zwykłą „bzdurą”.

Trzy perspektywy

Poszukiwania owego uzasadnienia, Ground rozpoczyna od wyznaczenia niezbędnego fundamentu, którym jest dla niego przyjęcie potrójnej perspektywy. Według autora dzieło sztuki zawsze związane jest z postacią artysty, który je wykonał, z grupą odbiorców oraz z wielowiekową tradycją działalności artystycznej człowieka.

Artysta jako wytwórca danego dzieła nadaje mu określony wygląd, który jest ostatecznym, materialnym wyrazem intencji artysty. Wygląd ten jest zawsze wyglądem intencjonalnym i jako taki, jest bezpośrednim źródłem znaczeń danego dzieła. Odbiorca rozumie dane dzieło ponieważ z jego wyglądu odczytuje to, co zawarł w nim sam artysta. Oczywiście jest to sytuacja idealna, ponieważ często zdarza się, że odbiorca nie rozumie dzieła, czyli nie dociera do znaczeń w nim zawartych i w efekcie nie odczytuje intencji artysty. Niemniej jednak, intencjonalny wkład artysty jest niezbędnym, esencjalnym składnikiem każdego dzieła sztuki i według Grounda, zadaniem odbiorcy jest maksymalny wysiłek intelektualny w celu jego odczytania.

W przypadku perspektywy odbiorcy, podstawowym zagadnieniem, którym zajmuje się Ground, jest problem mnogości opinii dotyczących konkretnego

działa. Ground stara się przekonać nas, że piękno nie znajduje się jedynie w oku tego, kto patrzy (autor używa w tym miejscu kategorii piękna bardziej jako metafory; nie jest jego celem stwierdzenie, że piękno jest wartością przysługującą dziełom sztuki współczesnej!), a zatem mnogość opinii jest zawsze uzasadniona i nie podlega dyskusji. Abyśmy mogli lepiej to zrozumieć, posługuje się on analogią między wielością opinii dotyczących danego dzieła sztuki, a różnorodnością opinii o danym człowieku. Istnieje wiele (niejednokrotnie sprzecznych ze sobą) opinii na temat danego dzieła sztuki, podobnie jak o jednym i tym samym człowieku możemy powiedzieć wiele różnych rzeczy. Jednakże, choć różni ludzie posiadają odmienne opinie dotyczące konkretnego człowieka, nie zmienia to faktu, że jest on człowiekiem i posiada swój określony charakter. Nasze sympatie, bądź antypatie nie naruszają w żaden sposób jego istoty i nie zmieniają tego, kim naprawdę jest. Ground uważa, że podobnie jest z dziełami sztuki. Wielość naszych opinii nie zmienia faktu, że dany obiekt jest dziełem sztuki i wypływa raczej z bogactwa możliwości interpretacyjnych, które niesie za sobą intencjonalny wygląd dzieła, niż z jego wątpliwego statusu jako dzieła sztuki. Ground niestety nie precyzuje, co konkretnie, jeśli nie opinia odbiorcy, miałoby być elementem konstytutywnym dla obiektu nazywanego dziełem sztuki.

Trzecia perspektywa, o której powinniśmy pamiętać, to perspektywa tradycji, czyli innymi słowy zakorzenienie dzieła w dotychczasowym dorobku artystycznym ludzkości. Według Grounda, znajomość tradycji sprawia, że dzieło nie tylko staje się nam bliższe, ale przede wszystkim bardziej zrozumiałe. Inteligibilność dzieła, o której pisze Ground, oznacza właśnie znajomość owego tła i korzeni, z których wyrasta dane dzieło. Autor wydaje się sugerować, że bez wiedzy na temat tradycji, nie mamy możliwości dotarcia do znaczenia dzieła, odczytania intencji artysty i w efekcie do uzasadnionego przekonania, czy oglądany przez nas obiekt, faktycznie jest dziełem sztuki.

Podstawowe tezy Grounda

W książce *¿Arte o chorrada?* odnajdujemy szereg tez, które są wynikiem przeprowadzonych przez autora rozważań dotyczących związków konkretnego dzieła z jego twórcą, a także z jego odbiorcą oraz tym, co niesie ze sobą tradycja sztuki.

Przed wszystkim autor podkreśla, że istnieje fundamentalna różnica między dziełami sztuki a innymi obiektami, będącymi niejednokrotnie przedmiotami naszego zainteresowania estetycznego. Zachód słońca, minimalistycznie urządzone mieszkanie, fantazyjne nakrycie stołu – wzbudzają nasze estetyczne zainteresowanie (werdykt, który wydajemy „podoba mi się”, „nie podoba mi się” –

nie ma tu żadnego znaczenia), ale nie są to dzieła sztuki. Bowiem dzieło sztuki to wynik indywidualnej i świadomej kreacji artysty, które posiada takie, a nie inne cechy i jest tym, czym jest, gdyż to właśnie artysta nadał mu określoną formę. Od wszelkich innych przedmiotów naszego zainteresowania estetycznego odróżnia je to, że jest ono obiektem inteligibilnym – aby zrozumieć intencje artysty i pojąć znaczenie dzieła, odbiorca musi podjąć niebanalny wysiłek intelektualny. Ground podkreśla, że wysiłek ten jest niezbędny, zwłaszcza w przypadku dzieł sztuki współczesnej, gdzie odbiorca nie może polegać już na odszukiwaniu walorów estetycznych dzieła. Piękno, wzniosłość, brzydota – wszelkie kategorie estetyczne nie są już, według Grounda, kategoriami właściwymi sztuce współczesnej.

Ważną rolę odgrywa również wygląd dzieła sztuki. Wygląd – to, co widzimy patrząc na dane dzieło, jest wyglądem intencjonalnym. Określonym wyglądem, który nadał mu artysta i dlatego konkretne dzieło sztuki jest zawsze tym, czym jest i nigdy nie jest czymś innym. Według Grounda intencjonalność dzieła oznacza również, że jest ono ostatecznie zależne od wkładu intelektualnego odbiorcy. Bowiem to właśnie odbiorca rekonstruuje i konkretyzuje to, co artysta wyraża w formie danego dzieła.

Wydaje się jednak, że najważniejszym twierdzeniem Grounda jest zdefiniowanie dzieła sztuki jako artefaktu w pełni zrozumiałego dla odbiorcy. Autor jest świadomy faktu, że jest to definicja bardzo ryzykowna i w praktyce rzadko realizowana. Większość odbiorców sztuki współczesnej ma wielki problem ze zrozumieniem jej dzieł. Dlatego definicja ta jest wydaje się być raczej projektem i wyzwaniem, jakie autor stawia przed czytelnikiem i przyszłym odbiorcą sztuki współczesnej. Według Grounda artysta tworzy bowiem dane dzieło, aby posiadało ono określony wygląd i aby wygląd ten, nadawał mu znaczenie. Zrozumienie tego znaczenia jest właściwym zadaniem dla odbiorcy. Ponadto, sama inteligibilność dzieł sztuki jest dla odbiorców kolejnym wyzwaniem. Wyzwaniem, które może zakończyć się porażką zawsze wtedy, kiedy odbiorca nie dociera do owego intelektualnego wymiaru znaczenia, które posiada dane dzieło.

Rola instytucji

Wyobraźmy sobie następującą sytuację: będąc w Londynie idziemy do Tate Museum of Modern Art. Wiemy czego się spodziewać – sztuki współczesnej. Bogaci we wcześniejsze doświadczenia związane z dziełami sztuki, wkraczamy odważnie do muzeum. I oto przed nami znajduje się obiekt nazwany *Equivalent VIII*. Jesteśmy w muzeum, więc podświadomie myślimy: „To jest dzieło sztuki”. Niemniej jednak nie czujemy się komfortowo. Obiekt ten bowiem w niczym nie

przypomina nam dzieł, które widzieliśmy już wcześniej. Nie możemy go porównać ani z rzeźbami Michała Anioła, ani z obrazami Leonarda da Vinci, ani z impresjonistycznymi pejzażami. Jest to dla nas coś nowego i nieoczekiwanego. Zaczynamy się zastanawiać, czy coś, co w każdym innym miejscu nazwalibyśmy stosem cegieł, faktycznie jest dziełem sztuki? Czy to tylko otoczenie muzealnych murów sprawia, że ów stos cegieł jest dziełem sztuki? A może to tylko „śmiec”, a nie sztuka?

Opisana powyżej sytuacja jest dla Grounda sytuacją symptomatyczną w czasach królowania sztuki współczesnej. Celem autora nie jest jednak bezwzględna krytyka tej sztuki czy też zdeprecjonowanie jej walorów. Lektura książki pozwala nam domyślać się, że właściwym zamiarem Grounda jest raczej próba ocalenia sztuki współczesnej, zwłaszcza dla tych, którzy nie potrafiąc jej zrozumieć, odmawiają jej jakiegokolwiek wartości. Ground systematycznie, posługując się przykładami z życia codziennego, próbuje przekonać czytelnika, że sztuka współczesna nie jest wbrew pozorom „stękiem bzdur”. Jest sztuką, choć niewątpliwie wymaga od nas innego rodzaju myślenia.

Jako oponent instytucjonalnej definicji sztuki, zaproponowanej przez Danto i Dickiego, w myśl której dziełem sztuki jest artefakt, któremu przedstawiciel świata sztuki nadał status kandydata do oceny, Ground podkreśla, że *Equivalent VIII* jest dziełem sztuki, nie tylko ze względu na miejsce, w którym się znajduje. Autor niewątpliwie chce nas przekonać do wyjścia poza sztywne ramy tej antyesencjalnej, socjologicznej i kontekstualnej definicji sztuki. W jego książce wyeksponowane zostają pewne intuicje i tropy myślowe, dzięki którym przekroczenie tych ram staje się możliwe i co najważniejsze, uzasadnione. Ground systematycznie dostarcza kolejnych narzędzi (trzy perspektywy, intencjonalny wkład autora, wygląd i znaczenie dzieł), które pozwolą nam, jako odbiorcom sztuki współczesnej, polegać na własnym osądzie, a nie jedynie na przyjmowaniu *ex cathedra* tego, co dyktują nam krytycy sztuki, muzealnicy, artyści – czyli przedstawiciele instytucjonalnego świata sztuki.

Sztuka po śmierci

Przedstawiony w książce *¿Arte o chorrada?* przepis na zrozumienie dzieł sztuki współczesnej wydaje się być rozsądną propozycją, zwłaszcza dla tych, którzy chcieliby polegać przede wszystkim na własnym osądzie. Dzieło Grounda możemy bowiem potraktować jako przystępny przewodnik po świecie sztuki współczesnej, który podpowiada nam jak zachować się wobec mnogości i różnorodności dzieł tworzących ten bogaty świat. Ground chce pokazać nam jak odróżnić to, co może stać się przedmiotem naszego zainteresowania estetyczne-

go, od prawdziwych dzieł sztuki. Podkreśla jednak, że o statusie dzieł nie decyduje ich umiejscowienie w salach muzealnych czy galeriach. Innymi słowy, aby dany obiekt stał się czymś więcej niż przedmiotem naszego estetycznego zainteresowania, abyśmy mogli powiedzieć o nim: „To jest dzieło sztuki”, muszą zostać spełnione inne, ważniejsze według autora, warunki.

Podstawowym według Grounda warunkiem, jest przyjęcie potrójnej perspektywy. Tylko bowiem całościowe podejście do danego obiektu, uwzględniające zarówno intencje autora, jak i tło tradycji oraz wkład intelektualny odbiorcy, pozwoli nam, polegając na własnym osądzie, dostrzec w danym obiekcie prawdziwe dzieło sztuki. Tego typu propozycja nie jest oczywiście czymś nowym. Znaczenie tradycji, intencji autora oraz wkładu odbiorcy są (i zawsze były) istotnymi składnikami dzieł sztuki.

Nie jest również nowym pogląd, według którego intencja artysty jest źródłem znaczenia, które w danym dziele odnajduje odbiorca. Dotarcie do owego znaczenia nie jest zadaniem łatwym, zwłaszcza w przypadku dzieł sztuki współczesnej. Według Grounda, dzieła te są zawsze dziełami wymagającymi niebałnalnego wysiłku intelektualnego ze strony odbiorcy i dlatego też, często nazywa się sztukę współczesną, sztuką wybitnie intelektualną. Jest to również pogląd autora *¿Arte o chorrada?*. Wydaje się jednak, że jest to stanowisko wysoce polemiczne, bowiem wiele dzieł sztuki współczesnej to dzieła całkowicie oderwane od tradycji, pozbawione znaczeń i odniesień kulturowych. Pisząc o dziele Carla Andre, Ground używa proponowanych przez siebie narzędzi – potrójnej perspektywy, poszukuje znaczenia dzieła i intencji jego wytwórcy – ale wydaje się zapominać o tym, że z drugiej strony, *Equivalent VIII* jest jedynie „stosem cegieł”, którym „ktoś” nadał formę graniastosłupa i dowolnie nazwał go w określony sposób. Nic nie stoi bowiem na przeszkodzie, aby zakwestionować użyteczność proponowanego przez Grounda narzędzia pod postacią potrójnej perspektywy i stwierdzić, że nie ma w przypadku tego dzieła żadnych odniesień kulturowych czy nawiązań do tradycji - jest tylko forma; oraz, że nie sposób także wskazać i wyjaśnić jakichkolwiek znaczeń nadanych przez autora owego obiektu. Jego nazwa także niewiele nam mówi – ang. *equivalent* oznacza równoważny, odpowiadający. Zatem: *Równoważny VIII*? Równoważny z czym, odpowiadający czemu?

Wydaje się ostatecznie, że problematyczny przypadek *Equivalent VIII*, jako symptomatycznego dzieła sztuki współczesnej, pozostaje nierozwiązany. Na korzyść Grounda świadczy jednak to, że niejednokrotnie podkreśla on, że nie chce stawiać żadnych ostatecznych tez i postulować niewątpliwych rozwiązań. Chce zaproponować nam jedynie pewne narzędzia, pomocne w zetknięciu z dziełami sztuki współczesnej. Dzięki owym narzędziom, twierdzi Ground, będziemy w stanie sami, odróżnić prawdziwe dzieła od całej reszty „śmieci”

w niezwyklej świecie sztuki współczesnej. Czym jest zatem dzieło sztuki? To pytanie Ground pozostawia niestety otwarte, pozwalając abyśmy sami poszukiwali naszej własnej odpowiedzi.

Podsumowując, należy wyraźnie podkreślić, że Gound nie odkrywa przed nami Nowej Ziemi. Pozwala nam jedynie zejść na obcy i nieznany ląd, wyposażając nas w niezbędne narzędzia i pomysły. Czy nasza eksploracja bogatego świata sztuki współczesnej zakończy się sukcesem – to zależeć będzie już tylko od nas samych.

Natalia Michna – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

RAFAL SOLEWSKI

NIE WIDAĆ NIC. OPOWIADANIE OBRAZÓW

Daniel Arasse *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów* Anna Arno (tł.) DodoEditor: Kraków 2012 (tytuł oryginału: *On n'y voit rien. Descriptions* pierwsze wydanie francuskie Edition Denoel 2000).

Książkę Daniela Arasse'a *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów* tworzy sześć esejów, z których każdy inspirowany jest analizą i interpretacją wybranego dzieła sztuki malarskiej, zawierając zestawienia z innymi pracami oraz refleksje dotyczące historii i teorii sztuki.

Punktem wyjścia dla epistolarnego dyskursu w *Cara Giulia* jest obraz Tintoretta *Mars i Wenus zaskoczeni przez Wulkana* (1550), a osią refleksji – dyskusja między koncepcją obrazu matrymonialnego i igrającego z decorum żartu namalowanego dla kurtyzany. W *Spojrzeniu ślimaka* wydobywanie roli detalu w *Zwinstowaniu* Francesco del Cossy (1472) albo *Dziewicy i Dzieciątka* Carlo Crivello (1480) pokazuje, jak mistrzowie perspektywy obnażali jej iluzyjność, by wskazać na metafizyczną istotę dzieła. *Czarne spojrzenie*, czyli spoglądanie czarnoskórego Kaspra w *Pokłonie Trzech Króli* Pietera Bruegela (1564) okazuje się widzącym tajemnicę wcielenia, mimo odsunięcia utrudniającego „dopatrywanie”. *Runo Magdaleny* ryzykuje tezę, że łono pokazywane na obrazie uwznioślanym przez sztukę to nawrócenie zmysłowej „dzikiej intymności” na miłość duchową, na wzór doświadczenia Marii Magdaleny, zbierającej kompozytowo ewangeliczne kobiety. Recepcja Tycjanowskiej *Wenus z Urbino* (1538) w *Olimpii* Maneta (1863) i interpretacjach krytykowanych za ikonograficzne zasłanianie obrazu rozszyfrowuje mentalne zjednoczenie przestrzeni obrazu rozdzielonej

w erotycznej dialektyce patrzenia i dotykania. *Oko mistrza* to genetyczno-formalna analiza *Panien dworskich* Velázqueza (1656), konkludowana tezą, że namalowany dworski kaprys zawiera w sobie spojrzenie absolutnego podmiotu, Króla, ale też reprezentującego sztuki wyzwolone myślącego malarza.

Tom zamyka przedstawienie autora esejów, zmarłego w 2003 roku francuskiego teoretyka i historyka sztuki, znawcy malarstwa nie tylko włoskiego renesansu, ucznia Louisa Marina, kontrowersyjnego erudyty, ironicznie traktującego siebie jako amatora.

Formalnie zbiór jest właściwie przykładem literatury pięknej. Eseje stylizowane są na list, dialog, spór, czy swoistą prozopopeję (w której wzorcami uczestników pozorowanej dyskusji są konkretni badacze sztuki), obfitują w dygresje. Toczy się gra z podmiotem narracji i czasem jej prowadzenia. Choć może pojawić się wrażenie nadmiernej efektowności, wywołanej również częstością ryzykownego poruszania wątków erotycznych (zwykle jednak uzasadnionych rzeczywistą rolą w obrazie) czy użyciem skojarzeń z kulturą masową, to jednak całość czyta się z przyjemnością i zainteresowaniem, co nie zawsze udaje się w wypadku dyskursu łączącego spełnianie naukowych powinności z krytyką, nawet gdy chodzi o fascynującą dziedzinę sztuk wizualnych.

Eseje Arasse'a to właśnie wywody o malarstwie. Pełne opisów wydobywających z niesłychaną spostrzegawczością znaczące szczegóły, komparatystycznych zestawień, interdyscyplinarnej wiedzy o historii sztuki, technikach i biografiach twórców, wiadomości o dziejach polityki dynastycznej i kontekście obyczajowym. Reprezentujące umiejętności czytania alegorii, rozszyfrowywania symboli, rozumienia legend, biblijnych egzegez. Znane obrazy okazują się tajemniczymi krzyżówkami, których rozwiązywanie rozpoczyna pełne intuicyjnej wrażliwości i spostrzegawczości patrzenie, kontynuuje hermeneutyczne śledztwo badające różne okoliczności, poszlaki i opinie, wreszcie kończy diagnoza, czasem kontrowersyjna, zawsze jednak proponująca rozumne widzenie obrazu jako własną metodę traktowania sztuki. Metodę, która łamie podział na historię i teorię sztuki, kulturoznawstwo, estetykę i filozofię. Metodę, dzięki której coś jednak widać.

Same passusy, w które obfitują eseje, mogą ilustrować nie tylko styl pisarstwa Arasse'a, lecz także jego sposób myślenia o sztuce. „Nie potrzebowałem tekstów, by zobaczyć to, co dzieje się na obrazie” z *Wenus, Wulkanem i Marsem*. *Wenus z Urbino* to „obraz, który nie pokazuje, ale jest oglądany” a bogini miłości na nim nie jest naga, lecz rozebrana. Wyjątkowości *Hołdu Trzech Króli* „nie da się pojąć «z zewnątrz»”. Inwencja malarza ukazuje się wewnątrz”. Włosy to symbolicznie „wybijała cielesna żywotność”. Wreszcie nawarstwiające się interpretacje obrazów to „mentalne ślady, jakie na tych dziełach, w naszej pamięci, pozostawiła historia spojrzenia”.

Refleksje bywają polemiczne wobec poglądów niektórych historyków sztuki. Innych jednak traktują z atencją. Słowa Arrasse'a to zatem krytyka, szczególnie powierzchowności w traktowaniu metody ikonograficznej, najbardziej popularnej wśród historyków sztuki, ale także wszelkich schematów, które ograniczają widzenie obrazów do jedynie zobaczenia dzieł i wpisania ich (z „pośpiechem nazywania”) w gotowe akademickie szuflady.

Uważa się często, że koncepcja Panofsky'ego najbardziej poszerzyła przegródki szuflad i najlepiej odpowiada filozoficznej hermeneutyce, zakładającej studiowanie kontekstu powstania tego, co poddawanie badaniu. Arrase pokazuje, jak hermeneutyka w odniesieniu do dzieła sztuki może iść dalej, korzystając z dokładnej analizy i interdyscyplinarności. Jeśli w erudycyjnej pasji zbliża się do granicy dobrego smaku, to (może mimowolnie) przypomina też o wartości *decorum*. Chyba pokazuje przy tym, że jego stosowanie może być rozumnym otwieraniem, a nie tylko zasłaniającym ograniczaniem.

Analizowane rozważania są charakterystyczne dla czasów zwrotu ikonocznego. Operują figurami spojrzenia, patrzenia i widzenia, koncepcjami ekranu, lustra, „postaci z krawędzi”. Proponują odkrywcze wpatrywanie się w obraz i interpretowanie, czasem przewrotne w swym korygowaniu ikonografii. Mimo tego jednak, i mimo dezynwoltury niby-dyletanta, pozostają przy dziełach w pieczołowitych ich opisach, ekspertyzach malarskich i hermeneutycznej drodze od badań do interpretacji i rozumienia.

Pokazują też, że w odniesieniu do dzieła sztuki intuicja, którą Arrase na pewno posiada i w której wykorzystaniu jest mistrzem, musi – obok emocjonalnej wrażliwości – towarzyszyć opisowej dokładności i erudycji albo nawet wyprzedzać je, co koresponduje choćby z koncepcją estezy czy propozycją synestetycznych studiów nad kulturą wizualną. Ostateczną instancją dla widzenia jest jednak rozumienie, które ujawnia choćby podejmowanie przez sztukę filozoficznych wyzwań. Niezwykle efektowne jest odnalezienie dzięki analizie spojrzenia transcendentального podmiotu w *Las Meninas* i fraza, że „król stanowi «numen obrazu» coś, co nie podlega naszemu racjonalnemu postrzeganiu, nie jest «fenomenem», ale stanowi przedmiot naszej irracjonalnej intuicji, jest czymś, co można pomyśleć, ale czego nie sposób zrozumieć”.

Co ciekawe, anonsowany tutaj kokieteryjnie lęk przed anachronizmem w dostrzeganiu Kanta u Velásqueza rozwiązywać może właśnie hermeneutyczna świadomość, że artysta nie zawsze do końca wie, co można odnaleźć w jego dziele, nabywającym z czasem niezależnej „historii spojrzenia”.

Może szkoda, że poetyka ironicznej kontestacji wyłączyła z książki typowe dla akademików przypisy, bo warto odsyłać do konkretnych prac nie tak bardzo znanych Marina czy Damischa. Tak jak warto odsyłać do *Nie widać nic* Daniela Arrasse'a.

Na pochwałę i poparcie zasługuje bowiem inicjatywa wydawnictwa Dodo-Editor. Świetny jest wybór znakomicie przetłumaczonego i pięknie opublikowanego dzieła. Książka, atrakcyjna edytorsko dzięki projektowi graficznemu, ilustracjom (w odpowiednich miejscach możemy zwracać uwagę na szczegóły i na porównywane prace!), jest i zgrabna funkcjonalnie w lekturze. Zamykające tom krótkie przedstawienie postaci badacza prezentuje go lakonicznie, lecz bardzo celnie. Całość stanowi może zapowiedź dalszego otwierania akademickich kanonów na potrzebę nieortodoksyjnego, pogłębionego rozumienia, przedstawianego w pasjonujący sposób.

Rafał Solewski – e-mail: solewski@poczta.fm

MONIKA TROJANOWSKA

ODCZUWANIE PRZESTRZENI, CZYLI ARCHITEKTURA JAKO LEKARSTWO

„Healing Spaces” The science of place and well-being Esther M. Sternberg M.D. The Belknap Press of Harvard University Press 2010 j. angielski 343 strony.

Na pierwszy rzut oka książka *„Healing Spaces” The science of place and well-being* Esther Sternberg prezentuje się jak typowa powieść. W rzeczywistości nie jest to jednak fikcja, lecz opis autobiograficznych zdarzeń, przeplatanych relacjami z doświadczeń i eksperymentów medycznych. Autorka jest lekarzem, członkiem Academy of Neuroscience for Architecture, w swej książce porusza tematy z pogranicza architektury i medycyny. Przedstawia historię badań medycznych, prezentując świat nauki opartej na podstawach „twardych” wyników, mierzalnych i powtarzalnych, nie uwzględniających subiektywnych odczuć świata sztuki. Architektura i urbanistyka to dyscypliny gdzie rzadko stosuje się eksperymenty. Projektowanie, czyli proces tworzenia idei i ubierania jej w formy wynikające z wiedzy technicznej, wymyka się racjonalizacji naukowej. Okazuje się jednak, że nie do końca. Na styku między architekturą i medycyną pozostaje obszerne pole do doświadczeń naukowych.

Sternberg opisuje naturalne procesy, jakie zachodzą w ludzkim organizmie podczas oglądania i doświadczania architektury i naturalnego piękna krajobrazu. Książka zawiera barwny opis pobytu autorki w Lourdes i próby naukowego wytłumaczenia zjawiska wyleczenia i powrotu do zdrowia osób odwiedzających sanktuarium słynne z cudownych uzdrowień. Praca przedstawia przykłady osobistych doświadczeń autorki w trakcie oglądania zrealizowanych inwestycji. Wśród

opisywanych w nietypowy sposób obiektów są suchy ogród Ryoanji Temple w Kyoto, St. Paul Cathedral w Londynie, Salk Institute w La Jolla w Kalifornii, Santiago de Compostella w Hiszpańskiej Galicji, labirynty ogrodowe w pałacu Hampton Court obok Londynu, katedra w Chartres czy Muzeum Guggenheima w Bilbao.

Już na początku pierwszego rozdziału omawianej książki *Healing Places (Miejsca lecznicze)* Sternberg zadaje pytanie czy możemy tak projektować przestrzeń, aby ulepszać jej terapeutyczne właściwości? W celu ukazania naukowych podstaw założenia, o terapeutycznych właściwościach kontaktu z naturą, cytuje głośny historyczny eksperyment Rogera Ulricha, którego wyniki opublikowano w 1984 r. w periodyku *Science*. Ulrich zaprezentował wyniki badań dotyczących porównywalnych pod względem medycznym grup pacjentów po operacji woreczka żółciowego, których łóżka znajdowały się obok okna z widokiem na drzewa albo na ceglana ścianę bez roślinności. Wyniki wyraźnie pokazały, że ci, którzy oglądali drzewa, szybciej wracali do zdrowia i rzadziej doświadczali komplikacji. Sternberg przywołuje przykłady architektury obiektów służby zdrowia, projektowanych tak, aby maksymalnie wykorzystać penetrację promieni słonecznych i zapewnić kojące widoki natury przez okno. Autorka odwołuje się do historycznych zasad projektowania XIX-wiecznych szpitali proklamowanych przez Florence Nightingale, przytacza przykład sanatorium w Paimio, (Finlandia) zaprojektowanego przez Alvara Alto. Sternberg wspomina też postacie architektów znane z kunsztu wtapiania architektury w naturalne otoczenie – Franka L. Wrighta (Prairie School) i Richarda Neutra (np. Health House, Los Angeles).

Autorka przytacza wyniki prac japońskich naukowców z Uniwersytetu w Kyoto, badających strukturę ogrodu medytacyjnego Zen w Ryoanji Temple w Kyoto. Wyniki ich badań ukazały się w periodyku *Nature* w 2002 r. Ogród został zbudowany w okresie Muromachi (XIV–XVI w). Badacze użyli skomplikowanych metod matematycznych do sprawdzenia symetrii kompozycji ogrodu i ze zdziwieniem stwierdzili, że powtarzające się podziały i proporcje ogrodu są zbliżone do wzorców często powtarzających się w naturze, wzorców układu kwiatów, wzorów muszli czy płatków śniegu. Układy te określa się mianem fraktali. Sternberg twierdzi, że nie wiemy dlaczego powtarzające się fraktale są tak bardzo przyjemne dla oka, ale być może fakt ich istnienia w świecie natury jest odpowiedzialny za terapeutyczny wpływ naturalnych krajobrazów. Autorka przytacza teorie, że reguły gotyckiej architektury sakralnej są oparte na podziałach analogicznych do fraktali.

Kolejnym ważnym dla projektantów i opisanym w recenzowanej książce zagadnieniem jest oddziaływanie koloru. Nie jest nowym odkryciem, że kolory wpływają na nasz nastrój. Autorka opisuje eksperyment, którego wyniki opubli-

kowano w Architectural Digest w marcu 2006 r. Udowodnił on powszechnie znaną prawdę, że kolor niebieski działa kojąco, a czerwony i żółty – pobudzająco. Jednakże Sternberg zakłada, że wiele z konotacji i oddziaływań różnych kolorów jest związanych z ich znaczeniem kulturowym lub wyuczonym w procesie edukacji, np. kolor czekoladowy czy kolor owocu, który lubimy. W książce znajdziemy opisy szeregu badań medycznych, które potwierdzają te tezy.

Interesujące są również rozważania Sternberg na temat działania światła dziennego i światła sztucznego. Warto zastanowić się w tym miejscu nad normami dotyczącymi nasłonecznienia i przesłaniania budynków. Architekci powinni zdawać sobie sprawę jak bardzo ich decyzje projektowe wpływają na warunki i jakość życia ludzi w zaprojektowanych przez nich przestrzeniach i w ich sąsiedztwie. Można pokusić się o przytoczenie badań japońskich lekarzy pod kierunkiem Takehito Takano opublikowanych w 2002 r. w „Journal of Epidemiology & Community Health”, o których nie wspomina autorka, a które udowodniły, że ilość godzin nasłonecznienia pomieszczeń, w których przebywają seniorzy w japońskich miastach wpływa bezpośrednio na zdrowie i wydłużenie ich życia. Badanie to potwierdza tezy prezentowane przez Sternberg. W kolejnych rozdziałach książki autorka skupia się na innych doznaniach zmysłowych: słuchu, powonieniu i dotyku. Sternberg pisze krytycznie o hałasie w oddziałach szpitalnych i jego negatywnym wpływie na stan pacjentów. Twarde, łatwe do czyszczenia powierzchnie antystatyczne, powszechnie stosowane we wnętrzach obiektów służby zdrowia, wpływają negatywnie na ich warunki akustyczne.

W omawianej publikacji ciekawie przedstawione jest wykorzystanie doświadczeń neurologii w projektach Franka Gehry'ego. Ważną cechą opisanego Muzeum w Bilbao jest dobre doświetlenie wewnętrznych przestrzeni światłem naturalnym. Gehry, zapytany przez autorkę, czy jest świadomy, że jego budynki widziane z bliska mogą być źródłem stresu z powodu niekonwencjonalnych form i czy przewidział, jak zapobiegać reakcji stresowej, odpowiada, że stosuje w projektach elementy, które pozwalają ludziom odwiedzającym budynek odnaleźć swoją lokalizację w przestrzeni względem zewnętrznych uspokajających widoków oraz stabilnych punktów we wnętrzu budynku i złagodzić poczucie niepewności.

Przeciwnieństwem Gehry'ego, który chce pobudzić wyobraźnię i poszerzyć horyzonty myślowe ludzi, był inny twórca, który również pragnął wykorzystać wiedzę na temat ludzkich mechanizmów poznawczych w projektach budowlanych. Mowa tu o Walcie Disneyu, chcącym stworzyć miejsca, w których ludzie będą się czuli całkowicie bezpiecznie. Autorka tłumaczy, jak w miasteczkach Walta Disneya, Disneylandzie i Epcot, wykorzystano mechanizmy programowania emocji, które potem tak chętnie zaczęły wykorzystywać centra handlowe i cały przemysł turystyczny. Polemizując z autorką, możemy mówić o postrze-

ganym dziś negatywnie zjawisku disneylandyzacji, czyli powierzchownym i sztucznym podejściu do historii i przestrzeni życia. Idee Disneya zostały wykorzystane do stworzenia sztucznej przestrzeni manipulacji odczuciami potencjalnych, wyselekcjonowanych klientów. Jednakże trudno zaprzeczyć, że disneylandyzacja może być postrzegana także w znaczeniu pozytywnym, jeżeli dotyczy świadomego kształtowania przestrzeni mogącej wywoływać pozytywne emocje.

Autorka książki dotyka też problematyki projektowania miast, przywołując ideały twórców modernizmu. Można polemizować z oceną modernistycznej urbanistyki z początków XX wieku, jednak nie należy chyba kwestionować wpływu wczesnego modernizmu na poprawę jakości życia w sensie biologicznym. Oddzielenie funkcji i separacja przestrzenna miejsc, gdzie produkcja przemysłowa tworzyła szkodliwe dla zdrowia warunki środowiskowe, od nowych osiedli mieszkaniowych, gdzie zagwarantowano dostęp do światła, słońca i zieleni, miało ogromny wpływ na poprawę stanu zdrowia społeczeństwa. Modernizm był odpowiedzią na argumenty środowiska lekarskiego, wykazującego związek między warunkami życia w XIX-wiecznym mieście i epidemiami chorób zakaźnych. Jednakże słoneczne i dobrze przewietrzane osiedla modernistyczne zawiodły, jeśli chodzi o tworzenie przestrzeni publicznych, co podkreśla wielu badaczy. W pracy „*Healing Spaces*” *The science of place and well-being* nie znajdziemy słów krytyki zdobyczy wczesnego modernizmu, raczej pochwałę nowych dobrych praktyk, jak np. opis kulisów projektu w Atlantic Station, gdzie stworzono wielofunkcyjną przestrzeń zachęcającą do przemieszczania się na piechotę i aktywnego trybu życia.

Innym bardzo cennym dla projektantów wątkiem książki są rozważania na temat architektury obiektów służby zdrowia. Autorka, która jest lekarzem, przedstawia na podstawie doznań pacjentów, jak może odbierać przestrzeń osoba o upośledzonej pamięci krótkotrwałej. Doświadczenie to dotyczy szczególnie osób w podeszłym wieku, cierpiących np. na demencję czy chorobę Alzheimera. Dzięki wydłużeniu życia osoby starsze to coraz liczniejsza grupa społeczna, o potrzebach której nie można zapomnieć. Jak postuluje autorka, wszystkie szpitale i obiekty służby zdrowia powinny być projektowane tak, aby ułatwić orientację i przemieszczanie się osobom dotkniętym brakiem pamięci krótkotrwałej. Podany jest przykład takiego projektowania szpitali – The Village Waveny Care Center w New Canaan, Connecticut zostało zaprojektowane specjalnie dla osób z demencją. Wspomniana jest też inicjatywa środowiska architektów na rzecz poprawy jakości obiektów służby zdrowia – *The Pebble Project*.

Głównym przesłaniem książki jest przedstawienie naukowych dowodów na to, że przestrzeń może mieć wpływ terapeutyczny na człowieka. Praca wyjaśnia, w jaki sposób odpowiednio ukształtowane otoczenie może przyczynić się do

szybszego powrotu do zdrowia osób chorych i promocji zdrowia osób zdrowych. Doświadczenia i eksperymenty opisane przez Esther Sternberg są pomocne w tworzeniu projektów architektonicznych uwzględniających potrzeby ludzkiego organizmu. Dzisiaj projektanci mogą bazować na doświadczeniach epoki modernizmu i nowych badaniach naukowych, aby lepiej odpowiadać na zmieniające się potrzeby społeczne.

Monika Trojanowska – e-mail: trojamo@yahoo.com

WOJCIECH SUCHOŃ

DANTO I JEGO ŚWIATY.
NA MARGINESIE KSIĄŻKI LESZKA SOSNOWSKIEGO

Pluralizm w sztuce zakładał fundamentalną raczej transformację artystycznej świadomości; niemal rewolucję w sposobie myślenia artystów na temat przyszłości sztuki. Owa transformacja nie zaczęła jeszcze obowiązywać, lecz fakt, że była w ogóle możliwa, oznaczał, że artyści nie byli już dłużej przekonani o istnieniu jednego, właściwego, kolejnego kroku w historii sztuki [...]. W 1913 r. malarze mieli wiele opcji – impresjonizm i ekspresjonizm; oczywiście kubizm; także futurizm; wiele realizmów – ale tylko jedna z nich była prawdziwa. Lecz teraz, w 1981 r., po zaakceptowaniu pluralizmu, każda z opcji jest równie prawdziwa. Nie chodzi o to, że wszystko było historycznie poprawne; historyczna poprawność straciła zastosowanie.

A. C. Danto *Beyond the Brillo Box* New York The Noonday Press 1993 s. 218. Przytoczone za: L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Artura Danto* Kraków 2007 s. 51.

Leszek Sosnowski *Sztuka, historia, teoria. Światy Artura C. Danto* Kraków 2007¹.

Rozpocznę moje rozważania od przedstawienia pewnego poglądu na to, co drugi człon tytułu czasopisma dopuszcza do publikowania na jego łamach, na krytykę. Rozumiem przez nią zdyscyplinowany logicznie dyskurs ocenny, pozwalający

¹ W pojawiających się dalej powołaniach odsyłających do tej książki będziemy posługiwać się skrótem SHT.

racjonalnie uzasadniać sądy – skoro krytyka rozpatrywana jest w kontekście estetyki – na temat piękna. Pewne elementy logicznego przygotowania do rozbioru argumentacji na rzecz uznania czegokolwiek za piękne, czy też za odmowę takiej kwalifikacji owego czegoś, wydają się nieodzowne dla filozofa pragnącego się specjalizować w estetyce i to nie tylko dlatego, że filozofia analityczna, znaczący współcześnie – także na gruncie estetyki – nurt filozoficzny, proponuje skoncentrować się na roli języka w formułowaniu i rozstrzyganiu zagadnień związanych ze sztuką i pięknem, ale – może nawet przede wszystkim – dlatego, iż kluczowe (dla samego istnienia estetyki jako nauki) jest prowadzenie intersubiektywnie kontrolowalnej argumentacji, uzasadniającej wyniesienie konkretnego przedmiotu na piedestał arcydzieła, bądź strącenie go – chociaż może nawet i podoba się wyzbytej artystycznego smaku tak zwanej „szerokiej publiczności” – w otchłań kiczu.

Pierwsze narzucające się pytanie to kwestia związana z kontrolowaniem formalnej poprawności wnioskowań, owych podstawowych ogniw łańcucha składającego się na argumentację. Formalna poprawność konkretnego wnioskowania znajduje swoje uzasadnienie – przynajmniej współcześnie – na gruncie wskazanego rachunku logicznego, pozwalającego prześledzić struktury językowe przesłanek oraz wniosku. To właśnie na znalezionych w tych strukturach prawidłowościach konstrukcyjnych opiera się – niepodważalny z dokładnością do wybranego rachunku – werdykt dotyczący logicznej jakości rozpatrywanego wnioskowania. Czy dysponujemy gotową i powszechnie aprobowaną, niejako kanoniczną, logiką dla estetyków? Wedle mojej wiedzy – nie. Ale skoro estetyka jest jedną z dyscyplin aksjologicznych, to może racjonalne będzie – dla choćby prowizorycznego takiej logiki ukonstytuowania – skorzystanie z osiągnięć którejs z dyscyplin pokrewnych, choćby etyki? Są bowiem rozwijane rachunki zdań oceniających, które powstały na użytek „etyki stosowanej”, z którą mamy do czynienia w naukach prawnych. Stało się tak – jak można mniemać – dlatego, że waga decyzji, z którymi mamy do czynienia w momencie ferowania wyroku przez sąd, wymogła poddanie dyskursu ocennego, będącego podstawą uzasadnienia wyroku, starannej intersubiektywnej kontroli. Taka bowiem kontrola jest warunkiem *sine qua non* uchylania wszelkich możliwych zarzutów subiektywizmu czy stronniczości konkretnych rozstrzygnięć przedstawianych przez sędziego.

Logiczne analizy przygotowujące konstrukcje rachunków nieodzownych dla spełnienia owego warunku pozwoliły stwierdzić, że w tym specyficznym dyskursie obok oznajmień pojawiają się dyrektywy i odnoszące się do nich wypowiedzi normatywne. Swoistość problematyki logicznej związana z tymi ostatnimi sprowadza się *de facto* do analizy dwóch typów wypowiedzi: po pierwsze, służących formułowaniu dyrektyw oraz – po drugie – kwalifikujących (ocenia-

jących) więc między stanem faktycznym a dyrektywami. Odpowiadające im (formułowane partykularnie na użytek nauk prawnych) logiczne teorie to – odpowiednio – logika norm i logika deontyczna.

Formalizację rozumowań, w których występują zdania ocenne, można podjąć, wychodząc od koncepcji² traktującej zdania ocenne jako wyrażające stosunek stanu rzeczy do przyjmowanego arbitralnie wzorca³. Procedura ustalania wartości takich zdań (weryfikacja – wzorowana na procedurze właściwej dla prawdy korespondencyjnej) dokonywana jest przez porównanie ich z wzorcami (odgrywającymi na użytek logiki zdań ocennych rolę analogiczną do roli stanów rzeczy w logice standardowej). Pozwala to traktować zdania ocenne tak, jak zdania w sensie logiki, zważywszy, że – pojmując rzecz klasycznie – wartość zdania w sensie logiki to jego stosunek do rzeczywistego stanu rzeczy, a wartość przypisywana zdaniu ocennemu jest rozumiana jako wyraz stosunku zachodzącego pomiędzy przedstawioną w nim sytuacją a wzorcem ustanowionym rozkaznikami⁴. Przejścia od takiego sposobu przypisania wartości do klasycznej prawdy (i fałszu) można dokonać, wprowadzając jako funktory zwroty wyrażające przysługiwanie stosownej wartości⁵. Odtąd budowę rachunku prowadzić można standardowo, korzystając z doświadczeń zdobywanych w ciągu stulecia rozwoju rachunków modalnych (i traktując wprowadzone funktory jako *sui generis* modalności).

Problem stanowić może wskazanie wartości, których przysługiwanie przedmiotowi/zdarzeniu artystycznemu (opisanemu zdaniem oznajmującym) będzie

² Przedstawił ją P. Taylor w pracy *Normative Discourse* Englewood Cliffs 1961. Jego koncepcja ma charakter uniwersalny; wariant dyskursu normatywnego właściwy danej dyscyplinie uzyskujemy, dopasowując się do jej języka i reguł relewancji.

³ P. Taylor przewiduje czteroetapowe uzasadnianie doboru tych wzorców; etapy owe jednak albo stanowią prowadzoną w tym samym duchu ich weryfikację względem kolejnych wzorców (*sui generis* powtórzenie procedur ocennych na metapoziomie), albo stanowią wątpliwej wartości rozumowania perswazyjne.

⁴ Odwołujemy się tu do rozwiązań przedstawionych w: W. Suchoń *Studia nad logiką deontyczną* Kraków 1983, komentowanych w: tegoż *Prolegomena do retoryki logicznej* Kraków 2005 oraz tegoż *Teoretyczne problemy logiki praktycznej* Kraków 2008.

⁵ Jako wzór niejako paradygmatyczny takiego postępowania może posłużyć powszechnie znany funktor negacji, wyrażany zwrotem „nieprawda, że...”, służący do wprowadzenia na poziom języka metajęzykowej kwalifikacji zdania jako fałszu. Zdanie złożone powstające z jego użyciem jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy zdaniu będącym jego argumentem przysługuje ocena fałsz. Podobnie postępuje się w przypadku wspomnianych wyżej logik deontycznych, w których rozważając stan faktyczny z jednej, a stan prawny z drugiej strony, uznaje się – z uwagi na dany stan prawny – ów stan faktyczny za zakazany, dozwolony, nakazany itp. Standardowa strategia sprowadzenia tych ocen z poziomu metajęzyka do poziomu języka i tu polega na przekształceniu ich w spójniki zdaniotwórcze: „zakazane jest, aby...”, „nakazane jest, aby...”, „dozwolone jest, aby...”.

się przypisywać, i dobranie pochodnych względem owych wartości zwrotów fundujących zestaw właściwych „logice estetyki” stałych logicznych⁶ (w rachunku oddawanych funktorami). Jeśli zgodzimy się na tak pomyślaną logikę, jako narzędzie dyscyplinowania i kontroli poprawności dyskursu krytyków sztuki prowadzącego do [logicznie] wiążących ustaleń, to kolejny ruch w kierunku jej urzeczywistnienia leży po stronie uczestników tego dyskursu – zanim powstanie rachunek, musi zostać dokonana merytorycznie kompetentna analiza intuicji związanych z rolą poszczególnych występujących w niej zwrotów (wskazanie kandydatów na stałe logiczne, które zostaną zastąpione w rachunku funktorami) oraz ich charakterystyk „prawdziwościowych” (będących punktem wyjścia dla tworzenia semantyki rachunku).

Odmienny problem stanowi wskazanie wzorców, z którymi należy zestawiać oceniane zjawiska (przedmioty/zdarzenia). W przypadku „etyczno-prawnym” mowa była o rozkaznikach⁷, bo postulaty na tym gruncie formułowane mają charakter poleceń; jednak nic nie stoi na przeszkodzie, by tak samo potraktować dyrektywy dotyczące piękna.

Wiadomo, że można wyrazić rozkaznik, nadając wypowiedzi szczególny kształt (na przykład używając odpowiedniego trybu czasownika czy też korzystając ze specjalnego zwrotu w rodzaju: „niech”, „proszę”, „jeśli łaska”, „oby” itp.), ale też dopuszczalne jest wypowiadanie rozkazników w formie oznajmującej – ich rozpoznawanie w tak formułowanych wypowiedziach dokonuje się poprzez uwzględnienie kontekstu bądź okoliczności, w których wypowiedzi te zostały zrealizowane. Brak obligatoryjnych form językowych organizujących w swoisty sposób struktury rozkazników – a tym samym brak naturalnych

⁶ Posłużmy się przykładem: „piękne jest, gdy” kontrastowo dobrane plamy barwne rozmieszczone są na obrazie w sposób symetryczny względem jego środka. Akceptacja takiej wypowiedzi pozwoliłaby uznać zwrot „piękne jest, gdy...” za kandydata na stałą logiczną w „logice estetyki”. Tyle że przykład razi grubą naiwnością – rzetelny zestaw funktorów właściwych postulowanej logice musi zostać przygotowany nie przez logików, lecz przez kompetentnych w swej dyscyplinie estetyków i to jako wynik systematycznej i wszechstronnej analizy praktyki dyskursu krytyków sztuki. Trudno *a priori* wykluczyć, że ujawnią się przy tej okazji odrębności językowe wynikające z przedmiotu rozważań (tj. pomiędzy krytycznymi analizami dzieł plastycznych, utworów muzycznych, literackich itd.). W naturalny sposób prowadziłoby to do wyróżnienia różnych zestawów funktorów, a w konsekwencji do powstania rodziny logik.

⁷ Tak za Tadeuszem Kotarbińskim (*Zagadnienie racjonalności rozumowań rozkaznikowych*, „Studia Filozoficzne” 2 (53–59) 1966) nazywamy wyrażenia ustanawiające wzorce. Są to opisy (z konieczności cząstkowe) „świata chcianego”, przedstawiające postulowane przez konkretną osobę/pewną zbiorowość, bardziej lub mniej rozbudowane elementy składowe „kształtu świata”. W przypadku etyki mają charakter norm regulujących postępowanie; w przypadku estetyki miałyby charakter „kanonów piękna”.

kandydatów na funktory – pozwala wątpić w możliwość stworzenia ich logiki. Jedynym naturalnym oczekiwaniem wobec rozkaźników jest, aby przedstawiony za pomocą ich zespołu „wzorcowy świat” był realizowalny, ale jego konkretny kształt z oczywistych względów nie może być przesądzany przez logikę. Z punktu widzenia logiki jedyny warunek, jaki może być zbiorowi rozkaźników narzucany, to niesprzeczność przedstawionego za jego pomocą opisu; stwierdzenie tej niesprzeczności – chociaż zwykle skomplikowane w konkretnych, nietrywialnych przypadkach – jest wykonalne przy wykorzystaniu standardowych środków dostarczanych przez logikę⁸.



Rozważania dotychczasowe nie były dygresją, ale – być może przydługim – wstępem wyjaśniającym pewien sposób rozumienia myśli Danto, który – w mniemaniu autora – pozwala wyeksplikować przesłanie tego filozofa (odczytane/zrekonstruowane przez Leszka Sosnowskiego) w sposób dający szansę jednorodnego potraktowania zjawisk powodujących pewne konfuzje we współczesnej estetyce. Takie podejście wydaje się podatne na ekstrapolacje na rozmaite aspekty przemian w sztuce współczesnej, ale potencjalna użyteczność takiej formy opisu przedmiotu dociekań okazać się może dopiero wówczas, gdy zechcą z niej korzystać biegli w analizach merytorycznych znawcy: estetycy.



Punktem wyjścia⁹ dla Danto przy tworzeniu jego filozofii sztuki jest systematyczna analogia pomiędzy refleksją estetyczną a badaniami nad rozwojem teorii naukowych w filozofii nauki, w szczególności nad zmianami sposobu uprawiania historii. Co miałyby być wspólne tym dziedzinom? Podejście, które moglibyśmy nazwać metasystemowym, a które każe traktować poszczególne rozwiązania (konkretne systemy fizyczne, konkretne prezentacje wydarzeń historycznych) jako świadectwa ogólniejszych rozstrzygnięć dotyczących paradygmatu

⁸ Logika rozkaźników (logika rozumowań „poprawiających”/uzupełniających wzorce tworzące bazę jakiegokolwiek dyskursu normatywnego) nie jest możliwa ani potrzebna; usiłowano wprowadzić – na potrzeby teorii prawa – tworzyć logikę norm, aby legitymizować argumentacje stosowane przy dokonywaniu logicznej wykładni prawa (wypełnianie „luk w prawie” dla zyskania rozstrzygnięcia w przypadku spraw kodeksowo nieuregulowanych). Będące punktem wyjścia dla tych usiłowań zabiegi zdają się mieć charakter perswazyjno-retoryczny, jedynie pozorując obiektywizm.

⁹ Odwołujemy się tu do konstatacji L. Sosnowskiego z § 2 SHT (rozbiecie na rozdziały jest w przypadku odesłań nieistotne, gdyż numeracja paragrafów jest ciągła).

uprawiania nauk przyrodniczych czy też historii. Zadaniem filozofii nauk przyrodniczych czy filozofii historii staje się w takim ujęciu przemyslenie charakteru wzajemnych zależności pomiędzy składającymi się na historię danej dyscypliny dziełami: elementami ciągłości – pozwalającymi dokonywać ich identyfikacji jako osiągnięć w ramach tej samej dyscypliny – z jednej strony a przyczynami zmian – z uwagi na które można mówić o tej dyscyplinie historii – z drugiej. Takie samo zadanie stawia przed estetyką (filozofią sztuki?) Danto.

Pomysły Danto są *sui generis* znakiem czasów, w których przyszło mu uprawiać estetykę. Czasów, o których obliczu przypomina motto: oto na przełomie wieków pojawiło się i upowszechniło intuicyjne odczucie prawa do swobodnego kształtowania definicji sztuki¹⁰, definicji – w odczuciu „podmiotów doświadczających doznań estetycznych” – względem siebie równoprawnych, acz wyraziście zróżnicowanych. Różnych do tego stopnia, że zwolennicy jednych definicji odmawiali uznania dokonań zwolenników innych za dzieła estetycznie wartościowe (nierzadko z wzajemnością), a „fundamentaliści” estetyki pryncypialnie (ale – jak pokazał dalszy rozwój wypadków – daremnie) dyskwalifikowali¹¹ wszelkie odchylenia od przekazanego tradycją kanonu.

Pierwszy ważki wątek poświadczający, że estetyka w swoim dotychczasowym paradygmacie znalazła się w sytuacji patowej, to problem identyfikacji¹² przedmiotu jako dzieła sztuki. Rozwiązanie propagowane przez twórców sztuki, tej „nowej”, kontestowanej przez zdecydowaną większość współczesnych im odbiorców produkcji artystycznej, polegało na deklarowanej przez nich całkowi-

¹⁰ Lista przyczyn tego zjawiska jest właściwie znana: kryzys mimetyzmu spowodowany rozwojem fotografii, szerszy kontakt z twórczością plastyczną tzw. ludów prymitywnych, odkrycie i docenienie zapoznawanych dotąd twórców amatorów (typu Celnika Rousseau) etc. Oczywiście można zastanawiać się, czy zapoczątkowane wyżej wyliczenie daje się definitywnie zamknąć i na jakim stopniu ogólności winno się je właściwie przeprowadzić. Książka Leszka Sosnowskiego daje tych zjawisk znakomity przegląd, koncentrując się – co oczywiste – na wpływie wywieranym przez nie na kierunki badań podjętych przez Danto.

¹¹ W charakterze przykładów wskażmy (pozostając w kręgu egzemplifikacji podawanych przez Sosnowskiego) Gombricha, Coksa, Cortissoza i Kimballa. Jest kwestią erudycji dalsze rozwijanie tej listy – w szczególności tradycjonalistów nie brakowało także w Polsce.

¹² Oto co pisze L. Sosnowski: „Warto wszakże pamiętać, że owe zmiany artystyczno-ideowe doprowadziły w efekcie do tego, że dzieła sztuki i zwykłe przedmioty wyglądały identycznie w każdym szczególe. Taka sztuka stanowiła nie lada problem dla teoretyków tego czasu, stąd nie tylko umożliwiała, a wręcz prowokowała zadanie pod jej adresem wielu doniosłych pytań, które nie mogłyby się pojawić wcześniej, w odniesieniu do sztuki pre-modernistycznej” (SHT *Wprowadzenie* s. 16) i wskazuje na rolę problemu oraz wyrażające je – znalezione w twórczości Danto – podstawowe pytanie: „nowe, nieistniejące wcześniej problemy wyrażało, postawione wprost przez Danto, pytanie: co decydowało (jakie cechy wewnętrzne lub zewnętrzne), że wskazany i w ten sposób wyróżniony przez artystę przedmiot stawał się dziełem sztuki?” (SHT § 5a, s. 56).

tej swobodzie prezentowania propozycji artystycznej – *ex definitione* propozycja była artystyczna, gdy przedstawiał ją artysta¹³. Kto jednak jest artystą? Jeśli ten, który tworzy dzieła sztuki – to mamy *circulus vitiosus*. Więc może każdy, kto zechce dekretować swoje rozstrzygnięcia co do obiektów uznawanych za dzieła sztuki, jest równie¹⁴ uprawniony (zwłaszcza w dobie wolności słowa!) w tym względzie? Pułapką, która się kryje za takim rozwiązaniem, jest popadnięcie w swoistą anomię: przysłowie – nawet w tekście ludowej przysłówki – głosi, iż „nie to ładne, co ładne, ale to, co się podoba” – stąd pełny subiektywizm indywidualnych ocen estetycznych, a w konsekwencji brak intersubiektywnych kryteriów dla ich przeprowadzania. Jednak brak takich kryteriów uniemożliwia prowadzenie racjonalnego dyskursu, a to oznaczałoby likwidację estetyki jako nauki.

Na razie rozwiązanie jest pośrednie: nie każdy może proponować sposób kwalifikowania przedmiotu do roli dzieła sztuki, lecz tylko wybrane gremia¹⁵, społecznie akceptowalne w roli arbitrów. Choć nie są one powoływane *ad hoc*, lecz wyrastają z pewnych – ongiś ukształtowanych – tradycji, proponowane przez nie rozstrzygnięcia mają (w pewnym stopniu) charakter woluntarystycznego dekreowania.

¹³ Przywołajmy dla uwiarygodnienia tej opinii fragmenty z książki Sosnowskiego: „artysta deklarując, że wszystko jest sztuką, gdyż sztuka jest życiem, przypisał sobie możliwości kreacyjne o niespotykanej wcześniej mocy i zasięgu, bowiem wybór przez artystę dowolnego przedmiotu zmieniał status tego przedmiotu – zwykła rzecz stawała się dziełem sztuki” (SHT § 5a, s. 56). I dalej: „Podsumowaniem tych postaw i działań jest opinia Duchampa, który stwierdził, że w życiu sztuką staje się wszystko, co nazwie tak artysta” (SHT § 5a, s. 57). I jeszcze: „Trafnym – w opinii Kimballa – podsumowaniem takiej postawy twórczej Warhola jest «cyniczna» akceptacja maksymy przypisywanej artyście, że «sztuką jest to, do czego uda ci się przekonać innych, że jest sztuką»” (SHT § 6a, s. 81).

¹⁴ Można, jak sądzę, w tym duchu interpretować następujący *passus*: „Poszukiwane przez Danto rozpoznanie (*diagnósis*) stanu współczesnej sztuki nie ma prowadzić do wskazania terapii, bowiem stan ten nie jest traktowany jako chorobowy. Takie podejście oznaczałoby niczym nieuzasadnione wartościowanie, a więc rozstrzygnięcie na wstępie czegoś, co ma być dopiero przedmiotem badań i może dopiero pojawić się jako ich wynik. Innymi słowy, oznaczałoby to arbitralny wybór jakiegoś punktu wyjścia (oparcia) i uznanie go za lepszy (właściwszy) od innych, podczas gdy nic w teoretycznym sensie nie uzasadnia takiego kroku” (SHT § 4 s. 53).

¹⁵ To właśnie ich istnienie tworzy to, co nazwano w § 22 SHT „atmosferą teorii sztuki”. Jeśli bowiem „świat sztuki” to korpus przedmiotów/zdarzeń referencyjnych dla budowy teorii, to musi również istnieć twórca (jednostkowy bądź zbiorowy) takiej teorii – atmosfery intelektualnej wokół powstałej teorii nie można wszakże ograniczać do jego/ich osoby, konieczne jest uwzględnienie szerszego środowiska, z którym pozostaje on/pozostają oni w interakcji.

Jak realizuje się wskazanie dzieł sztuki? Jednym sposobem jest wyeksponowanie: jako charakterystyczny – choćby z uwagi na rolę, jaką odegrał w dyskusjach estetyków – przykład może służyć *Fontanna* Duchampa; oczywiście dalsze egzemplifikacje¹⁶ takiego stanowienia przedmiotów jako dzieł sztuki można mnożyć. Taka „znacząca ekspozycja” jest oczywistym nawiązaniem do pewnego standardu obowiązującego w niektórych naukach przyrodniczych; tak samo realizuje się stanowienie gatunków w biologii czy geologii – ustanawiając mianowicie holotyp, na którego podstawie wyróżnia się i opisuje nowy gatunek (rodzaj, rodzinę). Taki holotypowy okaz musi być przechowywany w instytucji ogólnodostępnej¹⁷, a jego lokalizacja musi być wskazana w publikacji kreującej dany takson (gatunek, rodzaj, rodzinę). Nie jest zresztą jasne, czy dla sztuk pięknych jest to praktyka rzeczywiście nowa, którą należałoby kojarzyć wyłącznie z dwudziestowieczną awangardą – można bowiem sądzić, że szereg dzieł z wieków dawnych swój status archetypowych wzorców stylu także zawdzięcza wyeksponowaniu w miejscu „honorowym”: na dworze władcy czy w będącej ogniskiem kultu religijnego budowli sakralnej.

Inny sposób – i ten chyba właściwy jest tylko naszym czasom – to publikowanie „manifestów artystycznych”, będących *de facto* deklaracjami ustanawiającymi, co byłoby takim dziełem (czasem nawet bez egzemplifikacji¹⁸), co – jaki konkretny fakt artystyczny – miałoby spełnić zawarte w takim manifestie postulaty.

Drugi wątek to hałaśliwie rozgłaszane, a bardzo mętnie i wielorako pojmowane hasło końca sztuki. Są w tym dobrze brzmiącym (zresztą jak każda eschatologia profetycznie sugerująca zwieńczenie niepojętych procesów wielkim finałem: totalnym upadkiem/totalnym odrodzeniem) haselku dwa właściwie wykluczające się przesłania.

Jedno, że sztuki już nie ma (choć jeszcze nie wszyscy się w tym zorientowali), że żyjemy w świecie post-estetycznym. Sztuka została wyparta, zmarginali-

¹⁶ Liczne dalsze znaleźć można w SHT. O wyczerpaniu listy wszakże trudno by mówić.

¹⁷ *Fontanna* była proponowana przez Duchampa do prezentacji na zorganizowanej przez Society of Independent Artists pierwszej dorocznej wystawie tego towarzystwa; *de facto* została pokazana publiczności w Galerii 291 Alfreda Stieglitza (Nowy Jork, 291 Fifth Avenue). W tym konkretnym przypadku można dodać, że losy owej kultowej rzeźby konsekwentnie postępują za wskazaniami nauk przyrodniczych, postulującymi, by w przypadkach, w których nie zachował się holotyp wskazany, wybierać kolejny z serii okazów – tzw. lektotyp. Otóż oryginał *Fontanny* został zaprzepaszczony w niejasnych okolicznościach, a obecnie wystawiane egzemplarze (w muzeach: Indiana University Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, National Gallery of Canada, Centre Georges Pompidou, Tate Modern) są autorskimi replikami (powstającymi sukcesywnie w latach 1950–1964, *sui generis* lektotypami).

¹⁸ Tak chyba można by traktować teorię „czystej formy” Witkacego.

zowana, wreszcie wypłeniona przez motłoch, dla którego nie była dostępna. Sztuka znikła!

Drugie, że sztuka wyszła z getta, w którym tkwiła zepchnięta doń przez garść przemądrzałych besserwisserów, że wreszcie mamy do czynienia z panestetycznością rzeczywistości, która nas otacza. Skoro sztuki nie da się wyodrębnić, to jej – jako „oddzielnego” zjawiska – nie ma. Sztuka znikła!



Spróbujmy połączyć dwa dotychczas podjęte tematy: potraktować widzenie dokonań Danto oczyma Sosnowskiego jako podstawę do aplikacji zreferowanego na wstępie pomysłu „logiki estetyki”. Otóż światy Danto można – zdaniem autora – rozumieć jako niezależnie (a może raczej: nie w pełni zależnie?) od siebie konstruowane propozycje „kanonów piękna”, zespoły rozkazników wyznaczających bazy dla prowadzenia systematycznej krytyki estetycznej, tyle że odtąd każdorazowo otwarcie relatywizowanej do konkretnie wybranego, jawnie deklarowanego kanonu. Odwołując się do diagnozy aktualnego stanu estetyki (por. przypis 14), nie sposób nie uznać, że pozwala ona na interpretację myśli Danto wiodącą w wyżej wskazanym kierunku; przy tym przyjęcie takiego sposobu traktowania koncepcji Danto-Sosnowskiego miałoby zasadnicze znaczenie dla metodologii estetyki.

W takiej perspektywie bowiem zadania estetyki polegają na nadzorze poprawności (jakości merytorycznej i formalnej) kanonów piękna będących – pośród znawców – w obiegu (bądź w obieg taki wchodzących) z jednej strony, z drugiej zaś na kontroli przebiegu dyskursu ocennego, kontroli rzetelności merytorycznej i formalnej przedstawianych przez krytyków argumentacji na rzecz usytuowania konkretnego artefaktu pośród innych, podległych wartościowaniu przy przyjętych warunkach kwalifikacji jakościowej właściwych dla kanonu, od którego krytyk wychodzi. Zapewne jest tu także miejsce na refleksję nad uzasadnieniem¹⁹ skorzystania – w odniesieniu do rozważanego przypadku – z przyjętego przez krytyka za punkt wyjścia kanonu.

¹⁹ Uzasadnienie to, jak można sądzić, wymaga odniesienia się do historii, do momentu, w którym dzieło się pojawiło i w tej roli zostało uznane – tak sądzi przynajmniej Danto: „Danto uznał, że głównym elementem tożsamości dzieła sztuki musi być historia, w tym także historia sztuki i miejsce w niej dzieła. Warunkiem bycia dziełem w ogóle było w znaczącej części pochodzenie dzieła, uwzględniające historyczny porządek, a ponadto przynależność wraz z innymi dziełami do określonych historycznych całości. [...] W rozwijanej przez Danto filozofii sztuki związek historii oraz interpretacji jest bardzo mocny. Historia przynależy na stałe do interpretacji, z kolei interpretacji nie można oddzielić od dzieła sztuki, gdyż definiuje ona dzieło” (SHT § 2c, s. 42).

Kontynuując w tym samym duchu rozważanie: jeśli przyjąć, że poszczególny kanon piękna („świat Danto”) ma charakter quasi-aksjomatyki konstytuującej bazujący na nim system krytyki artystycznej, to wyjaśnia się też (wspomniany w motcie) charakterystyczny dla obecnego stanu estetyki „brak poprawności”. Wszak systemów aksjomatycznych nie sposób wartościować przez odwołanie się do ich wewnętrznej zawartości, gdyż ocena doniosłości poszczególnego systemu dokonuje się z zewnątrz: z uwagi na jego formalną poprawność, moc eksplanacyjną, elegancję sformułowania czy temu podobne. W przypadku oceny wagi systemów estetycznych bazujących w ostatecznym rachunku na indywidualnych (acz podzielanych społecznie) preferencjach niebagatelne znaczenie będzie miała zapewne także proveniencja systemu (jego twórca, status grupy propagującej, czytelne nawiązania do ugruntowanych tradycji itp.). To jednak już dziedzina merytorycznych rozważań prowadzonych w ramach „nowej estetyki” przez badaczy eksplloatujących teoretyczne dokonania Danto w szkicowanym tu kierunku.

Można też na tym gruncie wyjaśnić poczucie (w końcu upowszechnione nie tyle wśród „konsumentów sztuki”, ile pośród tych, którzy trudnią się refleksją estetyczną) końca sztuki. Można przypuścić – czy wręcz twierdzić – że chodzi raczej o koniec pewnego etapu rozwojowego uprawiania estetyki. Analogia, która pomysł ten wyjaśni, odwołuje się do poczucia „końca geometrii”, towarzyszącego uświadomieniu sobie przez matematyków istnienia geometrii nieeuklidesowych²⁰. Podobnie jak pojawienie się geometrii nieeuklidesowych nie stało się końcem geometrii, lecz tylko momentem, w którym matematycy uświadomili sobie, że geometria jest tworzeniem teorii poświęconych wykazywaniu zależności w obrębie pewnego zespołu pojęć, a nie pewną jednostkową (naturalną zresztą z uwagi na swą genezę) teorią tego typu – przecież w końcu nie jedyną ani tym bardziej nie „jedynie słuszną”! – tak też przyjęcie koncepcji Danto i jej systematyczna eksploatacja ma szanse stać się początkiem nowego etapu rozwoju estetyki, rozgrywającym się na wyższym poziomie samoświadomości metodologicznej.

Konsekwentnie podjęte na tym etapie badania, programowo dopuszczające równolegle względem siebie teorie sztuki objęte wspólnym standardem formalnym prowadzonego na ich gruncie dyskursu estetycznego, oprócz rozwijania poszczególnych teorii w duchu dotychczas prowadzonych analiz (acz bez pretensji do wyczerpywania w jej ramach całości problematyki estetycznej) pozwoli-

²⁰ Jak dalece było to odkrycie stresujące, świadczy fakt, iż *princeps mathematicorum*, sam wielki K. F. Gauss, który bodaj jako pierwszy go dokonał, nie považył się na jego publikację, a jego prekursor G. G. Saccheri, gdy natknął się na twierdzenia geometrii hiperbolicznej (podejmując próby dowiedzenia piątego postulatu Euklidesa), odrzucił je jako absurdalne w swej niezgodności z prawdami uznawanymi (ówcześnie) za oczywiste i niepodważalne.

łyby porównywać pomiędzy sobą teorie i to *sine ira et studio*, bo bez dokonywania rozstrzygnięć wartościujących innych niż dotyczących jakości formalnych (typu zasięg eksplanacyjny czy wewnętrzna organizacja kanonu, z którego teoria wyrasta).

Projektując „nową estetykę” w duchu Danto, trzeba będzie zakreślić rozległy plan badań, uwzględniający – co najmniej – rozwój rachunków logicznych (na przykład w typie przedstawianych w pierwszej części tego artykułu), inwentaryzację historycznie zrealizowanych „światów Danto” (obejmującą rekonstrukcję konstytuujących je kanonów – odwołującą się przy tym zarówno do opracowań teoretycznych z czasów ich powstawania i dominacji, jak i do holotypowych dzieł praktycznie ilustrujących owe kanony) i stworzenie systematyki kanonów (uwzględniających ich wzajemne zależności, jak choćby dziedziczenie wzorców składających się na kanon czy też wypieranie jednych na rzecz innych).

Oczywiście realizacja tych badań wcale nie będzie musiała być prowadzona od podstaw: dokonania poznawcze pokoleń estetyków, historyków sztuki i krytyków są gotowym materiałem, którego rearanżacja w znacznej mierze wypełni proponowany program. To, co wymagać będzie zapewne największego wkładu pracy, to baza logiczna²¹ dla ujednolicenia formy prezentacji kanonów i dyscyplinowania dyskursu ocennego z nich wywodzonego. Standard językowo-logiczny tak uzyskany zapewni kompatybilność „światów Danto” i umożliwi stworzenie przejrzystej sieci teorii estetycznych składających się na estetykę nową: teorię teorii estetycznych dotychczas rozwijanych i potencjalnie mogących się rozwinąć w przyszłości.



Pesymiści skłonni są kojarzyć z kryzysem estetyki i „końcem sztuki” wezwanie Dantego: „Porzućcie wszelką nadzieję...” – optymiści, kierując się wizją Danto, mogą jednak śmiało odpowiedzieć: „Zyskajcie nowe nadzieje!”.

Wojciech Suchoń – e-mail: w.suchon@iphils.uj.edu.pl

²¹ Jej stworzenie zdaje się skądinąd być atrakcyjnym wyzwaniem dla analitycznie zorientowanych filozofów sztuki i logików pasjonujących się estetyką.

Sosnowski Leszek – dr hab., adiunkt na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowania badawcze: estetyka, filozofia sztuki, ekspresywizm, estetyka transkulturowa.

Czakon Dominika – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego; interesuje się filozofią sztuki i hermeneutyką Hansa-Georga Gadamera.

Frydryczak Beata – prof. UAM, dr hab., estetyk, filozof kultury, teoretyk sztuki; pracuje w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie. Kierownik Zakładu Teorii Badań Interdyscyplinarnych. Autorka książek: *Estetyki oporu* (1995), *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki* (1998), *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności* (2002), *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego* (w druku).

Kamisińska Dorota – dr, związana z Instytutem Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zainteresowania: grafika prasowa XIX wieku, historia i sztuka książki, nowe formy pracy z czytelnikiem w bibliotece. Autorka cyklu wykonanych ręcznie książek miniaturowych „Twarze i Wnętrza Książki” oraz warsztatów książkotwórczych dla młodzieży.

Lubecki Marcin – doktorant w Instytucie Filozofii UJ, redaktor. Zainteresowania naukowe: filozofia Martina Heideggera i ponowoczesność.

Potocka Maria Anna – w latach 1972–2010 prowadziła galerie sztuki współczesnej (Galeria PI, Galeria Pawilon, Galeria Foto-Video, Galeria Potocka). Od 1984 tworzyła międzynarodową kolekcję sztuki współczesnej, która została przekazana do MOCAK-u. Członek Internationale Künstler Gremium, AICA (1996–2003 prezydent Sekcji Polskiej), ICOM. Kuratorka wielu wystaw w Polsce i zagranicą. Autorka książek: *Malarstwo* (1995), *Rzeźba* (2002), *Estetyka kontra sztuka* (2006, praca doktorska), *To tylko sztuka* (2008), *Fotografia* (2010), *Wypadek polityczny* (2010) oraz wielu tekstów teoretycznych i filozoficznych. W latach 2002–2010 dyrektorka Galerii „Bunkier

Sztuki”. Od 2010 dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, MO-CAK. www.map.art.pl.

Rudnicki Cezary – doktorant UW na kierunku filozofia; od niedawna prowadzi bloga o tematyce filozoficznej, który można znaleźć pod adresem: <http://immanencja.blogspot.com>; zainteresowania badawcze: ontologia, filozofia społeczna, fenomenologia, postmodernizm.

Solewski Rafał – dr hab., prof. UP, studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury. Wykłada na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007), a także artykułów publikowanych m.in. w „Roczniku Filozoficznym”, „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Roczniku Krakowskim”, „Dekadzie Literackiej” i zbiorach materiałów z konferencji.

Śniegocka Bogumiła – doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UJ; zainteresowania badawcze: sztuka polska po 1989, tendencje w sztuce europejskiej i amerykańskiej po 1945, filozofia Gilles’a Deleuze’a jako narzędzie interpretacji sztuki współczesnej.

Tarnowski Józef – dr, historyk estetyki, Uniwersytet Gdański.

Tendera Paulina – dr filozofii, zainteresowania: metafizyka światła, współczesne instalacje świetlne (sztuka światła), filozofia dziejów i estetyka Hegla.

Załoski Tomasz – dr, adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ oraz w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki ASP w Łodzi. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie* (Kraków 2008) oraz redaktor tomu zbiorowego *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (Łódź 2010).

Michna Natalia Anna – studentka filozofii na UJ, zainteresowania: filozofia społeczna i polityczna Ortegi y Gasset, historia sztuki i estetyka. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie.

Trojanowska Monika – mgr inż. arch., studia doktoranckie na Wydziale Inżynierii Lądowej i Środowiska Politechniki Gdańskiej, specjalność architektura.

Suchoń Wojciech – profesor zwyczajny, kierownik Pracowni Retoryki Logicznej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książek *Wykłady o dziejach logiki dawniejszej* (Kraków 2001), *Prolegomena do retoryki logicznej* (Kraków 2005) oraz *Teoretyczne problemy logiki praktycznej* (Kraków 2008). Zainteresowania: logika, historia logiki oraz logika praktyczna.

