TERESA PĘKALA

# Za wcześnie czy za późno na odpowiedź na pytanie o estetykę po postmodernizmie?



Rozważania na temat estetyki i sztuki współczesnej wskazują teraźniejszość jako pojęcie implikujące obietnicę współczesności, czyli „wspólnego czasu". Wobec zróżnicowania geopolitycznego, technicznego i kulturowego świata tak rozumiana teraźniejszość budzi coraz więcej wątpliwości. *Pytanie, co to właściwie znaczy być „współczesnym", jak teraźniejsze i teraźniejszość [presentness] są w ogóle możliwe* (...) *prowokuje o wiele bardziej fundamentalne pytania co do funkcji przypisanych do uobecnienia [re-presentation] w transkulturowych polach odniesień*.[1] Problem ten w całej rozciągłości obejmuje zagadnienia dotyczące sztuki i estetyki.

Pytanie o estetykę po postmodernizmie milcząco przyjmuje kilka przesłanek co do istnienia przedmiotu, do jakiego się odnosi, ciągu czasowego, w którym jest ów przedmiot rozpatrywany, i kontekstu zakreślającego warunki, w jakich odpowiedź może być udzielona. W artykule każdą z tych przesłanek będę się starała mieć na uwadze, odnosząc się – jako estetyk i filozof sztuki – do zasadności samego pytania w porządku historycznym i analitycznym. Na koniec zarysuję krótko wnioski wynikające z rozważenia problemów, które wniosła debata postmodernistyczna, dla współczesnej kondycji estetyki w jej relacjach ze sztuką.

Podskórną tkankę aktualnych dyskusji generują problemy z poziomu metadyskursu, który staje się układem samowystarczalnym, rzadko dopuszczającym do głosu rzekomy przedmiot tegoż dyskursu, a więc dzieła sztuki i ich twórców. W oczekiwaniach teoretyków i krytyków wobec artystów powracają problemy, które – jak mogłoby się wydawać – dawno zostały rozwiązane. To, że powracają, oznaczać może pozorność bądź co najmniej nieoczywistość zmian, których oczekiwano i których paląca potrzeba napędzała debatę postmodernistyczną. W odniesieniu do

1 *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation*, red. G. Genge, L. Schwarte, A. Stercken, transcript Verlag, Bielefeld 2020, s. 12.

sztuki chodziło przede wszystkim o zmianę oświeceniowej perspektywy, w której rozważane są relacje między teorią a twórczością, dyskursem a zmysłowością. Projekty dotyczące sztuki nie wytworzyły osobnego dyskursu estetycznego, raczej współtworzyły dyskursy bardziej ogólne, odnoszące się krytycznie do tzw. wielkich narracji epoki nowożytnej. Dużo już na ten temat napisano i nie ma potrzeby powtarzać historii narodzin postmodernistycznych teorii i postmodernistycznej sztuki. Dla porządku należy przypomnieć, że mówiąc o postmodernizmie, mamy na myśli różne jego znaczenia i różne zjawiska.[2] Od początku było to – i nadal jest – pojęcie wieloznaczne, na co zwracali uwagę jego współtwórcy i uczestnicy dyskusji od lat 80. XX wieku. Kwestionowano zasadność użycia terminu „postmodernizm" w opozycji do modernizmu (Jürgen Habermas, Odo Marquard), zakres pojęcia i prawomocność wyznaczania jego granic czasowych. Poza wymienionymi głos zabierali czołowi filozofowie, m.in. Umberto Eco, Wolfgang Welsch, Gianni Vattimo, Jean François Lyotard. Kategorie odnoszące się do zjawisk, które miały świadczyć o dokonujących się zmianach, nacechowane są ambiwalencją i zostały poddane krytyce już podczas debaty postmodernistycznej. Trudno też ową debatę traktować jak jednorodny obszar teorii. Nie budzi natomiast wątpliwości, że cechą dystynktywną toczącej się dyskusji była potrzeba przewartościowania modernizmu. Dotyczy to również estetyki, rozumianej szeroko jako ogólna refleksja, nie zawsze występująca samodzielnie, często jedynie towarzysząca dyskusji filozoficznej albo wręcz przeciwnie – będąca częścią estetyk szczegółowych: architektury, literatury, malarstwa, rzeźby lub muzyki. Debata w obrębie poszczególnych obszarów rozpoczynała się w sporym odstępie czasu, stąd *ex post* różne datowania postmodernizmu.

Jak pamiętamy, postmodernistyczność w literaturze, definiowaną przez Susan Sontag i Leslie Fiedlera jako pluralizm języków oraz sposobów myślenia, i propagowaną przez Charlesa Jencksa wielokodowość dzieła architektonicznego w ramach jednego dzieła łączy krytyczny stosunek wobec formacji je poprzedzających. Treściowy wyróżnik tej formacji – modernizm, jest różnie rozumiany, dlatego trudno nie zgodzić się z Wolfgangiem Welschem podkreślającym, że *kto mówi o postmodernie, mówi również o modernie*.[3] Kontynuacją tej frazy, przydatną w rozważaniach interesującego nas problemu, mogłoby być powiedzenie: kto mówi dziś o estetyce po postmodernizmie, mówi również o postmodernizmie. Skoro po różnych modernizmach istnieją różne postmodernizmy, logiczny jest wniosek, że po nich pojawią się różne estetyki. Zatem pytanie o to, jaka będzie (jest?) estetyka po postmodernizmie, musi być poprzedzone pytaniem: po jakim postmodernizmie? Wydaje się to tym bardziej zasadne, że nadal nie jest rozstrzygnięte wcześniejsze pytanie odnoszące się do pary estetyka modernistyczna – estetyka postmodernistyczna. Pozostaje otwarte mimo heroicznej i godnej podziwu pracy Welscha mającej na celu ukazanie wielości modern

2 We wprowadzeniu do polskiego wydania książki Wolfganga Welscha autorzy zwracają uwagę na trudności przekładowe par pojęć: „nowoczesność – ponowoczesność", „moderna – postmoderna", „modernizm – postmodernizm". W artykule analogicznie do wyrażonych tam intuicji znaczeniowych o modernizmie i postmodernizmie będziemy mówić wówczas, *gdy rozważa się świadome swego „epokowego" usytuowania projekty artystyczne czy filozoficzne*, nie unikając jednak użycia innych terminów utrwalonych już w literaturze dla *charakterystyki uwarunkowań działań kulturowych i ich myślowego zaplecza*. Por.: A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Welscha* [w:] W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeład R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. IX –X.

3 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, op.cit., s. 64.

i modernizmów, które *zderzają się ze sobą nie tylko diachronicznie, ale i synchronicznie*, czyniąc definitywnie niewiarygodną jednotorowość rozwoju.[4]

Badacz słusznie nawoływał do precyzyjnego określania pojęć, treści i haseł moderny i to zalecenie powinno mieć zastosowanie, kiedy mówimy o estetyce modernistycznej i postmodernistycznej, ale także gdy prognozujemy jakąś formę jej następczyni. Welsch nie przypadkiem wybrał estetykę jako przykład zamieszania, jakie wywołuje specyfikacja chronologiczna. Sprawę komplikuje bowiem samo pojęcie estetyki, które jest wieloznaczne i zróżnicowane nie tylko chronologicznie, ale i treściowo. „Winę" ponosi w dużym stopniu filozoficzny rodowód estetyki zobowiązujący ją do określonych powinności wobec sztuki. Przypomnijmy hasłowo problemy, z którymi identyfikowana jest estetyka nowoczesna. Estetyka autonomiczna legitymizowana przez filozofię sztuki, od Hegla przez Schellinga, Husserla aż po Heideggera, umacniała przekonanie wywodzące się z nowożytnej filozofii o istnieniu autonomicznych sfer poznania, moralności i estetyczności. Kantowska teoria geniuszu artystycznego, niezależnego od władzy pojęć i intelektu, nadała wyobraźni pojetyczną moc identyfikowaną z kreacją artystyczną. Wywiedzione z systemów filozoficznych XIX stulecia kategorie estetyczne, które miały być gwarantem odrębności sztuki, mają nie tak długą, ale za to obfitującą w burzliwe zwroty historię. Radykalizm stanowisk i zasadniczy charakter ówczesnych sporów dotyczył najpierw estetyzmu i jego przeciwieństw, a w dalszej kolejności możliwości zmiany paradygmatu estetycznego. Naruszenie paradygmatu estetycznego było częścią przemian kulturowych.

Nie sposób przywoływać w tym miejscu tak rozległego spektrum wydarzeń i koncepcji. Warto natomiast zwrócić uwagę na skutki przemian w pojmowaniu roli artysty w modernizujących się społeczeństwach, które w miarę różnicowania się sięgają częściej do aksjologii estetycznej w realizacji celów zewnętrznych wobec świata sztuki. Jak bardzo zmieniło się pojmowanie wartości estetycznej w kontekście relacji międzyludzkich we współczesnych systemach społecznych, pokazał Nicolas Bourriaud w *Estetyce relacyjnej.* Dawna sztuka odgrywała rolę łącznika między wspólnotą ludzką a *sacrum*, później między człowiekiem a światem, uwzględniając jego fizyczny wymiar, co wyraźnie widać w koncentracji na relacjach wizualnych z przedmiotami. Bourriaud dowodzi, że obecnie praktyka artystyczna *skupia się na stosunkach międzyludzkich (...) na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca*.[5] Wprawdzie koncepcja estetyki relacyjnej wyrosła na doświadczeniach sztuki lat 90. XX wieku, ale aktualne i ważne jest zwrócenie uwagi na poszerzenie przestrzeni formalnych, w których dzieło sztuki pełni rolę inicjującą i niekoniecznie najistotniejszą. Dzieła i działania, obrazy i idee pozostają ze sobą w dynamicznym napięciu, granice między nimi stają się płynne.[6]

Konsekwencją podobnych założeń są teorie rekonfigurowania pola widzialności i słyszalności przypisywane estetyce postmodernistycznej inspirowanej przez Jacques'a Rancièra i Gilles'a Deleuze'a. To, co estetyczne, staje się polityczne, a to, co polityczne, nabiera cech estetyczności. Obydwa pojęcia mają bardzo szerokie znaczenie, które wytworzyła historia awangardowych ruchów, społecznie zaangażowanych, a kontynuują różne odmiany sztuk performatywnych i *site-specific.*

4 Ibidem, s. 69.

5 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeład Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 58.

6 Przykładów dostarczają m.in. działania teatru ulicznego tworzącego nowy rodzaj wspólnotowego doświadczenia. Por.: *Klasycy na ulicy*, red. J. Ostrowska, J. Tyszka, Wydawnictwo Kontekst, Poznań 2020.

To tylko jeden z wielu wątków wyprowadzonych z modernistycznych wizji sztuki. Cywilizacyjne i społeczne konteksty zmian w relacjach między sztuką a rzeczywistością nie wyczerpują opisu kondycji sztuki współczesnej, która obciążona jest doświadczeniami własnej historii, nie zawsze współgrającej – a to jej swoisty rys – z rozwojem innych dziedzin życia człowieka. Teorie sztuki towarzyszące twórczości w nowoczesnych społeczeństwach przejmowane są przez instytucje świata sztuki, które niewiele różnią się w petryfikującym działaniu istniejących reguł i podziałów od innych instytucji. Truizmem jest twierdzenie o wpływie tych procesów na dyskurs samej sztuki, czyli na to, co za Władysławem Tatarkiewiczem zwykliśmy nazywać „estetyką *implicite*". Opozycje wewnątrz sztuki, a także między dążeniem do autonomii sztuki a różnie pojmowanym zaangażowaniem, indywidualizmem a wspólnotą, są przykładem trwałości historycznych podziałów epoki nowoczesnej. Estetyka i filozofia sztuki, najpierw na przełomie XIX i XX wieku, potem przez wiele lat po awangardzie, próbowała opozycyjne stanowiska dotyczące rozumienia sztuki z czasów wczesnej moderny w różny sposób i z różnym skutkiem przezwyciężyć. Wielość jako wartość rodziła się zwykle w dialogu z formacją poprzedzającą, a dialog to jeszcze nie polilog, dlatego przyczyny podziałów zmieniały się, ale ich mechanizm pozostawał nienaruszony. Dotyczyło to także mechanizmów dostosowywania się sztuki do wyzwań naukowych, technicznych i światopoglądowych. Ogromne zróżnicowanie postaw w teorii i praktyce artystycznej wobec budowy dzieła, jego formy i stosunku do rzeczywistości odpowiadały w sztuce modernistycznej pluralizmowi ówczesnej kultury. Zaangażowanie sztuki w konstrukcję nowoczesnego kształtu epoki, a także rodzaj artystycznego dostosowywania, komentowania i tworzenia jej analogonów formalnych, niekoniecznie znajdowały wyraz w nurtach sztuki, która swoim przesłaniem czy też sposobem przedstawiania wprost odnosiła się do tej rzeczywistości. Każdy kierunek należy rozpatrywać w konkretnej sytuacji społecznej, politycznej i – co ważne dla sztuki polskiej – także w kontekście odmiennego rytmu ewolucji form sztuki w stosunku do krajów zachodnich.

Unikając generalizacji, nie sposób jednak zaprzeczyć, że opozycje w łonie nowoczesnej sztuki jak w soczewce skupiają charakterystyczny, bo oparty na przeciwieństwach, sposób myślenia o tradycji i nowoczesności, jednostce i wspólnocie, uniwersalnych i partykularnych interesach grup społecznych. Najbardziej dobitnie egzemplifikuje to dyskurs awangardy, począwszy od nazwy formacji zaczerpniętej z terminologii wojskowej po opis jej celów za pomocą metafor walki, przełamywania oporu, zdobywania nowych pozycji. Nie stronili od podobnego języka estetycy i krytycy sztuki, chętnie sięgali do niego politycy, nie oparli mu się artyści. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że losy awangardy dowodzą zarazem, że podziały wewnątrz nowoczesnej sztuki były wprawdzie odzwierciedleniem niejednolitego charakteru nowoczesności, ale nie kopiowały jej głównych opozycji.

Awangarda wymusiła niejako zajęcie stanowiska w kwestii autonomii sztuki, która przestała być oczywista.[7] Proces zacierania się granic między teorią a praktyką artystyczną i innymi izolowanymi dotychczas obszarami stał się jawny, co nie oznacza, że realnym jego skutkiem była jakaś radykalna zmiana w obszarze sztuki po awangardzie i w towarzyszącej jej estetyce. Było kilka istotnych prób wyjścia z impasu, które zostały dobrze opisane. Trzeba było jednak dość długo czekać na dojrzewanie myśli teoretycznej

7 O konieczności podjęcia pytania o autonomię po zamknięciu etapu sztuki autonomicznej w rozumieniu Kanta pisałam m.in. na łamach „Aspiracji". Por.: T. Pękala, *Autonomia po autonomii*, „Aspiracje" 49/50(3/4 2017), s. 81–84.

do przekonania, że oto nastąpił moment, w którym należy zerwać z reprodukowaniem funkcjonujących mitologii – jakby powiedział Roland Barthes. Radykalna zmiana w podejściu do dzieła sztuki nie była możliwa, ponieważ język funkcjonujących mitologii wywodził się z tradycyjnych koncepcji estetycznych, natomiast definicje dzieła, formułowane z myślą o obiektach wprowadzonych do świata sztuki przez awangardę, były definicjami klasyfikacyjnymi. Diametralnie różne kryteria opisu i oceny dzieł sztuki funkcjonowały równocześnie. Artystyczne i nieartystyczne znaczenia nie tylko zatraciły swój pierwotny sens, ale też wytworzyły nowy język, w którym – mówiąc metaforycznie – z syntaktyki nie wynikała semantyka. Trudno było za jego pomocą zrozumieć naturę nowej rzeczywistości, w której sztuka nie tylko istniała, ale była tej rzeczywistości współtwórczynią.

Problem heterogeniczności języków sztuki i możliwości przekładania jednego na drugi oraz komunikacji z innymi kodami kulturowymi przypomina procesy wędrówki pojęć opisane przez Mieke Bal. Na początku poawangardowej debaty w estetyce usilnie poszukiwano zasad korespondencji między różnymi dziedzinami kultury. Przykładem jest klasyczna teoria Umberto Eco, który pisał: *Mamy prawo przypuszczać, że ucieczka od tego, co trwałe i konieczne, jak również dążenie do wieloznaczności i nieokreśloności odzwierciedlają pewien aspekt kryzysu naszych czasów*.[8] W tym sensie najbardziej otwarte dzieła sztuki (Eco jak wiadomo wyróżniał kilka postaci otwartości) stały się metaforą epistemologiczną nowoczesności, co uzasadniało próby „ratowania nowoczesności", jako rzeczywistości łączącej tradycję „czystej sztuki" modernistycznej i awangardowe dzieła zawierające moment antysztuki.

Tomasz Załuski trafnie zwrócił uwagę na charakter usytuowania zagadnień estetycznych i pozaestetycznych w teorii Eco: *Pozaestetyczny sens awangardy nie jest tu czymś odrębnym od jej sensu estetycznego. To w samej swej quasi-autonomiczności, w samym swym byciu zjawiskiem „estetycznym" awangarda rodzi efekty, które można określić mianem „pozaestetycznych"*.[9] Za pomocą pojęcia „ostentacyjnej redundancji" Eco uzmysławia ambiwalentną sytuację artysty awangardowego, który próbuje zerwać z tradycyjnym systemem form mistyfikujących realną sytuację opisywanego świata, ale żeby to osiągnąć, musi sięgnąć do języka tej rzeczywistości, powtórzyć w nim opisywany kryzys. Jeżeli jednocześnie uda mu się ostentacyjnie pokazać, że to jest forma wypowiedzi, może uzyskać zamierzony efekt krytyczny. Przyswojenie w takim celu form wypowiedzi czy innych narzędzi ekspresji przez artystę pociąga za sobą niebezpieczeństwo, w którego opisie, podobnie jak Załuski, posłużę się cytatem: *wystarczy, gdy do artysty, który wynalazł sposób dotarcia do rzeczywistości przez przyswojenie sobie języka znajdującego się w stanie kryzysu, dołączy się manierysta, który przyjmie metodę, nie umiejąc spojrzeć poprzez nią, a operacja awangardowa staje się manierą, przyjemnym ćwiczeniem, jednym z wielu sposobów alienacji, rozkładającym niepokój buntu i wysiłek krytyki w rewolucji rozgrywanej na poziomie struktur*.[10]

Wydaje się, że to niebezpieczeństwo nie zostało zażegnane, choć awangardowy dyskurs zrobił wiele, by tak się stało. Debata towarzysząca awangardzie była niewątpliwie ważnym dla estetyki czasem metarefleksji, zarówno w estetyce *explicite*, jak i *implicite*. Z perspektywy dokonanych już przewartościowań trudno nie zgodzić się z polemiczną swego czasu

8 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeład J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 49.

9 T. Załuski, *Umberto Eco: powtórzenie i pozaestetyczny sens awangardy*, Acta Universitatis Lodziensis, Folia Philosophica 18/2006, s. 69.

10 U. Eco, op.cit., s. 302.

tezą Lyotarda, że początków nowej postmodernistycznej estetyki można się doszukiwać w czasach awangard. Mitologie estetyczne długo jeszcze utrzymywały się w niezmienionej postaci. Wśród historycznych tropów myślowych, przypominających, jak zmieniało się myślenie o autonomii, ogromną rolę odegrał Theodor W. Adorno, który z innych pozycji niż Eco, lecz z podobną intencją, podejmował próby odejścia od języka tożsamości. Bunt przeciw czystości języka i przynależności do określonego przedmiotu, w tym przypadku języka teorii sztuki, uzmysławiał sztuczność opozycji – absolutna autonomia sztuki lub jej służebne zaangażowanie. Przeprowadzona przez niego krytyka myślenia w kategoriach tożsamościowych dotyczy zarówno teorii estetycznej, jak i jej przedmiotu: dzieła sztuki, jego konstrukcji i formy oraz społecznego potencjału.

Można by dyskutować, na ile udało mu się przekroczyć podstawowe dystynkcje obowiązujące w tradycyjnym paradygmacie uprawiania estetyki i czy w związku z tym można go uznać za protagonistę odrzucenia takiego jej modelu. W niektórych rozwiązaniach – tak, w innych – nie. Widać to dobrze w wątkach inspirowanych tekstami Waltera Benjamina. Kiedy Adorno podejmuje myśl o zaniku aury dzieła i przeciwstawia „wartość wystawienniczą" dawnej „wartości kultowej", wprawdzie zmienia akcenty, ale nie unieważnia myślenia opartego na binarnych opozycjach. Ku jego przekroczeniu zmierza (też za Benjaminem, co zauważył Martin Jay) w refleksji nad doświadczeniem traktowanym całościowo.

Podobną, czyli nie do końca udaną, próbę wyjścia poza obciążone zaszłościami historycznymi pojmowanie sztuki podjął Peter Bürger. Z trafnie dostrzeżonej ambiwalentnej gry między autonomią i nieautonomicznością wyprowadził upraszczający obraz tradycyjnego „organicznego" i awangardowego „nieorganicznego" dzieła sztuki. Nie ma potrzeby mnożenia podobnych przykładów. Estetyka po awangardzie, poza nielicznymi wyjątkami, koncentrowała się na zjawisku, które za Stefanem Morawskim można by określić „syndromem ciągłości lub nieciągłości" w pojmowaniu ewolucji sztuki, wpadając w pułapkę myślenia, które usiłowała przezwyciężyć. Dla zobrazowania stosunku do nowoczesności Anna Zeidler-Janiszewska, prawie ćwierć wieku temu, zastosowała Freudowską opozycję między melancholią a „pracą żałoby". Miejsce sztuki w zmieniającym się kontekście społeczno-kulturowym lokowała między postawą rozpamiętywania utraconego horyzontu wartości i postawą przepracowania „ja" w zmienionym świecie. Obszar między utratą podstaw kultury nowoczesnej a nowymi, nietworzącymi spójnych całości systemami wartości wielokrotnie wykorzystywany był przez filozofów w opisie doświadczenia człowieka w późnej nowoczesności. „Pomiędzy" stało się znakiem rozpoznawczym stanu pozbawionego pewności, stanu zawieszenia, nierozpoznawalności, braku aksjologicznej legitymizacji działań i wyrażalności doświadczeń. Filozofowie zdają sobie sprawę z nieadekwatności dotychczasowego paradygmatu poznawczego i roli filozofii jako najwyższej postaci wiedzy, która byłaby w stanie sprostać postmetafizycznemu charakterowi współczesnej kultury. Estetyka filozoficzna podziela problemy filozofii w podwójnym wymiarze: jako problemy filozofii i jako problemy sztuki. Filozofia sztuki jest w tym sensie nieodrodnym dzieckiem nowoczesności – jej filozofii i jej sztuki. To trudne dziedzictwo. Wielu filozofów, od Schellinga począwszy i pewnie na Welschu nie kończąc, uważa, że takie dziedzictwo nie daje jej uprawnień do wypowiadania się ani w imieniu filozofii, ani w imieniu sztuki. Skazanie na banicję filozofii sztuki równie dobrze można potraktować jak przejaw tego dziedzictwa wyrażany w wymaganiu czystości przedmiotowej dziedzin kultury i dyscyplin je reprezentujących. A. Zeidler-Janiszewska opowiadała się za umiarkowanym optymizmem, który wiąże ze strategiami „przebolenia" nowoczesności

i poszukiwaniem nowych punktów odniesienia dla uprawiania refleksji o formach sztuki, antysztuki i praktyk sztukopodobnych. *Nie oznacza to jednak zapomnienia o utraconym obiekcie, lecz odzyskanie przez podmiot zdolności do krytycznej refleksji i działania*.[11]

Czy tak pojmowana „praca żałoby" została wykonana? Krytycyzm i działanie oczekiwane przez teoretyków późnej nowoczesności niekoniecznie oznaczały zaprzestanie dążeń do całości. Postmodernizm traktowany jak stan ducha, stan wyczerpania, dopominał się raczej zmiany myślenia i wypracowania nowych strategii w odniesieniu do sztuki, która wyrastała z innego doświadczenia rzeczywistości opartego na innym rozumieniu fundamentalnych pojęć: czasu i przestrzeni. Nie oznacza to radykalnego zerwania z kategoriami, które dotychczas organizowały nasze doświadczenie i na których opierały się sposoby myślenia. Filozoficznych podstaw zmian w estetyce współczesnej poszukują myśliciele nawiązujący do klasycznych kategorii i reinterpretujący je: Paul de Man i J.F. Lyotard w odniesieniu do wzniosłości, Martin Jay rozpracowujący przeżycie i doświadczenie estetyczne oraz Gianni Vattimo i John Caputo, którzy rozszerzają pojęcie doświadczenia o wymiar etyczny i antropologiczny. W kolejnych dekadach po debacie postmodernistycznej nie stracił na aktualności problem Lyotardowskiej estetyki oporu, który da się sprowadzić do pytania, jak zachować różnicę między „grą sztuki" i „grą wiedzy", a jednocześnie utrzymać komunikację? Na ile płodna poznawczo jest fenomenologiczno-hermeneutyczna perspektywa estetyki łącząca Kantowską ideę wolnej wyobraźni z historycznym wymiarem bycia? Jak współczesna sztuka odnosi się do aporii doświadczania czasu i gdzie dziś przebiega sfera graniczna między doświadczeniem symbolicznym a czasem przeżywanym?

Estetyka współczesna wiele zawdzięcza Paulowi Ricoeurowi, tworząc daleko wychodzące poza fikcję i literaturę „wariacje dotyczące czasu".[12] Nowe media i nowe gatunki sztuki wyrosłe na ich bazie eksplorują ten obszar z nie mniejszym entuzjazmem niż teoretycy. Powstają dzieła, które zmieniają kody komunikacyjne, podważają dotychczasowe ontologie, do których sztuka się odwoływała. Estetyka nowych mediów jest dziś prężnie rozwijającą się subdyscypliną. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że znaczna część dyskusji o roli mediów elektronicznych w rozumieniu czasu i przestrzeni w sztuce jest, w kontekście filozofii sztuki, symptomem „niedokończonego projektu" postmodernizmu. Techniczne doskonalenie medium sztuki utożsamiane ze zmianą czasoprzestrzennego wymiaru twórczości artystycznej staje się asumptem do ogłaszania kolejnych przełomów, raz w duchu skrajnego pesymizmu co do losów sztuki, raz jako entuzjastycznej forpoczty czekających nas innowacji. Tego typu myślenie nadal tkwi mocno w modernistycznym paradygmacie, w którym nowe techniki artystyczne potwierdzały i umacniały przekonanie o zwrocie cywilizacyjnym.[13]



11 A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 7.

12 Por.: P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeład U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 181–195.

13 Zjawisko to interesująco ilustruje Piotr Zawojski na przykładzie kina, o którym pisze: *kino, jako jeden ze składników przełomu modernistycznego, tkwi więc korzeniami bardzo silnie w rewolucji mechanicznej końca XIX wieku. Jeśli nawet aktywnie uczestniczy ono we współtworzeniu nowego, postmodernistycznego paradygmatu współczesnej kultury, to przecież paradygmat ten w dużej mierze oparty jest właśnie na powtórzeniach*. Por.: P. Zawojski, *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2017, s. 20.

Bardziej wyrazistą zapowiedzią estetyki wyprowadzającej wnioski ze zmieniającego się paradygmatu poznawczego są koncepcje, które traktują sztukę w kategoriach uobecnienia doświadczeń ze sfery pozajęzykowej, granicznej między dyskursem a zmysłowością. Jednym słowem koncepcje, które wychodzą poza zagadnienie medialności, próbują usytuować sztukę w nowych ontologiach i wymagają nowych narzędzi poznania. Ukierunkowują nasze myślenie nie na reprezentacje, lecz na reorganizację doświadczenia. Ku takiemu przewartościowaniu skłaniają różne nurty sztuki wywodzące się z neoawangardy, cechujące się subwersywnością w przywłaszczaniu i przekształcaniu tworzywa i struktury dzieł. Wskazanie na przekształcającą moc redundancji (jak u Eco) konstruowania nowych relacji (Bourriaud) i redystrybucji widzialności i słyszalności (Rancière) to próby uprawiania postmodernistycznej estetyki, która zajmuje krytyczne stanowisko wobec dychotomicznych podziałów.

Inną formą reakcji na nowe doświadczenie czasu i przestrzeni, wyrażaną m.in. w *site-specific,* są określane jako postmetafizyczne filozofie sztuki.[14] Trudno jednoznacznie określić, czy kierunek takiego procesu interpretacji zapoczątkowała koncepcja zdarzenia faktycznego ulokowana w nowoczesnej optyce odczytywania Heideggera, czy może akcentujące jednorazowość zdarzenia koncepcje Gilles'a Deleuze'a, Bernharda Waldenfelsa, Dietera Merscha? Czy przekroczeniem dystynkcji estetycznych modernizmu są koncepcje zmysłowości i cielesności Merleau-Ponty'ego, obecności fenomenalnej Martina Seela, atmosfery i nastroju Gernota Böhmego, filozofii i estetyki ogrodu Rosaria Assunta i Mateusza Salwy?[15] Ważne w odpowiedzi na pytanie o charakter estetyki współczesnej jest nie tyle wskazanie cezury czasowej, po przekroczeniu której moglibyśmy powiedzieć, że „praca żałoby" po modernizmie została dokonana, ile wskazanie pól problemowych identyfikujących nowoczesną estetykę, które z dystansem można eksplorować. Z dystansem – nie oznacza zerwania ani nawet przebolenia, sugeruje raczej próbę ujrzenia teraźniejszości w szerszej perspektywie niż odziedziczona, sytuująca sztukę w granicach teoretycznie i instytucjonalnie wyznaczanych i notorycznie przekraczanych.

Na niektóre z tych pól problemowych zwróciłam uwagę, podchodząc z dystansem do lokowania ich w ramach modernizmu lub postmodernizmu. Estetyki postmodernistyczne pozostaną niedokończonym projektem, ponieważ (podobnie jak sztuki, których są teoretycznym wyrazem) już podczas debaty postmodernistycznej nie mieściły się w modelu linearnego, historycznego myślenia. Używając języka współczesnego dyskursu, można powiedzieć, że debata ta toczyła się zgodnie z regułą historii preposteryjnej, w której wektor czasu jest ruchomy, zwracający się raz do przeszłości i jej punktów orientacyjnych, raz ku teraźniejszości

14 Zagadnienie kryzysu metafizyki i jego wpływu na estetykę przekracza ramy artykułu. Rozpatrywanie tego tematu wymagałoby najpierw odpowiedzi na pytanie o rozumienie metafizyki, jej przedmiotu i tradycji filozoficznej. Na marginesie można powiedzieć, że stajemy tu wobec podobnych trudności jak wówczas, kiedy mówimy o modernizmie, postmodernizmie i innych pojęciach, które używane generalizująco niewiele wyjaśniają.

15 Z bibliografii przytaczam tylko najnowsze pozycje: M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, Universitas, Kraków 2008; R. Assunto, *Filozofia ogrodu*, wybór, przekład i opracowanie Mateusz Salwa, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2015; M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2016.

zawsze antycypującej.[16] Odczytywany w nowych ramach interpretacyjnych „epokowy szwindel",[17] którym Peter Strasser określił przejście od modernizmu do postmodernizmu, jest „rzekomym przełomem" w modelu jednokierunkowo zorientowanej historii, w tym historii sztuki. Natomiast w ujęciu historii preposteryjnej może być interpretowany jak rzeczywisty, choć przerwany, niedokończony, niespełniony zwrot w myśleniu. Komentatorzy Strassera podkreślali, że to dyskusja o zmianie epok konstytuuje zmianę epok, że postmodernistyczny dyskurs, tzn. „mówienie o", jest od początku zamaskowanym „mówieniem o sobie samym", przedmiot opisu zbiega się z samym opisem.[18] Uważam, że teraźniejszość i bieżące problemy stanowią kontekst pozwalający odczytać Strassera inaczej, zgodnie z założeniami „ostentacyjnej redundancji", kiedy badacz, a nie artysta, używa języka, cytuje pojęcia i frazy (*resp*. epokowy przełom) w celu obnażenia jego skostniałej formy. Być może zbyt wielu było „manierystów" tej metody i krytyczny potencjał nie został wykorzystany. Potwierdza to całkowita niemal nieobecność w estetyce podejmowanych wówczas prób „przepisania" nowoczesności.

Tematy podejmowane obecnie nasuwają refleksję, że po krytycznej debacie nie ma już śladu i wróciliśmy na stare tory rozważań, których ramy zakreśla koncepcja sztuki wpisana w projekt cywilizacyjny, zrodzony w nowożytności, oscylujący między modelem autonomii i zaangażowania, logosem sztuki a jej społecznym etosem. Nie odmawiając tego typu problemom ważności, trudno – poza niektórymi specjalistycznymi dyskursami – dopatrzeć się w ich podejmowaniu perspektywy, która byłaby świadectwem dojrzałego i krytycznego namysłu nad teraźniejszością. Zapytywanie o estetykę po postmodernizmie jest sformułowane tak, jakbyśmy należeli do jednej teraźniejszości i wspólnie przeżywali jej czas. Tak nie jest. Dostrzegają to nie tylko filozofowie sztuki, ale również komentatorzy bieżących wydarzeń artystycznych. Sabine B. Vogel w artykule o znaczącym tytule *Quo vadis biennale?* pisze, że biennale naznaczone są *radykalną heterogenicznością*, a Jörg Scheller podkreśla, że są *paradygmatycznymi miejscami dla globalizacji*.[19] Taki sposób widzenia sztuki przenosi się z megawystaw na forum lokalnych biennale, które w iście postmodernistycznym duchu łączenia tego, co regionalne i globalne, podtrzymują *konieczność sztuki jako pola spotkań, sporu, przełomu i transformacji*.[20] Sztuka nie jest utraconym obiektem i wokół niej grupują się małe i duże wspólnoty estetyczne. Filozofowie i artyści, teoretycy i praktycy zgadzają się co do tego, że zmiany dzieją się na tylu polach i w tak różnie odczuwanych czasach, że *otwarty, krytyczny duch biennale*[21] będzie żył w sztuce w nieprzewidywalnych dziś formach przyszłości. ✖



16 Por.: M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

17 P. Strasser, *Epochen-Schwindel* [w:] *Postmoderne – Philosophen und Arabeske. Eine Begriffsreise durch Sozialphilosophie und Ästhetik*, red. P. Burtscher, W. Donner, Frankfurt am Main 1989, s. 36–49.

18 P. Zawojski, op.cit., s. 22.

19 S.B. Vogel, *Quo vadis biennale? Die Zukunft der Mega-Ausstellungen*, Kunstforum, Bd. 271/2020.

20 S. Boecker, *Kurz vor dem Kollaps – oder längst am Ende? Biennalen in der Krise*, Kunstforum, Bd. 271/2020, s. 83.

21 Ibidem, s. 85.