

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 żalodne.

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 perwersyjne 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 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 – „antyszuką”.

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 ludzona 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 rozdziału 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 czterocłonowa. 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 osiągnięciu 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 niedopatrzenia 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. Pożądamy sukcesu i zazdroszczą tym, którzy go osiągnęli. Cenią je 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 jakkolwiek 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. Bułgoty 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 zmieniła 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 nagłośnień 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 artworłdu 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 pogłębiającą.

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