

# Henryk Kiereś

---

## Kryzys w sztuce

---

Człowiek w Kulturze 1, 75-93

---

1993

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Henryk Kiereś

## Kryzys w sztuce

"Człowiek w kulturze", 1993 nr 1, s. 75-93

Nierzadko słyszymy, iż znakiem rozpoznawczym czasów dzisiejszych jest kryzys; kiedy przejrzymy publikacje poświęcone temu zagadnieniu, przekonamy się, że rozprawianie o kryzysie nie jest wyłącznie sprawą mody, przekonamy się, że piszący o nim nie marnotrawią sił, ponieważ ulegli złudzeniu, lecz że często trafnie kryzys rozpoznają wskazując na jego różnorodne źródła i przejawy, że — krótko mówiąc — ich diagnoza opiera się o wrażliwe i wnikliwe poznanie tego zjawiska. Lektura takich publikacji przemywa nam oczy, zmienia nasze widzenie i rozumienie określonych, wydawałoby się prawidłowo funkcjonujących stron naszego życia. Stajemy zarazem przed pytaniami, których nie wolno zbagatelizować, gdyż dotyczą one tego, co w naszym życiu fundamentalne. Nie trzeba nas przecież przekonywać, że fundament jest pierwszy w budowie, a przecież na wyraźnie określonych fundamentalnych odniesieniach budujemy siebie samych oraz przyszłość dla naszych następców. — Uderza przekonanie o powszechności kryzysu; nie ma bodaj dziedziny współczesnej kultury, która — w przekonaniu dyskutujących nad jej stanem — nie byłaby nim dotknięta. To zobowiązuje nas do podjęcia i przemyślenia poruszanych w tej dyskusji spraw, bo przecież jesteśmy spadkobiercami z górą dwu i pół tysiącletniej tradycji kulturowej, którą — jako Polacy — żyjemy i którą wzbogacamy od tysiąca lat. Przecież pojawienie się kryzysu wiąże się wprost z możliwością zakwestionowania tradycji, z której wyrastamy i której depozyt troskliwie przechowujemy i pomna-

zamy. Jesteśmy również świadomi, że nie jest to tradycja typu plemiennego, w której wszystkie aspekty ludzkich poczynań są „związane” w jedność jakąś mitologią czy ideologią, lecz że jest to tradycja stojąca na mocnych filarach greckiej metafizyki, rzymskiego prawa oraz religii chrześcijańskiej, które przenikają się nawzajem i warunkują tworząc nierozzerwalną całość nazwaną kulturą i — jeśli dodamy wyrosłą z nich nowożytną naukę — cywilizację Zachodu. Wiemy także, że Wschód i Południe (w ich rozumieniu politycznym) strają się zasymilować z naszej kultury to, co jest w niej dla nich żywotne, że — nierzadko wbrew deklaracjom światopoglądowym — naśladowują ją.

Jeśli zatem zbierzemy wszystko to, z czego możemy być dumni, a zbierze się tego niemało, musi dziwić i zastanawiać mówienie o kryzysie kultury europejskiej. Ale to zdziwienie może się stać okazją do tego, aby kwestii tej stawić czoła i rozważyć, na czym ów kryzys polega, jakie są jego źródła i skutki. Aby proponowaną analizę filozoficzną „ukonkretnić” spojrzmy na problem kryzysu kultury Zachodu poprzez kwestię kryzysu sztuki, ponieważ o jej kryzysie rozprawia się od szeregu lat oraz dlatego, że jest ona jednym z kluczowych aspektów tej kultury. Jednakże przedtem zastanówmy się nad tym, co to jest kryzys?

Słowo „kryzys” pojawia się w wielu dziedzinach kultury jako termin techniczny, w filozofii (np. w kosmologii Stoików) czy w medycynie, oraz w mowie potocznej. Kryzys to dla nas stan załamania się czegoś w jego prawidłowym funkcjonowaniu, stan, który niesie z sobą zagrożenie istnienia tego czegoś, np. życia. Stan kryzysu wymaga szybkiej interwencji, albo — przy braku środków i możliwości — skazuje nas na oczekiwanie na tzw. przesilenie, które przyniesie ze sobą określony, pomyślny lub niepomyślny zwrot. W medycznym modelu kryzysu organizm zмага się z chorobą — sytuację tę możemy *mutatis mutandis* odnieść do problemu kryzysu sztuki.

Co i jak pisze się na temat kryzysu w sztuce? Po rozpoznaniu jego symptomów i potraktowaniu go jako choroby trawia-

cej dziedzinę sztuki (niektórzy uważają, że kryzys ma charakter nieprzerwany i jest po prostu sposobem istnienia sztuki!) na ogół wskazuje się na jego źródła, których upatruje się w bezkrytycznym odejściu od sprawdzonych historycznie pryncypiów kulturowych. Postuluje się powrót do tych zasad, bo w przeciwnym wypadku — twierdzi się — skutki kryzysu będą tak głębokie i dalekosiężne, że postawi to pod znakiem zapytania przyszłość całej kultury Zachodu.

Z rozważań nad pojęciem kryzysu i z diagnozy postawionej pod adresem sztuki nowoczesnej przez jej znawców jednoznacznie wynika, że kryzys jest złem. Na czym polega jego zło? Jeśli zgodzimy się na to, że kultura ludzka, widziana z pewnego punktu, to sfera „składająca się” z czynności i związanych z nimi różnorodnie wytworów, kryzys nie może być niczym innym jak brakiem rozumienia tych czynności i wytworów, ta zaś sytuacja jest ostatecznie znakiem, iż człowiek nie rozumie samego siebie! Spójrzmy na tę sprawę nieco bliżej.

Celem dynamizmu ludzkiego wyrażającego się w poznaniu, postępowaniu i wytwarzaniu jest sam człowiek, inaczej mówiąc: budując kulturę budujemy samych siebie, kultura jest tylko w nas, zaś nasze wytwory są znakami tej kultury. Jeśli człowiek działa zgodnie ze swą osobową naturą, a więc poznaje po to, aby wiedzieć, jakie są przyczyny rzeczy, postępuje tak, aby realizować rozpoznane dobro i wytwarza po to, aby usunąć braki i „konkurować” z przyrodą w zakresie piękna, daje mu to rękojmię, że jego działania i ich „skutki” będą sensowne czyli celowe, że służą mu budując go w określonym aspekcie. Teza powyższa dotyczy w równej mierze prostego narzędzia służącego przekształcaniu materii, jak i skomplikowanej teorii naukowej czy filozoficznej. Poprzez nie człowiek uzgadnia się z otaczającym go światem i na kanwie tego uzgodnienia poznaje swą wyjątkowość, swą — z racji rozumności — swoistą wyższość wobec przyrody. To wszystko, czym człowiek wyrasta ponad przyrodę, składa się na kulturę i cywilizację. Wobec tego miarą człowieczeństwa jest rozum. Lec

nieraz zdarza się, że wysiłek człowieka spełza na niczym, kiedy to maszyna służąca wytwarzaniu zamierzonych dóbr, teoria moralna czy społeczna lub wizja polityczna, doktryna religijna prowadzą do innych — niż zamierzone i przewidziane — skutków. Zamiast „wydawać z siebie dobro”, służą one złu, zwracają się przeciwko człowiekowi, jak się mówi: alienują się i biorą człowieka w niewolę! Możliwość takiego stanu rzeczy jest tym większa, im bardziej złożone i uwarunkowane jest nasze działanie, im bardziej skomplikowane są instrumenty, jakimi się posługujemy. I właśnie wtedy pojawia się kryzys: nie rozumiemy tego, co sami wytworzyliśmy, w następstwie czego jesteśmy skonsternowani i bezradni. Przyznamy, że stan kryzysu nie jest stanem pożądanym przez nas, ponieważ uderza on bezpośrednio w naszą naturę, czyli w rozumność. Nie rozumiemy własnych wytworów i — w następstwie — nie rozumiemy samych siebie z tej prostej przyczyny, że nasz wytwór jest niczym innym, jak skonkretyzowaniem, przedłużeniem naszej myśli.

Kiedy spytamy teraz, co jest ostatecznie źródłem kryzysu, nasuwa się jedyna odpowiedź, iż jest on rezultatem błęd w poznaniu! Przecież każdy nasz wytwór to owoc rzeczywistości czy materializacji naszego poznania, wobec tego jeśli nasze poznanie jest chybione, jego własności — czyli fałsz — przechodzą na wytwory. Oparty o fałszywe poznanie wytwór jest — w logicznym sensie! — fałszywy.

Skutkiem braku rozumienia samego siebie jest utrata poczucia tożsamości i poczucia zakotwiczenia w świecie, w następstwie czego świat staje się dla nas niezrozumiały i obcy, a nawet wrogi. Sytuację tę wspaniale zobrazował Szekspir w postaci Hamleta; jego „Być albo nie być” niesie w sobie intencję całkowitego zakwestionowania sensu świata, w jakim żyje książę Danii, ponieważ świat ów jest przesycony złem, które Hamlet dostrzega, ale którego nie rozumie! „Być albo nie być” to znak kryzysu i dowód na to, że porządek poznania (rozumienia) determinuje głęboko porządek naszego bytowania.

O ile Szekspir pozostawił Hamletowi wybór, o tyle dzisiejsza filozofia oraz sztuka dają nieustannie wyraz przekonaniu, ba, bezpardonowo argumentują bądź — jak w sztuce — bezkompromisowo ilustrują tezę, iż otaczający nas świat, czy to kosmos, czy to świat kultury — jest światem absurdalnym, brzydkim, złym i pozbawionym nadziei. Głoszą one, iż świat ten należy porzucić, należy uwolnić się od niego raz na zawsze. W jaki sposób? Na razie spójrzmy na sztukę nowoczesną.

Kiedy stajemy w obliczu sztuki nowoczesnej, a więc takiej sztuki, która jest nowa i historycznie i — przede wszystkim — ideowo, reagujemy zazwyczaj zdziwieniem, jesteśmy zaskoczeni osobliwością jej niektórych manifestacji, co nieraz prowadzi wręcz do szoku. Z drugiej strony wiemy, że obcujemy z faktami kulturowymi, że twórcy tej sztuki to ludzie wykształceni na odpowiednich uczelniach, widzimy, że ich działaniom towarzyszy wszystko to, co tradycyjnie wiązało się ze sztuką: galerie, wernisaże, krytycy i publiczność. Nic więc dziwnego, że taki stan rzeczy może nas wprowadzić w kontuzję, czyli zaciemnić nam obraz tego, co widzimy. Z jednej strony ciśnie się na usta, iż „król jest nagi”, ale z drugiej — widzimy, że burmistrz i rajcowie patrzą ze zrozumieniem i cmokają z zachwytem. Oddając sprawiedliwość opisanej powyżej, realnej przecież sytuacji, rozważmy przynajmniej niektóre ważniejsze „za” i „przeciw” obu nasuwającym się możliwościom zareagowania na sztukę nowoczesną.

Już w aspekcie nazw używanych na jej oznaczenie uderzy nas jej „wieloimiennosc”, którą możemy potraktować jako znak jej bogactwa jakościowego. Mówi się o niej: sztuka awangardowa, ale także: nie-sztuka, post-sztuka, metasztuka, anty-sztuka, parasztuka, anarchosztuka lub sztuka negatywna, co w zastosowaniu do znanych odmian sztuki da: paraliteraturę, metateatr, antypoezję itp. W tej konwencji terminologicznej uderza, iż słowo „sztuka” (lub nazwa jej rodzaju) poprzedzone jest przez prefiksy o negatywnym zabarwieniu. Wynika z tego, że nowa sztuka określa swój sens na tle sztuki tradycyjnej jako jej zaprzeczenie, przekroczenie bądź „udawanie”.

Potwierdzenie tej tezy znajdujemy w innym ujęciu, które rejestruje następujące odmiany sztuki nowoczesnej: sztuka niemożliwa, sztuka sytuacyjna, sztuka minimalna (resp. uboga), sztuka struktur atomowych, sztuka przedmiotów znalezionych (lub gotowych), sztuka „zimna”, sztuka ciała, sztuka poczty, sztuka ziemi, sztuka mediów mieszanych, sztuka instalacji, sztuka konceptualna, a oprócz tego: *pop-art*, *performance*, *happening*, *collage*, *amballage*, *montage*, *fluxus* itp. Według innego podejścia sztuka nowoczesna dzieli się na *modern art* i *postmodern art* lub na awangardę i neoawangardę (postawangardę). Wreszcie traktuje się ją na sposób badawczy humanistyczny wyróżniając w jej obrębie: symbolizm, impresjonizm, ekspresjonizm, konstruktywizm, fowizm, futuryzm, surrealizm, imażinizm, taszyzm, dadaizm itp. Sztukę najnowszą charakteryzuje się dodając do nazw powyższych przedrostek „neo”, np. neoimpresjonizm, neokonstruktywizm itd.

Powyższy przegląd konwencji terminologicznych nie rości sobie pretensji do miana naukowo porządnej, historyczno-tytologicznej inwentaryzacji odmian sztuki nowoczesnej. Zadanie takie nie leży w kompetencji piszącego te słowa, ani nie jest dla naszych potrzeb nieodzowne. Nie musimy również ustalać, jakie relacje pojęciowe zachodzą pomiędzy poszczególnymi odmianami tej sztuki; jest to zadanie dla humanisty. Na podstawie powyższego przeglądu decydujemy się na nazwanie sztuki nowoczesnej **antyszuką**, aby w ten sposób oddać sprawiedliwość intencjom, jakie znajdujemy w manifestach jej twórców i rozważaniach orędujących im teoretyków: sztuka nowoczesna polega na radykalnym i ostatecznym odejściu od zasad sztuki tzw. tradycyjnej. Jakie to zasady? Najczęściej powiada się, że chodzi o odrzucenie zasady mimetyczności, czyli naśladowania lub o odrzucenie zasady reprezentacji, czyli przedstawiania. Ma się rozumieć z zasadą powyższą wiązało się piękno jako kryterium oceny sztuki, dlatego mówi się, że antyszuką jest antykallistyczna, antyestetyczna.

Jawi się pytanie, co zdaniem antyartystów jest pozytywną zasadą antyszuki? Czy jej sens sprowadza się wyłącznie do

negacji sztuki mimetycznej? Otóż uważają oni, że sztuka nowoczesna bazuje na kreatywności, która zajmuje miejsce piękna (wartości tzw. estetycznych) oraz na wolności, która jest antytezą wytwarzania wedle reguł. Zatem artysta nowoczesny jest kreatywny czyli twórczy, jeśli nie wręcz stwórczy oraz wolny, czym różni się od tradycyjnego artysty-rzemieślnika, który był tylko wytwórcą posługującym się określonymi, obiektywnymi regułami, według których wytwarzał.

Antyartyści są głęboko przeświadczeni, iż ich koncepcja sztuki prowadzi do ostatecznego i całkowitego wyzwolenia człowieka jako właśnie nieskrępowanego niczym, radosnego i autentycznego w swej kreatywności twórcy, bo — jak twierdzą — te wyznaczniki stanowią ośnoję bytu ludzkiego. W świetle nowej teorii sztuki każdy człowiek jest artystą — a proklamowali to już dadaiści w swym głośnym zawołaniu: „Każdy jest prezesem!”. Koncepcja ta nie wiąże twórcy z żadnym uprzywilejowanym tworzywem czy tematem, techniką czy pomysłem, ponieważ wszystko może być tworzywem, tematem, dopuszczone są wszystkie możliwości, liczy się każdy pomysł. Jak głęboka jest ta przemiana w sztuce uzmysłowimy sobie dzięki konfrontacji dwóch wypowiedzi. Legendarny Pindar z Teb dał lakoniczny wyraz przekonaniu podzielanemu przez Greków głosząc, iż „sztuka jest rzeczą trudną”; niełatwe jest zarówno wnikanie w jej tajniki, jak i jej uprawianie. Natomiast dzisiaj przedstawiciel grupy Fluxus Giuseppe Chiari ogłasza, że „sztuka jest rzeczą łatwą!” — „L'arte e facile”.

Powie ktoś, że za szokującymi manifestami antyartystów kryje się godna uwagi intencja upowszechnienia sztuki, wprowadzenia jej z Parnasu na ziemię, wprowadzenia jej bezpośrednio w życie. Odpowiemy na to, że być może intencja ta, która rzeczywiście przyświecała dadaistom i pop-artowcom, jest godna uwagi, lecz twarda rzeczywistość nieraz boleśnie rewidowała ludzkie utopie, a tak się właśnie stało z tą częścią programu antyartystów. Zresztą głoszone przez nich idee nigdy nie dotarły „pod strzechy”, zaś sami antyartyści byli



i są dość ezoteryczni i egzotyczni. Dlaczego? Ponieważ sztuka jest rzeczywiście trudna. Potrafimy na co dzień odróżnić dobrego szewca od partacza, dobrego polityka od oszusta, dobrego malarza od miernego pacykarza. Wiemy także, że aby być dobrym krawcem, lekarzem czy poetą należy — obok przyrodzonego talentu — osiąść określone sprawności i umiejętności oraz wiedzę. Wiemy także, że nie deklaracje i programy, lecz dzieła są sprawdzianem artyzmu i piękna. Do uszycia pary butów czy namalowania obrazu nie wystarczy wolność i kreatywność. Popatrzmy zresztą na antysztukę poprzez jej dzieła.

Wydarzeniem definiującym ją czy też wzorcowym dla niej jest akcja Marcela Buchampa, który w roku 1917 w Towarzystwie Niezależnych Artystów wystawia pisuar, a dzieło swe tytułuje „Fontanna”. Daje to początek działaniom posługującym się rzeczami gotowymi lub znalezionymi. Celują w tym Andy Warhol, Joseph Beuys czy Tony Cragg, którzy z takich przedmiotów tworzą wedle „praw” przypadku lub z udawaną celebrą różne kompozycje. Wykorzystuje je również Robert Rauschenberg, który wbudowuje je w obrazy malarskie. Jackson Pollock wymyśla tzw. „action painting”; jest to działanie polegające na zamalowywaniu płócien bez uprzedniej koncepcji, według metody „by chance”. Jedną z odmian tego rodzaju działania jest tzw. „dripping”: kompozycja powstaje w rezultacie swobodnego kapania farby z pędzla. W roku 1966 Ad Reihardt eksponuje w nowojorskim Jewish Muséum sto dwadzieścia zamalowanych na czarno płócien, które określa mianem „czystych obrazów” i uważa za ostatnie obrazy, jakie ktokolwiek może namalować. Yves Klein w swych akcjach zatytułowanych „Anthropometrie” posługuje się nagimi modelkami w charakterze żywych pędzli. W roku 1920 Man Ray zapoczątkowuje tzw. „emballage”, czyli sztukę opakowywania przedmiotów; Ray przedstawia opakowany przedmiot i tytułuje swe dzieło „Zagadka Izydora Ducasse'a”. Naśladowcy Raya opakowują skały, wybrzeża, wyspy, domy, ludzi. Walter de Maria i Renatę Weh tworzą swe dzieła przysypując różne

przedmioty piaskiem, cementem lub suchym gipsem. Ulubionym chwytem antyartystów jest destrukcja; i tak, Robert Rauschenberg wystawia w roku 1953 dzieło pt. „Erased de Kooning drawing” — jest to po prostu wymazany przez Rauschenberga rysunek wykonany przez jego znanego i uznanego kolegę de Kooninga. Al Hansen, Herman Nitsch i Nam June Paik są pomysłodawcami tzw. „destructions events”, które polegają na niszczeniu — głównie — instrumentów muzycznych. Kolejny pomysł polega na wyeliminowaniu procesu wytwarzania dzieła, np. Laszló Moholy-Nagy i Frank Stella zamawiają swe dzieła w fabryce podając instrukcję przez telefon. John Cage „komponuje” utwór zatytułowany „4'33”, którego „wykonanie” polega na tym, iż pianista siedzi przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy bez ruchu, a następnie kłania się i opuszcza scenę. Modne są akcje, w których antyartyści posługują się widzami jako tworzywem dla swych pomysłów; działają oni zgodnie z instrukcją lub wedle własnego uznania. Niektórzy antyartyści poprzestają na pisaniu swoich scenariuszy-recept dla działań, które mogłyby być zrealizowane przez inne osoby; niektóre z tych scenariuszy są nie-realizowalne. Żywa jest także idea łączenia różnych rodzajów sztuki, pilotuje jej pomysł Wagnera zbudowania tzw. „Gesamtkunstwerk'u”, który byłby syntezą określonego gatunku sztuki lub syntezą idei sztuki. Np. Karheinz Stockhausen i Iannis Xenakis uprawiają tzw. „Raum-Musik” nazwaną przez ich kontynuatorów teatrem instrumentalnym. Pomysł ten jest także realizowany w postaci tzw. „multimediów”, w których łączy się np. muzykę, taniec, malarstwo, widowisko filmowe, recytację itd. W roku 1964 Ben Vautier zapoczątkowuje tzw. sztukę ciała demonstrując siebie jako dzieło sztuki o czym świadczyła tabliczka z napisem „Regardez moi cela suffit je suis art” („Patrzcie na mnie to wszystko czego potrzebuję jestem sztuką”). W roku 1974 Gina Pane wykonuje akcję nazwaną „Action Psyche”, która polega na wykonaniu makijażu... żyletką! W ten sposób docieramy do działań, które posługują się jako tworzywem środkami drastycznymi, np. w happenin-

gu zorganizowanym we Wiedniu w roku 1968 pt. „Kunst und Revolution” Otton Miihl, Giinther Brus, Peter Weibel i Oswald Wiener posługują się ordynarnym pamfletem pod adresem polityków, samookaleczaniem się, oddawaniem i piciem moczu, wypróżnianiem się i mazaniem ciała ekskrementami, onanizmem i biczowaniem masochisty!

Świadomie pomijamy opis takich działań antyartystów, w których korzystają oni ze zbroczeń seksualnych, drastycznych samouszkodzeń (amputacji, kastracji), zachowań jawnie bluźnierczych i świętokradczych, akcji wykorzystujących osoby niedorozwinięte i umysłowo chore, lub ofiary ze zwierząt czy akty samobójcze! Niestety, jest ich niemało — i nawet gdybyśmy uznali za prawdziwy (raczej wątpliwy w świetle faktów) pogląd, iż są to jej przypadki graniczne bądź odosobnione, to zauważmy, że właśnie o nich najwięcej się mówi i pisze, są one przez innych antyartystów naśladowane — i to nie z uwagi na ich sensacyjny charakter i nachalną spektakularność, lecz ze względu na przypisywane im intencje urzeczywistniania określonych wartości kulturowych!

Inna strona antysztuki to wypowiedzi jej przedstawicieli, w których atakują oni zaciekle sztukę tradycyjną pomawiając ją o propagowanie zgnilizny moralnej, głupoty, ciemnoty, egoizmu, groteskowości, w których — krótko mówiąc — stwierdzają bez żenady, iż cała dotychczasowa sztuka to smutna, a nawet tragiczna w swych konsekwencjach pomyłka człowieka. Celują w tym Tristan Tzara, Gottfried Benn, Hans Richter, George Brecht, Joseph Beuys. — John Hartfield i George Grosz wydają na nią wyrok: „Die Kunst ist tot”. Pamiętajmy, że w miejsce zasad sztuki tradycyjnej antyartyści postulują kreatywność i wolność; są oni przekonani, że ich negatywizm jest warunkiem koniecznym wyzwolenia się z idolów minionej kultury: destrukcja jej dorobku ma prowadzić do „poznania” nowej rzeczywistości, którą — jak przyznają — trudno nazwać, spojęciować, ale którą można wyrazić. Niszczenie i negacja prowadzą do przeżycia autentyczności, która jest znakiem kontaktu, wtajemniczenia się

w nową rzeczywistość. Ta rzeczywistość to — jak ją określa Hans Richter — „rozsądek i antyrosądek, sens i bezsens, i przypadek, świadomość i jej brak”. Zalecany idealizm staje się twórczość dzieci i osób umysłowo niedorozwiniętych bądź chorych, także twórczość tzw. ludowa i prymitywna, ponieważ operują one — jak głoszą Paul Klee, Philipp Otto Runge, Wassyl Kandinsky czy Jean Dubuffet —• najpierwotniejszymi, „atomowymi” strukturami, których źródłem jest organiczna ekspresja uczuć, nieskrępowana wyobraźnia, a więc — jak dodają — sama w sobie, nieskażona natura. Słowo „natura” pojawia się często w wypowiedziach antyartystów; oznacza ono — jak powyżej • — pozaracjonalny, niepojęciowalny aspekt kosmosu, będący czystym stawaniem się, czystą ekspresją, która samoreprodukuje się wedle „praw” przypadku. Naturę należy naśladować, należy ją „tropić” poszukując inspiracji — zgodnie z zaleceniem André Bretona — w obsesjach, przesadach, lękach, marzeniach, halucynacjach, bzdurach, sprzecznościach, w przypadku, w mechanizmach agresji. Herbert Read, Eugene Ionesco, Karl Appel, Francis Bacon, Chirico, Salvador Dali nazywają to superrzeczywistością. Irracjonalizm i antyracjonalizm stają się wymogiem dla artysty; rozum należy się wyprzeć, ponieważ — o czym pouczają dzieje kultury Zachodu, a co zauważa Hans Arp — „rozum odciął człowieka od natury”. Jak powiadają George Brecht czy Allan Kaprów, „logiczny nonsens” kultury tradycyjnej musi być zastąpiony „nonsensem nielogicznym”, co wyzwoli sztukę z niewoli parnasizmu, estetyzmu i konwencjonalizmu.

Powiedziałby ktoś, że czepiamy się antyartystów, że ich manifesty, które są sformułowane w sposób mało zrozumiały i niekiedy bałamutny, traktujemy zbyt liberalnie. Należałoby raczej zwrócić uwagę na kryjącą się pod nimi nową koncepcję sztuki, która przecież wydała szereg wartościowych dokonań! W odpowiedzi zwróćmy uwagę na inną stronę antysztuki. Otóż prawie od jej początków, które na dobre możemy wiązać już z ruchem Dada, towarzyszy jej motyw „końca” czy też „śmierci” sztuki. Sprawa byłaby prosta, gdyby szło

o śmierć sztuki tradycyjnej, ponieważ jest ona wpisana w program antysztuki, która cały swój sens i impet bierze z jej negacji. Otóż niekiedy wbrew przewidywaniom antyartystów teza ta dotyczy także antysztuki! Przecież już kontrowersyjny przywódca ruchu Dada Tristan Tzara (J. Rosenstok) miał głosić „spełnienie się” istoty sztuki w dadaizmie i obiecywać zakończenie własnej działalności przyrzeczeniem „milczenia artystycznego”. Testament Tzary wypełnia Duchamp, który porzuca twórczość dla studiowania szachów. Pod wpływem idei „końca sztuki” polscy artyści awangardowi na zjeździe w Krakowie w roku 1922 proklamują zawieszenie wszelkiej twórczości na okres dwóch lat. Do tego dodać należy, iż przedstawiciele bodaj wszystkich kierunków awangardowych, aż do antysztuki, ogłaszają, iż idea sztuki znajduje swe ostateczne spełnienie w kierunku właśnie przez nich uprawianym! Przyznamy, że rzuca to nowe światło na sztukę nowoczesną: miała ona być właściwym objawieniem się idei sztuki i uwolnieniem jej spod kurateli kultury (filozofii, polityki, religii), a co za tym idzie, miała być wyzwoleniem człowieka twórczego, a stała się narzędziem zniszczenia sztuki tradycyjnej oraz ruchem samoniszczącym się, a zatem uderzającym w człowieka. Zdaniem, niektórych w antysztuce spełnia się przepowiednia Heinego i Hegla o nieuchronnym końcu wszelkiej sztuki. Znamienne jest wyznanie czołowego jej przedstawiciela Allana Kaprowa: „Jak wszystkie ważne odnowy sztuki skłonił nas pop-art do przebadania naszych wyobrażeń o tym, czym właściwie ma być sztuka. I zaniepokoił, że wszystko może być sztuką” (podk. U.K.). Jeśli wszystko jest sztuką, nasuwa się tylko jeden wniosek: sztuka nie istnieje!

Zaczynamy już rozumieć, na czym polega kryzys sztuki nowoczesnej: stała się ona zaprzeczeniem samej siebie, zawarłej w niej nadziei na radykalną i wyzwolenczą przebudowę sztuki, wbrew tej nadziei wydała ona owoce, które w znacznej mierze zatruiły kulturę współczesną i wyprowadziły ją na manowce bezsensu i beznadziei. Musimy się zgodzić z opinią Jurgena Habermasa, który stwierdza, że choć antysztuka jest

dziś ruchem dominującym, jest to ruch jałowy, czyli ideowo martwy.

Zwraca uwagę wprost niezwykle „rozgadanie się” antyartystów opatrujących swoje „produkcje” bogatym komentarzem usprawiedliwiającym ich celowość. Nie dziwi to nas, bo przecież wiemy z doświadczenia, iż większość działań antyartystów jest prawie całkowicie niezrozumiała. Potwierdzenie tego doświadczenia znajdujemy w społecznej recepcji antysztuki, która pomimo przekonania, iż — jak się mówi — jej paradygmat opanował sztukę począwszy od lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to światowa stolica sztuki została „przeniesiona” z Paryża do Nowego Jorku, znajduje przychylnie nastawienie jedynie pośród osób zajmujących się sztuką *ex professo* i w dość wąskim gronie jej fanów. Pomimo łżenia środków na jej propagowanie antysztuka zajmuje raczej marginalne miejsce w życiu społecznym — nad czym zresztą ubolewają sami antyartyści. Powróćmy jednak do kwestii rozteoretyzowania się antyartystów.

Wiemy, iż jednym z ważnych warunków wszechstronnego i bezstronnego poznania wytworu jest znajomość teorii leżącej u jego podstaw. Nawet najprostsze narzędzie, np. młotek, zakłada określoną teorię świata, a sytuacja się komplikuje w przypadku dzieł sztuk tzw. pięknych. Dlatego właśnie istnieją wyspecjalizowane dziedziny zajmujące się wyjaśnianiem ich sensu, takie jak krytyka artystyczna i humanistyka. Jak widzieliśmy centralnym problemem antyartystów jest... sztuka; mówiąc językiem Hegla: w antysztuce sztuka pyta o warunki swej własnej możliwości. W ten sposób antyartyści stają się filozofami sztuki i jej komentatorami, a zatem wchodzą w kompetencje filozofii i humanistyki! Nie chodzi o to, że artyście nie wolno — pro *domo sua* — filozofować i interpretować własnej twórczości, idzie o to, że nie posiada on odpowiednich sprawności i kompetencji do ostatecznego rozstrzygnięcia zagadnienia sztuki. Spójrzmy zresztą do jakich konsekwencji prowadzi filozofowanie antyartystów. Według dadaistów i pop-artowców sztuka jest życiem;

mamy prawo spytać: czym jest wobec tego życie? Czy jest ono sztuką? Jeśli przyjmiemy, iż jest ono sztuką, popełnimy od razu dwa błędy logiczne — pierwszy polega na definiowaniu nieznanego przez nieznanne (*ignotum per ignotum*), natomiast drugi prowadzi do błędnego koła w uzasadnieniu (*circulus vitiosus*). Drugą propozycję wysunęli konceptualiści ustami najgłośniejszego z nich — Josepha Kossutha: „Definicją sztuki jest sztuka”. Kiedy powiemy, iż takie definiowanie spełnia błąd zwany „to samo przez to samo” (*idem per idem*), konceptualiści odpowiedzą, że tak być musi, ponieważ sztuka jest aktywnością autoteliczną, czyli wsobną, stanowiącą cel sam w sobie oraz autarkiczną, czyli samowystarczalną bytowo i poznawczo. Jest ona, jak powiadają Donald Karshan czy John Cage, analitycznym wnikaniem w naturę samej siebie. Jeśli tak jest, definicja ta stwierdza coś, czemu natychmiast zaprzecza. Ujmuje ona istotę sztuki i zarazem głosi, że istota jej jest niepoznawalna! Bo przecież jeśli sztuka to analityczne wnikanie w istotę sztuki, a analityczne wnikanie polega na tworzeniu, czyli czynności niepoznawczej, istoty sztuki nigdy nie poznamy, bo przecież tworzyć możemy bez końca!

Jeśli sztuka jest działalnością autoteliczną i autarkiczną, jak tego chcą antyartyści, prowadzi to do pozbawienia jej jakiegokolwiek odniesienia do świata, do wyeliminowania jakiegokolwiek związku z nim, a to sprawia, iż działania artystyczne stają się całkowicie puste znaczeniowo, zawieszane w/ próżni. Niektórzy antyartyści przestrzegają rygorystycznie zasady eliminacji ze sztuki jakiegokolwiek sensu transcendentnego. Myśl tę wyraził dosadnie John Cage: „Nie mam nic do powiedzenia i mówię to — i to właśnie jest poezja”.

Jak widzieliśmy, polemika z antysztuką pozwala nam stwierdzić, iż wikła się ona w sprzeczności logiczne, że prowadzi do zniszczenia dziedziny sztuki, że towarzyszące jej szumne manifesty to próby racjonalnego argumentowania za wartością irracjonalizmu i antyracjonalizmu! A pamiętajmy, że za każdym irracjonalizmem kryje się kiepski racjonalizm, czyli niebezpieczne, ignoranckie użycie rozumu. Na tę stronę

antysztuki wskazuje wielu jej znawców, szczególnie tych, którzy widzą w niej olbrzymie zagrożenie dla współczesnej kultury. Próbują oni dociec, jakie są historyczne i ideowe źródła antysztuki i nadciągającej wraz z nią antykultury. Przeważa przekonanie, iż u podstaw sztuki nowoczesnej legły manifesty Charlesa Baudelaire'a, Arthura Rimbauda i Stéphane'a Mallarmego. Ustami Baudelaire'a proklamują oni artystę nowoczesnego, którego *image* definiuje autonomiczna wyobraźnia i kreacjonizm oparty o zasadę dekompozycji (rekompozycji) zastanej rzeczywistości potocznego doświadczenia. Realizacja zaleceń nowej poetyki wiąże się z koniecznością spełnienia kardynalnego wymogu stanowiącego rodzaj artystycznej *epoché*: miejsce poety „naiwnego” winien zająć poeta „krytyczny”, czyli wolny i kreatywny.

Poszukiwanie antycypacji antysztuki w dziejach sztuki to zadanie z pewnością ciekawe poznawczo, ale jest to zadanie dla badacza-humanisty. Naszą uwagę zwraca inna rzecz, a mianowicie przekonanie dyskretnie żywione przez wielu znawców sztuki, iż właściwych źródeł antysztuki należy poszukiwać w dziejach filozofii. Wskazuje się na wiek Oświecenia, a szczególnie na filozofię Immanuela Kanta, która jako bodaj najwyższy i najdoskonalszy wyraz tej epoki usprawiedliwiła autonomię sztuki w kulturze, uczyniła z niej niezależną logicznie dziedzinę, która żyje własnymi prawami. Inni sięgają głębiej w dzieje, jedni do filozofii René Descartesa, drudzy do humanistycznej (antropocentrycznej) ideologii Renesansu. Należy się zgodzić z tezą, że właśnie w filozofii należy się doszukiwać źródeł wszystkich przemian kulturowych. Dlaczego? Ponieważ jest ona tą sferą kultury, dzięki której człowiek uzgadnia się ze światem w aspekcie prawdy, jaką może zdobyć własnym rozumem. Filozofia wyjaśnia, czym otaczająca nas rzeczywistość jest i jakie są jej ostateczne racje. Nie musi to być filozofia sformułowana *expressis verbis*, ujęta w system czy wyartykułowana w oddzielnym traktacie, ponieważ prawda — jako synonim filozofii — leży u podstaw każdej z dziedzin ludzkiej kultury. Zatem może to być kon-



cepcja filozoficzna zawarta *implicite* w doktrynie społecznej, ekonomicznej, religijnej czy — o czym się przekonaliśmy poznając antysztukę — sponowana przez koncepcję sztuki. A w rozważaniach antyartystów wiele jest filozofii, choćby dlatego, że zawłaszczyli oni takie pojęcia filozoficzne, jak: natura, prawda, istota, wolność, konieczność, możliwość, autentyczność itp. Ma się rozumieć, że prześledzenie wzajemnych związków filozofii i sztuki wymaga żmudnych studiów historycznych, lecz nie jest niewykonalne. Mamy wiele, wcale udanych prób tego rodzaju, w których bądź wskazuje się na wpływ określonych teorii filozoficznych na sztukę, bądź też na równoległość historyczną tych samych idei obecnych w filozofii i sztuce, są wreszcie próby pokazania, iż zachodzą różnorodne związki genetyczne pomiędzy kierunkami filozoficznymi a prądami w sztuce.

Ramy artykułu nie pozwalają nawet na pobieżne zdanie sprawy z tych badań, wobec czego musimy zdecydować się na pewien skrót historyczny. Dopelni on obraz omawianego problemu i — miejmy nadzieję — nie zniekształci jego strony historycznej. Naszym zdaniem źródeł teorii sztuki, jakich dorobiła się kultura Zachodu, należy szukać już w okresie mitologicznym kultury europejskiej. Wówczas to pojawiły się i zaczęły się wykształcać dwie, konkurujące ze sobą po dziś dzień koncepcje sztuki. Według pierwszej z nich sztuka to wytwarzanie czegoś wedle planu, wytwarzanie, które jest naśladowaniem natury i uzupełnianiem jej braków. Sztuka pojawia się na tle poznania refleksyjnego, jej podmiotem jest rozum ludzki. Natomiast według drugiej teorii, która za punkt wyjścia brała poezję, częściowo muzykę i taniec, artysta to medium określonych sił kosmicznych, bogów, bóstw czy też muz, które sprowadzają na niego szczególny szal-manię. Jest to szal szlachetny, wyrażający się w sposób nie zawsze jasny i zrozumiały, często zaszyfrowany; z reguły wiązano z nim jakąś intencję, informację pochodzenia pozaludzkiego. Zatem według tego ujęcia sztuka rodzi się z „zetknięcia się” człowieka ze sferą pozaziemską, człowiek jest rezonatorem, prze-

kazicielem tej sfery, daje wyraz kontaktu z nią, przekazuje jakieś jej przesłanie pod naszym adresem.

Pierwsza z omawianych teorii znalazła swych najwybitniejszych komentatorów w osobach Arystotelesa i Tomasza z Akwinu. Obaj głosili, że sztuka jest intelektualną cnotą konkretyzującą się w porządku praktycznym, w wytwarzaniu, że jest ona — co do swej istoty — „właściwym «pojęciem» rzeczy wytwarzanych" (*reda ratio jactibilium*). Kiedy postawili pytanie: „Jaka jest racja istnienia sztuki?”, odpowiedzieli, iż jest ona naśladowaniem natury i u z u p e ł n i a n i e m jej braków. Racją sztuki bytu jest niedoskonałość natury, bo gdyby natura działała doskonale, sztuka byłaby zbędna! Człowiek poznaje braki i uzupełnia naturę w dwojaki sposób: wspomagając naturę w jej działaniu (np. hodując lub lecząc) lub transponując zasady jej działania i tworząc byty sztuczne.

Natomiast teoria manicznych źródeł sztuki, pojmująca ją jako w y r a ż a n i e , przechodziła szereg przeobrażeń, a wszystko zależało od tego, jak rozumiano ową transcendentną sferę objawiającą się w człowieku. Zneutralizowano w niej jej aspekt mitologiczny, a w to miejsce pojawiła się ostatecznie jakaś anonimowa siła — *vis incognita*, która jest zaczynem autoekspresji. Jej adekwatną definicję podał Benedetto Croce: „Sztuka jest intuicją-ekspresją”, i opatrzył ją wyjaśnieniem, w świetle którego sztuka jest nierozzerwalną jednością poznania (dość szczególnego rodzaju) i działania.

W tej sytuacji — co należy zdecydowanie podkreślić! — dyskusja z antysztuką musi się przenieść w porządek dyskusji z teorią sztuki leżącą u jej podstaw! Kiedy przyjrzymy się próbom podania w wątpliwość roszczeń antysztuki, łatwo zaobserwujemy, iż ich uczestnicy niepostrzeżenie wikłają się w dyskusję w konkluzjach, czyli w spór toczący się w ramach pojęciowych wyznaczonych przez teorię antysztuki. Nawet jeśli dopatrzą się oni w antysztuce sprzeczności logicznych, takich, jakich my dopatrzyliśmy się przed chwilą, natrafią na ripostę, że sprzeczność wyraża prawdziwą naturę rzeczy. Zostaną więc posądzeni o uprzedzenie wobec antysztuki, o nie-

chęć do wszystkiego, co nowe, która jest podbudowana przez nostalgię za sztuką klasyczną. Usłyszą wreszcie, że ich stanowisko wyraża opcję, czyli pozapoznawczy, motywowany upodobaniem wybór.

Zło manicznej teorii sztuki i wpływającej z niej antysztuki polega na propagowaniu z gruntu fałszywego obrazu świata i człowieka, na wprowadzeniu elementów irracjonalnych i pozaracjonalnych jako ostatecznych punktów odniesienia dla dynamizmu ludzkiego. Antysztuka uderza zatem w to, co stanowi największy dorobek kultury Zachodu, uderza w to, dzięki czemu Grek dostrzegł, iż może w ogóle budować świat kultury, a mianowicie, podważa teorię aspektu, czyli w rozróżnienie i w respektowanie różnicy zachodzącej pomiędzy poznaniem teoretycznym oraz wytwarzaniem (i postępowaniem). Sztuka nie ustanawia sobie samej celu ostatecznego, ponieważ jej celem jest dobro dzieła, jakie ma wykonać. Cokolwiek człowiek wytwarza, dokonuje się to na tle celu ostatecznego, ten zaś jest poznawalny jedynie w teorii. Na tle tego celu człowiek może ocenić zarówno dobro wytworu, jak i dobro koncepcji leżącej u jego narodzin. Zniesienie aspektu prowadzi także do wyeliminowania z kultury kwestii odpowiedzialności moralnej człowieka za własne wytwory. Anty-artysta jest wolny w sensie negatywnym, ponieważ może on to, lub tamto, może cokolwiek. Nie na tym polega wolność człowieka; pojawia się ona w momencie wyboru czegoś, co rozpoznaliśmy jako dobro i co chcemy zrealizować biorąc za nie pełną odpowiedzialność.

Niektórzy myśliciele, szczególnie ci, którzy pozostają pod wpływem oddziaływania filozofii Martina Heideggera oraz Hansa-Georga Gadamera, tak interpretują antysztukę, jakby stanowiła ona osnowę doświadczenia religijnego czy mistycznego. Ma ona ich zdaniem obnażać absurdalność życia ludzkiego, ale prowadzić jednocześnie do jakiegoś „Ur-Einen”, będącego wyrazem i realizacją tęsknoty powrotu do tego, co boskie, wieczne, do praojczyzny wszystkich ludzi. Taka interpretacja jest zaciemnieniem i poznania sztuki i doświadczenia

religijnego czy mistycznego, jej fałsz i zło polega na głajszachtowaniu tego wszystkiego, co z wielkim trudem wypracowała kultura Zachodu.

Za antysztuką kryje się teoria filozoficzna, która znalazła podatny grunt w czasach nowożytnych i współcześnie, wystarczy wymienić Vico, Seheliinga, Hegla, Bergsona, Freuda, Crocego, Whiteheada, Sartre'a, Heideggera i Gadamera. Wymienieni myśliciele w takim czy innym stopniu sytuują sztukę (resp. jej źródło) poza rozumem człowieka, upatrują w sztuce źródła osobliwego, intuicyjnego (w pozaracjonalnym sensie intuicji) poznania i osobliwego narzędzia metanoi, przemiany człowieka. Nie dziwi więc, że wzorem gnostyków, sztuka jest dla nich o tyle przedmiotem poznania, o ile jest zarazem źródłem wartościowej wiedzy, która ma odsłaniać tajemniczą, transcendentną dla rozumu sferę bytową, której człowiek i jego poczynania są artykulacją. W antysztuce mieszka dajmonion filozofii, którą zbudował wyprowadzony na manowce rozum ludzki. Nie wyprowadziła go na manowce zła wola, lecz najzwyczajniejszy w świecie błąd, który na początku bywa na ogół mały, ale jego skutkiem jest kryzys. Zmierzenie się z nim to zagrożenie i wyzwanie, obowiązek każdego z nas.

*Henryk Rieres*