

Paweł Bohuszewicz

Kres złudzenia estetycznego - początek spisku sztuki

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 1 (2), 121-129

2007

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PAWEŁ BOHUSZEWICZ

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

pbohuszewicz@wp.pl

KRES ZŁUDZENIA ESTETYCZNEGO – POCZĄTEK SPISKU SZTUKI

Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2006 (s. 152)

Spisek sztuki. Iluzje i deziluje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki” to kolejna wydana po polsku książka Jeana Baudrillarda. Nie szykujemy się jednak na żadną nowość – pojęcie to jest obce temu osobliwemu korpusowi tekstów. Od momentu porzucenia analizy neo-marksowskiej (wiązało się ono z bardziej ogólnym odkryciem „ironii przedmiotu” [Baudrillard 2006b: 45-48]), dokonanego już prawie na początku drogi twórczej, Baudrillard w pewnym sensie cały czas pisze tę samą książkę: zamiast rozwijać i dodawać nowe wątki, bezustannie i obsesyjnie krąży wokół tych samych tematów i tych samych (swoich) tekstów, czego niewątpliwą zaletą jest to, że „chwytą też czasem istotę rzeczy, co udaje się nader rzadko i nader niewiele” (Markowski 1999: 52–53).

Jakie to tematy – wiadomo: symulacja, wirtualność, ekstaza komunikacji, hiperrzeczywistość, część wyklęta, fatalność, uwodzenie itd. W jaki jednak sposób Baudrillard o nich pisze? Autorzy dwóch najważniejszych polskich opracowań na temat jego dzieła zwracają uwagę na to, że funkcjonuje ono pomiędzy

biegunami opozycji filozofia (socjologia) – literatura, kierując się raczej w stronę tej drugiej (przy czym obaj są skłonni traktować literaturę nie jako rodzaj pisarstwa, którego przeznaczeniem jest zadowolenie estetyczne, lecz jako specyficzne narzędzie poznania). Michał Paweł Markowski mówi o „niezłym pisarzu, którego tak właśnie, jako socjologizującego pisarza (a nie piszącego socjologa) należy traktować” (tamże: 52), z kolei Andrzej Szahaj traktuje Baudrillarda jako twórcę metafor – w śmiały i sugestywny sposób konceptualizujących rzeczywistość, ale i (jak to z metaforami bywa) niesprawdzalnych: „Mam wrażenie, iż hipotezy postawione przez Baudrillarda tworzą łącznie pewien mit, z którym trudno polemizować” (Szahaj 2004: 88).

Można zgodzić się z takim traktowaniem pisarstwa Baudrillarda, jeśli uznamy, że literaturą jest sposób komunikowania, który spełnia co najmniej dwa warunki: 1) nie chce i nie może być usztywniony za pomocą jakiegokolwiek nazwy, gdyż zasadą istnienia tej „dziwnej instytucji” (jak powiedziałby Derrida) jest stałe przekraczanie samej siebie, sprzeczne z ru-

chem nazwy, który zmierza do unieruchomienia tego procesu; 2) posiada co prawda aspekt poznawczy, nie jest jednak dokonywanym w zgodzie z regułami narzucanymi przez jakąś wspólną interpretacyjną wskazywaniem (referencją) i opisywaniem istniejącego obiektywnie i autonomicznie przedmiotu, gdyż polega raczej na „fakcie zacierania referencji opisowej – zacierania, które w pierwszym podejściu czyni język odniesieniem do siebie samego, w drugim zaś ujawnia się jako negatywny warunek uwolnienia bardziej radykalnej siły referencji skierowanej ku tym aspektom naszego bycia w świecie, o których nie może być mowy bezpośrednio” (za: Koziołek 2006: 196).

Jeśli na tym polega literatura, to książki Baudrillarda są niewątpliwie literackie. Do pozostałych ich cech zaliczyłbym również „jednowymiarowość”, katastrofizm i „odwracalność”. O „jednowymiarowości” też autora *Symulakrów i symulacji* pisze Douglas Kellner, mówiąc, że porzuca on rygorystyczną, konwencjonalną i staranną analizę na rzecz podejścia do przedmiotu, które opiera się na „całościowych tezach i całościowych prorocत्वach” (Szahaj 2004: 88). Z kolei o katastrofizmie czy wręcz apokaliptyczności stylu Baudrillarda przekonani są powszechnie wszyscy jego czytelnicy, gdyż ta cecha jest najbardziej wyrazista (można by uznać, że treść jego pism streszczają jakże często pojawiające się w nich słowa „nie istnieje już...” (rzeczywistość, społeczeństwo, postęp, prawda, sztuka...). Autor *Symulakrów i symulacji* sprzeciwia się jednak odnoszeniu tych pojęć do jego książek, stwierdzając, że „sytuuje rzeczy w perspektywie kresu” nie z zamiłowaniem do apokalipsy, lecz z ciekawości (Baudrillard 2006a: 132)¹.

Mówiąc o „sytuowaniu rzeczy w perspektywie kresu” Baudrillard sugeruje, że owa rzecz nie jest w sposób konieczny związana z jakimś kontekstem; przeciwnie: to nie rzecz, lecz wyobraźnia podmiotu poznającego decyduje o jego wyborze. Byłby więc Baudrillard postmodernistycznym tricksterem, który jedynie gra kontekstami „przy pomocy pewnego ro-

dzaju prowokacyjnej logiki” (za: Szahaj 2004: 75), nie wierząc, że mówi coś przy okazji o rzeczywistości? Mogłoby się wydawać, że tak, zważywszy kolejną bardzo ważną cechę jego twórczości, którą za samym Baudrillardem nazwałbym wcześniej „odwracalnością”:

„Istnieje [...] [w mojej twórczości – przyp. P.B.] pewien rodzaj strategii, nie wiem jak bardzo jest ona intencjonalna. Raczej pojawia się ona jak rezultat możliwości zrozumienia i uchwycenia [...] systemów i odwrócenia ich. Nie chodzi tu o jakąś dyskursywną krytykę używającą negatywności, jest to raczej pewna ironia. Jest to proces popychania jakiegoś systemu, czy też jakiegoś pojęcia, czy też jakiegoś argumentu do skrajności, gdzie się je przewraca, gdzie potykają się one o swą własną logikę” (Baudrillard 1996: 204).

Po lekturze wszystkich wydanych po polsku książek Baudrillarda trzeba dojść do wniosku, że owo „popychanie” systemów aż do momentu ich „odwrócenia” nie tyle nawet pojawia się, ile stoi u podstaw wszystkich: wbrew temu, co myślą socjologowie, to, co społeczne nie istnieje, bo implodowało w masę (Baudrillard 2006a); wbrew temu, co myślą feministki, to nie kobieta, lecz mężczyzna zajmuje pozycję zdominowaną (Baudrillard 2005a); wbrew temu, co sądzi każdy z nas, rzeczywistość nie istnieje, bo zastąpiła ją hiperrzeczywistość (Baudrillard 2005a); amerykańskie pustynie nie należą do porządku natury, ale do porządku metafizyki (Baudrillard 2001a); „wojny w Zatoce nie było”, bo nie można nazwać wojną czegoś, o czym z góry wiadomo, że zostanie wygrane (Baudrillard 2006c); upadek Twin Towers nie był spowodowany przez terrorystów, lecz przez samą Amerykę, która sprowokowała katastrofę mocą swej potęgi (Baudrillard 2005c); mnogość informacji nie rodzi wiedzy, lecz zdezorientowanie, mnogość rzeczywistości – brak wiary w nią, a totalna jedność i doskonałość – nadmierną wrażliwość na zakłócenia i w efekcie katastrofę (Baudrillard 2005d).

Po co Baudrillardowi „odwracalność”? Czy wynika ona z jego domniemanego „tricksterizmu”? Zanim odpowiemy na to pytanie, wyjaśnijmy najpierw, co w ogóle oznacza to słowo. Tak oto o figurze trickstera pisze Agata Bielik-Robson: „Co jakiś czas w naszym nud-

¹ Gdzie indziej określa siebie mianem paroksysty, czyli kogoś, kto „przywiązuje się do zjawisk krańcowych, ale nie ulega iluzji końca” (Baudrillard 2001b: okładka).

nym akademickim świecie pojawia się postać, z którą nie wiadomo, co począć. Jest zbyt inteligentna, by zbyć ją lekceważącą formułą szarlatana – ale też zbyt prowokacyjna, by można ją było traktować poważnie i bez obiektywności zaprosić na salony, gdzie toczy się cywilizowana „konwersacja ludzkości”. Antropologowie mają na takie figury znakomite określenie, pasujące nie tylko do społeczeństw archaicznych – »trickster«. To ktoś, kto wyłamuje się z danych ról społecznych i robi wszystko, by nie poddać się wiążącej klasyfikacji; ktoś, kto uosabia czystą energię subwersji i świadomie używa jej do plątaniny szyków poważnym członkom społeczności. Niewątpliwym prekursorem tej postawy we współczesnej humanistyce był Fryderyk Nietzsche, który z szaleństwa uczynił metodę, czyli tak zwane »filozofowanie młotem«. Jako typowy trickster krążył między Dionizosem a Ukrzyżowanym i przecinał wszystkie węzły gordyjskie nowożytnej filozofii mocą arbitralnej decyzji i prowokacji” (Bielik-Robson 2007: 7).

Uważam, że Baudrillard nie jest tricksterem w sposób całkowity: owszem, nie ma takiej dziedziny, do jakiej można by go przyporządkować, gdyż krąży on pomiędzy systemami oznaczania, przez co irytuje środowisko naukowo-kulturalne. Jednakże to nie owa społeczność jest dla niego głównym punktem odniesienia – a więc nie jest Baudrillard przekornym błaznem tak, jak trickster – i nie samo zdestabilizowanie systemów jest stawką o którą gra, gdyż nie chodzi mu o destrukcję tego, co zastane tylko dlatego, że jest zastane właśnie. Pokazując, że każdą hipotezę da się potraktować jako punkt wyjścia do stworzenia przeciw-hipotezy, Baudrillard pokazuje coś bardzo poważnego: każda z owych hipotez zmierzając do prawdy, staje się coraz bardziej jednolita, uniwersalna i doskonała, ale im bardziej taką się staje, tym łatwiej ulega równie naturalnej katastrofie lub własnemu, niekontrolowanemu zwielokrotnieniu, którym jest chociażby przeciw-hipoteza². W imię cze-

go jednak Baudrillard rzuca wyzwanie (kolejne słowo, które bardzo lubi) wszystkim hipotezom, teoriom – w ogóle referencyjnemu sposobowi odnoszenia się do świata? W imię tego, co się za nimi skrywa, czyli rzeczy. Jak jednak chce ją ukazać? Nie przez wysunięcie jakiejś kontrteorii, co oczywiste, lecz właśnie przez owe „rozchwianie wszystkich kulturowych superstruktur” (Baudrillard 2001b: 107) – tak jakby dopiero w momencie wyniszczenia sensu na horyzoncie pojawiał się przedmiot: ta pułapka, w którą „wpadają wszystkie wartości i kategorie umysłu” (tamże: 108); nieuchwytna, ironiczna, „niezawisła, nieprzejednana”, „immanentna i zagadkowa” „czysta obiektywność” (Markowski 1999: 58).

Spisek sztuki... doskonale wpisuje się w logikę twórczości Baudrillarda i nie przynosi pod tym względem żadnej niespodzianki. Książka składa się z trzech, względnie niezależnych, części: pierwsza nosi tytuł *Złudzenie estetyczne i jego kres*, druga – *Spisek sztuki*, trzecia – *Rozmowy wokół „Spisku sztuki”* (ściśle rzecz biorąc, tylko trzy z tych rozmów są „wokół” *Spisku sztuki* – pierwsza została przeprowadzona 6 lat przed ukazaniem się w dzienniku „Libération” kontrowersyjnego artykułu Baudrillarda i dotyczy twórczości Andy’ego Warhola).

Najdłuższa, najciekawsza i najbardziej doniosła z nich to część pierwsza (stąd też dziwnie nieco tytuł, który redaktorzy wybrali dla całej książki, zważywszy dodatkowo, że pojęcie „spisku sztuki” w ogóle się w niej nie pojawia). Na jej początku zostaje postawiona następująca teza: cała energia sztuki współczesnej przestała kierować się w przyszłość (jak było z XX-wieczną awangardą i z całą w ogóle sztu-

To właśnie pozwala mi twierdzić, że nie sytuuje samego siebie w pozycji prawdy (Baudrillard 2006a: 104), lecz w pozycji swego rodzaju wirusa w świecie myśli: „Myśl, katastroficzna forma popychania świata w stronę jego końca, pracuje [...] w ukryciu, w sercu racjonalnego systemu, wewnątrz samej ultraracjonalizacji świata. Myśl odgrywa tu rolę bardzo ironiczną. Chcieliśmy uczynić z niej pozytywną strategię, racjonalny atut, lecz ona bez wątpienia gra zawsze w podwójną grę. Być może jest tylko formą pasożyta, wirusa, który rozwijałby się we wnętrzu systemu i destabilizowałby go od środka w samej jego funkcji rozrodczej. Obecnie to raczej ta druga wersja jest interesująca” (Baudrillard 2001b: 51).

² Proces ten opisał Baudrillard w *Pakcie jasności...* Zob. przede wszystkim rozdz. *Zemsta dwoistości* (s. 157–160). Pokazując, że „zemsta dwoistości” jest nieuchronna i że wcześniej czy później osiągnie każdego systemu, autor zdaje sobie sprawę, że dotyczy to również systemów, które on sam tworzy.

ką nowożytną od romantyzmu począwszy) i zwróciła się w przeszłość – po to, by „cytować, symulować, powtórnie przywłaszczać” (Baudrillard 2006a: 36), przy czym praktyka ta świadczy o wyczerpaniu żywotności sztuki: „Jakby [...] na wzór historii przegrzebywała własne śmietniska w poszukiwaniu swego odkupienia poprzez odpadki” (tamże: 37).

Przynajmy, że nie jest to myśl nowa – już w 1967 r. John Barth mówił o literaturze wyczerpania (Barth 1983), mając na myśli to samo, co Baudrillard: nastąpił kres wielkiej przygody sztuki (dla Bartha przede wszystkim literatury), która uzyskawszy nadmierną samoświadomość, nie potrafi już odnosić się do rzeczywistości, zamiast czego odnosi się sama do siebie. Najlepszym przykładem takiej praktyki jest dla Bartha twórczość Warhola, Borgea, Nabokova i jego własna (o niektórych ze swoich dzieł mówi, że „są to powieści, które imitują formę Powieści, napisane przez autora, który imituje rolę Autora” [Barth 1983: 49]). Co charakteryzuje tendencję, której wszyscy wymienieni pisarze są reprezentantami? Fetyszizm – odpowiada Baudrillard. Zanim jednak wyjaśnimy, co autor *Spisku sztuki...* rozumie pod tym pojęciem, cofnijmy się nieco w czasie, do roku 1913, kiedy to Marcel Duchamp „wpadł na szczęśliwy pomysł umocowania koła od roweru na zydłu kuchennym, żeby patrzeć, jak się obraca” (Richter 1983: 148)³. Szczęśliwy pomysł? Może dla Duchampa, na pewno jednak nie dla sztuki, która nigdy już nie podniosła się po zadanych przez niego ciosie. Otóż francuski dadaista za pomocą *ready-mades* skończył z ideą przedmiotu estetycznego: po pierwsze, jako tego, co wzbudza zachwyty, przyjemność, czy chociażby zainteresowanie; po drugie – jako artefaktu,

³ Inne przykłady działań Duchampa z tego okresu: zakup reprodukcji obrazu, przedstawiającego pejzaż zimowy i zatytułowanie go *Pharmacy*, zakup szuflki do śniegu, na której napisał *In advance of a broken arm* (W przewidywaniu złamania ręki) i w końcu słynna *Fontanna*. „Po *Fontannie* [...] powstał jeszcze cały szereg zagadkowych przedmiotów, które Marcel Duchamp przysporzył światu. W 1919 powstała wąsata *Mona Lisa* oraz własnoręcznie przez Marcela wykonany czek, którym zamierzał opłacić dentystę (wręczony mu czek dentysta ów jak najślusniej oprawił w ramki). Było jeszcze zamknięte okno zatytułowane *Bitwa pod Austerlitz*” (Richter 1983: 152).

który został wykonany przez posiadającego odpowiednie umiejętności twórcę; i w końcu – jako przedmiotu niepowtarzalnego (a przynajmniej pretendującego do tego miana). „Stworzenie” przez Duchampa *Fontanny* oraz innych tego rodzaju dzieł doprowadza do kresu tradycyjną estetykę i rozpoczyna proces „demokratyzacji sztuki”: odtąd wszystko może być dziełem i każdy może być artystą; wystarczy arbitralna decyzja, jedynie wskazanie na przedmiot i przeniesienie go w pole sztuki. Zamiast o artyście powinniśmy tu więc raczej mówić (by użyć słów Baudrillarda odnoszących się do Warhola) o „pośredniku ironicznego pojawiania się rzeczy” (Baudrillard 2006a: 64). Dlaczego owo „pojawianie się rzeczy” jest ironiczne? Ponieważ drwi sobie z kontekstu, w którym rzeczy zostają umieszczone. Tym kontekstem jest szeroko rozumiana instytucja sztuki, w ramach której pozostajemy również my – nie wiedzący, jak sprostać wydarzeniu *ready-made*, pozbawionemu wszelkiego znaczenia poza znaczeniem negatywnym (ironicznym).

Ten właśnie proces uznaje Baudrillard za konstytutywny dla sztuki współczesnej i charakteryzuje go m.in. za pomocą pojęcia fetyszizmu. Fetyszizm seksualny polega na uczynieniu obiektem pożądania rzeczy, która sama w sobie jest seksualnie obojętna, i tak samo fetyszizm estetyczny: polega na arbitralnym uznaniu, że dziełem sztuki jest przedmiot, który sam w sobie jest obojętny estetycznie. I tak jak w przypadku fetyszizmu seksualnego nie chodzi o seks, tak też w przypadku fetyszizmu estetycznego nie chodzi o przedmiot. Co zatem staje się ważne? Idea:

„Sztuka [...] zabrała się do pracy nad ideami. Suszarka do butelek Duchampa jest ideą, puszka zupy Campbella Warhola jest ideą. Yves Klein sprzedający w galerii powietrze za czek wystawiony *in blanco* to też idea.”

O tym podwójnym procesie uczynienia dziełem sztuki wszystkiego (byłoby nie było wyjątkowe, nie zakładało pracy i nikogo nie interesowało) i zagarnięcia sztuki przez ideę świadczą również polskie przykłady. Oto Paweł Althamer stwierdza, że „każde życie jest wartościową opowieścią” – wbrew tradycyjnej estetyce, według której tylko to, co niezwykle, za-

sługuje na opowiadzenie; uznaje, że jego działania nie różnią się niczym od działań, które wykonują ludzie, wykonujący jakąkolwiek czynność; mówi, że lepsze od malowania pejzażu jest jego oglądanie (samo w sobie będące oczywiście sztuką). Zwróćmy też uwagę na takie oto działanie (artystyczne?), o którym mówi w rozmowie z Sebastianem Wislockim:

„Jesteśmy w dobie przemian i trudno nie zauważyć tych zależności. Przecież mamy teraz taką masę galerii – tych, co to się im zarzuca, że są tylko sklepami. Ostatnio nawet w Austrii zrobiłem coś na ten temat: na wyjściowych drzwiach galerii umieściłem napis »Auschtel-lung« (Wystawa – red.). Przez te drzwi wchodziło się z galerii na kolejną wystawę, czyli po prostu luksusowego centrum handlowego, miejsca najchętniej odwiedzanego przez mieszkańców Linzu. Z moim kolegą – Austriakiem Thomasem – poszliśmy tam, bo chciał mi pokazać inną wystawę. »Chodź, Paweł, pójdziemy na świetną wystawę ze sprzętem turystycznym« – rzucił. Dlaczego miałbym powiedzieć: »No dobra, tu byłem w galerii, tu oglądałem sztukę, a teraz idę oglądać plecaki?«. Przecież mogą zachować ten sam stan pobudzenia rzeczywistością i ten sam poziom wrażliwości, idąc do sklepu. Nie przerywać smakowania” (Althamer 2001).

Warto przypomnieć również Julitę Wójcik, która w Zachęcie obierała ziemniaki (zob. Guzek 2001; Wójcik 2001) oraz najbardziej znane przykłady – *Pasję* Doroty Nieznańskiej czy *Piramidę zwierząt* i *Łażnię* Katarzyny Kozyry. Przykłady można mnożyć. „Wszystko to są idee, znaki, aluzje, pojęcia” (Baudrillard 2006a: 66) – tak opisałby je Baudrillard. Jest to sztuka abstrakcyjna „w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji” oraz konceptualna „w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie” (tamże: 67). O co bowiem chodzi Althamerowi i Wójcik? O ukazanie, że estetyczne jest nie to, co wyjątkowe i artefaktowe, lecz to, co codzienne i „gotowe”. O co chodzi Kozyrze? O ukazanie, że śmierć istnieje, tyle tylko, że nie chcemy jej zobaczyć (Kowalczyk 1999) itd. O ukazanie – a więc o ideę. O ideę, która przenosząc dosłownie wszystko w pole sztuki, równocześnie sztukę uśmierca (jeżeli wszystko staje się dziełem, nic już nim nie jest).

Według Baudrillarda istnieje jeszcze jeden – o wiele bardziej istotny – aspekt tego odwrotu, a raczej uśmiercania sztuki. Otóż w całej sztuce współczesnej (od malarstwa i kina począwszy a na performansie skończywszy) mamy według niego do czynienia z „kresem złudzenia estetycznego”. O zjawisku tym (choć nie używając tego samego określenia) pisał już w 1981 roku w *Symulakrach i symulacji*, podając jako przykład *Czas apokalipsy* Coppoli. W *Spisku sztuki...* również skupia się na kinie i pisze o *Nagim instynkcie*, *Dzikości serca* i *Bartonie Finku*. Wszystkie te filmy, zbliżając się do standardu *high definition*, dają nam zupełnie nowy model dzieła (czy jeszcze dzieła?): już nie symbolizowanie (jak w Operze Pekinńskiej, w literaturze, zdjęciu czy w filmach sprzed epoki efektów specjalnych), ale sama rzeczywistość w najwyższym i dlatego obscenicznym stanie nasycenia, zwielokrotniona poprzez „nazbyt doskonały obraz” (tamże: 40). Dlaczego obraz może być nazbyt doskonały? Czy marzeniem sztuki nie było od zawsze hiperdokładne odtworzenie rzeczywistości? Jeśli tak, to nigdy jej się to nie udawało, a dokonując tego dzisiaj, pokazała, że zawsze była czymś innym: nie uobecnieniem, lecz symbolizowaniem, sugerowaniem, odgrywaniem świata; nie zwielokrotnieniem jego wymiarów, lecz ich odejmowaniem – dokonywanym po to, by „zaczarować” i uczynić tajemniczym sam w sobie pozbawiony czaru, banalny świat. Oddajmy zresztą głos Baudrillardowi i zacytujmy jeden z najlepszych fragmentów książki:

„Obraz jest zawsze dwuwymiarową abstrakcją świata – jest tym, co pozbawia jednego wymiaru świat rzeczywisty, a przez to zapoczątkowuje moc tworzenia złudzeń. [...] Złudzenie optyczne [...] pozbawiając jednego wymiaru przedmioty rzeczywiste, czyni ich obecność magiczną, odzyskując tym samym marzenie, całkowitą niereczywistość w ich po najdrobniejszy szczegół wierniej imitacji” (Baudrillard 2006a: 41)⁴.

⁴ Mówiąc o sztuce jako złudzeniu, Baudrillard zgodziłby się zapewne z sofistą Gorgiaszem, który mówił, że „tragedia [...] dzięki fabule i afektom wywołuje złudę [...]” (Sarnowska-Temierusz 1985: 36) oraz z Arystotelesem, który w *Fizyce* pisał, że „sztuka uzupełnia naturę w tym, czego natura nie jest w stanie sama wytworzyć” (za: Podbielski 1983: LIII). Bardziej wyczerpująco złudzenie estetyczne opisuje Baudrillard w *Pakcie jasności* (2005d: 80–81).

Choć Baudrillard pisze o „kresie złudzenia estetycznego” nadzwyczaj trafnie i sugestywnie, to jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że wybiera zupełnie nieadekwatne przykłady tego zjawiska. *Nagi instynkt* i *Dzikość serca*? Nie sądzę, abym mylnie uznawał te filmy za jak najbardziej „złudne” i dodające światu tajemnicy w ściśle Baudrillardowskim sensie. Oczywiście, swój tekst Baudrillard pisał pod koniec lat 90., a więc w czasach sprzed triumfu kina komputerowych efektów specjalnych, które czytającym dzisiaj jego tekst od razu przychodzi do głowy – i to jest może jakieś usprawiedliwienie. Jednym z przedstawicieli tego kina byłaby *Pasja* Mela Gibsona w sposób wręcz idealny obrazująca wszystkie (nie tylko te ze *Spisku sztuki...*, ale i z *Symulaków i symulacji* czy *Paktu jasności*...) twierdzenia Baudrillarda na temat pornografii, obsceniczności i ekstatyczności obrazu i dźwięku, które dając rzeczywistość, odbierają wyobrażenie. To właśnie *Pasję* jako przykład podaje Douglas Rushkoff w swoim – bardzo zresztą przypominającym styl myślenia Baudrillarda – felietonie poświęconym technologii *high definition*: „Tendencja, aby stosować naukową dokładność obserwacji do literatury, a nawet religii, może ostatecznie odebrać im ich największą moc. Wygenerowany przez komputer obraz Jezusa, krwawiącego z każdej rany w *Pasji* Mela Gibsona zamienił uniwersalną ewangelię w dosłowną opowieść o okaleczeniu i śmierci pewnego człowieka. [...] Nie ma symboli, a jedynie prawdziwe rzeczy” (Rushkoff 2007).

Złudzenie estetyczne umiera nie tylko w kinie, które pozostaje najbardziej wyrazistym przykładem tego procesu. To samo dzieje się według Baudrillarda w całej sztuce współczesnej, która, generalnie rzecz biorąc, „dodaje zamiast odejmować”. Znowu przypomnę obieranie ziemniaków przez Julitę Wójcik, proszę też zwrócić uwagę np. na obrazy grupy Twożywo i na niektóre działania Althamera – czy diagnoza Baudrillarda nie jest słuszna? „Nie chcę patetycznych sytuacji – stwierdza Wójcik. – Sztuka ma być przyjemna. Świat zmienia się i sztuka też powinna. Dlaczego sztuka nie ma być lekka?” (Wójcik 2001). I jest lekka – odpowiedziały jej Baudrillard – tak lekka, że aż niezauważalna. Ta sztuka nie pozostawia

w nas żadnego śladu, gdyż nie chce być interesująca i wyjątkowa; jest taka sama, jak rzeczywistość, której nie zmienia, lecz jedynie przenosi ją w swoje pole, powiela, powtarza, „dodaje to samo do tego samego, i to w dodatku w nieskończoność” (Baudrillard 2006a: 51)⁵. Stwierdzając taki stan rzeczy, Baudrillard jednocześnie wysuwa bardzo zdecydowany postulat odejścia od niego: nie należy tego robić, nie należy bezrozumnie i bezwyobrażeniowo powtarzać pornografii rzeczywistości; należy odzyskać radykalne złudzenie świata: „[...] potrzeba nam iluzjonistów, którzy wiedzą, że sztuka i malarstwo stanowią iluzję, czyli kogoś, kto wie, że [...] wszelka sztuka przede wszystkim zwodzi, tak oko, jak i życie, tak samo jak wszelka teoria zwodzi sens; wie, że całe malarstwo nie jest wyrazowym, a zatem rzekomo prawdomównym przedstawieniem świata, lecz polega na zastawianiu sidła, w które da się złapać dostatecznie łatwowierna domniemana rzeczywistość świata” (Baudrillard 2006a: 71).

Znamienne jednak, że autor *Symulaków i symulacji* nie postuluje jakiegos powrotu do sztuki sprzed Duchampa i Warhola, ani nie widzi szans na jakąś lepszą nowość (i dlatego nie można go nazwać ani konserwatystą, ani rewolucjonistą – chociaż bardzo wyraźnie tęskni za czymś innym, to jednak nie jest to ani przeszłość, ani przyszłość, lecz stan, o którym wie, że nie może mieć miejsca⁶). Ważne jest również to, że odróżnia ich od całej reszty sztuki współczesnej – dlatego, że mają w sobie energię i ciężar tego, co pierwsze („Warhol pozostaje dla mnie tym, który położył podwaliny nowoczesności” [tamże: 87]) i dla-

⁵ W celu objaśnienia niektórych tez Baudrillarda dotyczących sztuki posługuję się przykładami polskimi – oczywiste jest, że więcej nam mówią niż przykłady, które podaje autor (np. Koons, nowojorscy symulacjoniści).

⁶ Sam o sobie mówi: „nie pragnę się cofnąć ku jakiemuś rzeczywistemu przedmiotowi. Podsycaloby to jedynie prawicową nostalgę. Wiem, że przedmiot ten nie istnieje, podobnie jak prawda, lecz zachowuję i chronię jego pragnienie przez spojrzenie będące rodzajem absolutu, boskiego sądu, w stosunku do czego wszystkie inne przedmioty wyłaniają się w swej błahości” (s. 129). Przepisuję te słowa ze względu na ich ważność dla twórczości Baudrillarda – mogłyby nawet stanowić swego rodzaju motto (fakt, że nie jedyne i fakt, że „odwracalne”...).

tego, że są od jej twórców po prostu uczciwi: zadając śmiertelny cios sztuce, sztukę przekraczają, stając się wydarzeniem antropologicznym, a nie estetycznym (tamże: 104).

Z kolei artyści nie potrafią tego zrobić i czując przy trupie sztuki, tworzą spisek, mający na celu przekonanie reszty świata o jego żywotności. Na tym polega „spiszek sztuki” – pojęcie, które posłużyło za tytuł książki, a które jest konsekwencją dwóch innych procesów: kresu złudzenia estetycznego i następującej po nim śmierci sztuki. Baudrillard bowiem (zgodnie z przedstawioną przeze mnie wcześniej logiką odwracalności i sytuowania wszystkiego w perspektywie kresu) nie ma wątpliwości, że sztuki już nie ma; gorzej: że stanowi „Heglowskie życie umarłego, który jeszcze się rusza” (Baudrillard 2001b: 141). A rusza się dzięki paranoi arbitralnego nadawania jej wartości i sensu. Zarówno pierwszy proces (nazwijmy go umownie arbitralną aksjologizacją sztuki), jak i drugi (będący procesem interpretowania tego, czemu wcześniej nadano pozytywną wartość – również arbitralnym, gdyż nie ma już czego interpretować) posiadają wymiar instytucjonalny i prywatny. Instytucja sztuki, czyli „te wszystkie polityry, wernisaże, układy, ekspozycje, restauracje, kolekcje, dary, badania” (Baudrillard 2006a: 82), umieszczając przedmioty „estetyczne” w przestrzeni pozytywnej wartości, zmusza również tych, którzy sztuką są kompletnie nie zainteresowani, by uznali jej ważność – „by nadawali temu wszystkiemu jakieś znaczenie i darzyli zaufaniem, pod pretekstem, że jest niemożliwością, aby to było w aż takim stopniu *niczym*, że coś musi się przecież za tym kryć” (tamże: 82). Na potwierdzenie tych słów i na zakończenie tej części książki Baudrillard cytuje znany fragment listu Gombrowicza do Jeana Dubuffeta o tym, że nasz podziw dla malarstwa nie jest czymś naturalnym, lecz sztucznym i umownym. „Malarstwo stworzyło sobie odbiorcę” (tamże: 83) – niech więc nie rości nadmiernie wygórowanych pretensji. Zwłaszcza, że przeżyło już samo siebie.

Dodatkowe znaczenia metafory „spiszu sztuki” znajdziemy w wywiadach uzupełniających książkę, w przedmowie pióra Sylvère Lotringer (której umieszczenia w książce, przyznam

szczerze, zupełnie nie rozumiem – rzadko zdarza się czytać tak bełkotliwy tekst, co nie powinno zachodzić zwłaszcza w przypadku Baudrillarda, którego niesłusznie, choć często, o bełkotliwość właśnie się posądza), a także w innych książkach Baudrillarda (2001b, 2005d).

W wywiadzie przeprowadzonym przez Catherine Francblin autor *Symulaków i symulacji* tłumaczy, że pojęcie spiszu sztuki nie musi zakładać pojęcia sprawcy. Inaczej mówiąc, Baudrillard nie wyznaje „spiskowej teorii dziejów sztuki” i nie uważa, że za jej beznadziejnym, aktualnym stanem, stoi intencja jakiegś zbiorowości (choć interes na pewno tak...). „Cały ten kulturalny kram” (Baudrillard 2001b: 137) dowartościowującego sztukę komentarza jest naturalnym, ale i mechanicznym efektem kresu złudzenia estetycznego i śmierci sztuki, polegającej na przejściu jej samej w pole idei: „Jest faktem, że sztuki nie da się już dzisiaj oddzielić od dyskursu i komentarza. Artyści tego potrzebują. Jeżeli nie kłecą tego sami, to szukają tego u innych. Sztuka, raz oderwana od żywej zasady iluzji, w sposób całkowicie niezauważalny stała się ideą. I to wokół tej idei sztuki, ideologii sztuki, sztuki poświęconej dla idei lub skazanej na skończone formy, które jednak niezauważalnie zamieniają się w idee, to wokół tej nieśmiertelnej referencyjności sztuki jako idei zawiązuje się ogromny, zbiorowy spisek, masowa, estetyczna symulacja, którą dla ułatwienia nazwałem sprzysiężeniem sztuki” (tamże: 136).

I tu – przyznać trzeba – kryje się sprzeczność. Z jednej strony wszak Baudrillard twierdzi, że spiszek sztuki nie został zawiniony przez nią samą – skoro już „nie żyje” i skoro tylko arbitralny komentarz i aksjologizacja ją ożywiają – z drugiej natomiast dopatruje się przyczyny w niej samej, skoro to „ideowość” sztuki odpowiada za „kulturalny kram” komentarza. Tego rodzaju niezgodności odnajdziemy wiele w jego pismach. Baudrillard zresztą zdaje się o nie przesadnie nie troszczyć: nie dba o spójność, wiedząc, że sprzeczność jest już wpisana w naturę myślenia, albo inaczej: że wcześniej czy później każdą myśl da się uwieloznacznąć, zdekonstruować, „odwrócić” przeciw niej samej, a to z tego powodu, że sama rzeczywi-

stość jest tak pojemna, iż pochłania wszystkie sądy na jej temat.

Wracając jednak do „spisku sztuki”, wydaje się, że pojęcie to można uogólnić. „Skądinąd istnieje to [ów spisek – przyp. P.B.] od zawsze” (Baudrillard 2006: 144), mówi Baudrillard w rozmowie z Ruth Scheps, sugerując, że spiskiem jest każdy komentarz dołączony do każdej formy estetycznej. Każdy komentarz służy podtrzymywaniu przy życiu tylko i wyłącznie „kultury, która nie potrafi ze sobą skończyć i degradować się w nieskończoność” (Baudrillard 2001b: 144), a nie tego, do czego został powołany, czyli przedmiotu. Przedmiot (każdy, nie tylko estetyczny) nie potrzebuje komentarza – myśl tę wyraża Baudrillard wielokrotnie, a najmocniej – w *Pakcie jasności...*, gdzie komentarz został nazwany „gwałtem dokonany na obrazie”. Ani obraz, ani jakiegokolwiek dzieło (ani nawet żaden przedmiot, choć już w inny sposób) nie są związane z sensem; nadawanie im sensu – tak samo jak zwielokrotnianie rzeczywistości w technologii HDTV – oznacza odbieranie im tego, co w nich najistotniejsze: obcości, tajemnicy, zdolności do uwodzenia: „Uczynić z jakiegoś przedmiotu obraz, to pozbawić go kolejno – wszystkich wymiarów, wagi, konturu, zapachu, głębi, czasu, ciągłości i oczywiście sensu. Za cenę tego odcieśnienia obraz zyskuje moc przyciągania, staje się środkiem czystej przedmiotowości, staje się przenikalny dla subtelniejszej formy uwodzenia” (Baudrillard 2005d: 80).

W nadawaniu sensu obrazowi fotograficznemu tkwi jakaś ogromna afektacja. To wymuszanie na rzeczach, by przybierały jakieś pozy. Odkąd czują na sobie spojrzenie podmiotu, same zaczynają pozować w świetle sensu (tamże: 83).

Gdy będący podstawą drugiej części *Spisku sztuki...* artykuł Baudrillarda ukazał się we Francji, wywołał skandal w środowisku artystycznym. Nic dziwnego, gdyż jego krytyka była faktycznie miażdżąca: odmówiła racji bytu nie tylko samemu środowisku, ale i przedmiotowi, który je zjednoczył, czyli sztuce. W Polsce *Spisek sztuki...* przeszedł bez echa. Potwierdza to tylko jedną z przedstawionych w tej książce hipotez: spisek sztuki to

„zbrodnia doskonała”. Nie tylko dlatego, że nie potrafimy wskazać jego sprawców, ale i dlatego, że spotyka się z obojętnością tak samego środowiska, jak i tych, którzy pozostają poza jego obrębem, czyli nas. Dzięki temu trwa w najlepsze i nic nie zapowiada jego końca.

Bibliografia

- Althamer P. (2001), *Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1:1. Paweł Althamer w rozmowie z Sebastianem Wisłockim*, „Magazyn Sztuki”, nr 27, http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/nr_27/archiwum_nr27_tekst_1.htm (dostęp: 15.02.07).
- Barth J. (1983), *Literatura wyczerpania*, [w:] Lewicki Z. (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- Baudrillard J. (1996), *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha*, [w:] Czerniak S., Szahaj A. (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, IFiS. Polska Akademia Nauk, Warszawa.
- Baudrillard J. (2001a), *Ameryka*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2001b), *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2005a), *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2005b), *O uwodzeniu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2005c), *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2005d), *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2006a), *Spisek sztuki. Iluzje i deziluje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2006b), *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard J. (2006b), *Wojny w Zatoce nie było*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bielik-Robson A. (2007), *Jak się filozofuje młotem (i sierpem). Prawda i przemoc według Slavojana Žižka*, „Europa”, 144 (06.01).
- Guzek Ł. (2001), *O sztuce praktycznej i praktyce artystycznej*, „Magazyn Sztuki”, nr 28, http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/nr_28/archiwum_nr28_tekst_1.htm. (dostęp: 15.02.07)

- Kowalczyk I. (1999), *Kozyra, czyli problem*, „Magazyn Sztuki”, nr 22, http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/nr_22/archiwum_nr22_tekst_1.htm. (dostęp: 15.02.07).
- Koziołek R. (2006), *Szeregowy pracownik nauki o literaturze o sobie samym, języku i wielkim cmentarzu literatury*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Markowski M. P. (1999), *O symulakrach*, [w:] tenże, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nycz R. (1998), *Przedmowa*, [w:] Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Podbielski H. (1983), *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Richter H. (1983), *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Rushkoff D. (2007), *Zbyt sterylna, aby dawać komfort*, www.magivanga.com.pl/page.php?129, (dostęp: 27.02.2007).
- Sarnowska-Temierusz E. (1985), *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII w.)*, PWN, Warszawa.
- Szahaj A. (2004), *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, [w:] tenże, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Wójcik J. (2001), *Obieranie ziemniaków. Z Julią Wójcik rozmawia Małgorzata Lisiewicz*, „Magazyn Sztuki”, nr 26, http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/nr_26/archiwum_nr26_tekst_4.htm. (dostęp: 15.02.07).