

Zygmunt Bauman

O sztuce, śmierci i demokracji i o tym, jak się one do siebie mają

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (51), 199-216

1998

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.

Zygmunt Bauman

O sztuce, śmierci i demokracji i o tym, jak się one do siebie mają

Jesienią 1930 roku trzydziestodwuletni inżynier-mechanik Aleksander Calder odwiedził pracownię Pieta Mondriana. Jak zeznał po latach w liście do A. E. Gallatina, kolekcjonera sztuki, był wstrząśnięty i zachwycony tym, co zobaczył – a zobaczył wysoką białą ścianę, a na niej kunsztownie upięte w urzekająco piękną kompozycję prostokątne kartony, malowane na żółto, czerwono, niebiesko i rozmaite odcienie bieli. Czegoś mu jednak w tej martwej – bo skończonej – doskonałości majestatycznego układu zabrakło. Podzielił się wątpliwościami z gospodarzem. Spytał, czy nie byłoby lepiej wprawić wszystkie te prostokąty w ruch oscylujący o różnych kierunkach i amplitudach. „Mondriam nie zgodził się” – poskarżył się Calder. Ale Calder sprzeciwem Mistrza się nie zraził. Resztę życia poświęcił realizacji pomysłu, jaki olśnił go w pracowni Mondriana. Do śmierci (w 1976 roku, w wieku 78 lat) eksperymentował z różnymi tej realizacji sposobami. Wszedł do historii sztuki jako prekursor „sztuki kinetycznej”. Na retrospektywie Caldera w paryskim Musée d’Art Moderne, upamiętniającej dwudziestą rocznicę jego śmierci, można było zobaczyć m.in. instalację *Une boule noir, une boule blanche*: na długich niciach zwisają z sufitu dwie kule – duża czarna i mała biała; obie wirują w po-

wietrze, każda na własnej nitce, każda z prędkością właściwą swej masie i długości nitki. Na podłodze stoi kilka metalowych talerzy o zgiętych obrzeżach, o które od czasu do czasu biała kulka w locie uderza, wydając dźwięki o różnej, zależnej od średnicy talerza tonacji i zmieniając kierunek lotu. Dźwięki rozlegają się w nieregularnych odstępach. Kule są albo tuż tuż obok siebie, albo oddalają się tak bardzo, jak długość nici pozwala. Żaden układ przestrzenny ani żadna sekwencja czasowa nie powtarzają się dwukrotnie. Ani przestrzennej, ani czasowej struktury twórca swej instalacji nie nadał. Obdarzył ją tylko wolnością samokreacji.

Na teź retrospektywie umieszczono też *Le cadre blanc* – wielką, na biało pomalowaną ramę drewnianą, do której przymocowano, do górnej lub dolnej listwy, sprężynę, wahadło, kule o ruchu rotacyjnym. Każdy z elementów pozostawał w ustawicznym ruchu, ale każdy ruch, obojętny na to, co się obok działo, trwał przy swoim tempie, dyktowanym przez swe właściwości fizyczne. Z ładu rodził się chaos. Kilka monotonii, kilka regularności składało się na układ pozbawiony reguł, wiecznie zmienny, chciałoby się powiedzieć – „bez ładu i składu”, niepokorny, sam sobie wciąż kłam zadający, nieprzewidywalny.

Retrospektywę przygotowano z wielkim nakładem wysiłku. W kilku olbrzymich salach wystawowych zebrano setki eksponatów z niemal pół wieku twórczego eksperymentowania. Niektóre zdawały się znajome i przypadkowym turystom, którzy nigdy dotąd nazwiska Caldera nie słyszeli: powstałe w rozgorączkowanej wyobraźni i sprawnych dłoniach artysty wisioriki z delikatnych blaszek, połączonych misternymi, nie krępującymi ruchów zawiasami i jak liście osiki rozedrganych i śpiewnie szeleszczących, uświadamiały o początkach masowo dziś wytwarzanych i powielanych od lat jak świat długi i szeroki ozdób hoteli, restauracji czy domów prywatnych.

„Podobnie jak komponuje się kolory lub formy, można komponować ruchy”¹ – tak określił Calder swój zamiar artystyczny. „Kompozycję czyni spowodowana przez artystę wyrwa w regularności; ona tworzy lub unicestwia dzieło”². „*Le mobile* tańczy przed widzem”³. Marcel

¹ Z katalogu *Modern Painting and Sculpture*, The Berkshire Museum, Pittsfield (Mass.) 1933.

² Por.: A. Calder *Autobiography*, Nowy Jork 1966.

³ Por.: K. Kuth *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962.

Duchamp nazwał Caldera p a n e m prawa ciężenia. Calder, rzecz można, był poetą ruchu, ale nie wszelkiego ruchu. Ruch bywa jednostajny – prostolinijski lub obrotowy, ale przy tym monotony i przewidywalny, do znudzenia, do bólu powtarzalny; ten ruch nie różni się od martwoty – do takiego ruchu trzeba p r z y m u s i ć przedmioty tak samo, jak się je skazuje na nieruchomość, przybija, przykleja, zamyka w ramie czy w pudełku. Nie o taki ruch Calderowi chodziło – ale o ruch spontaniczny, wolny od wszelkiej regularności i rutyny, pełen niespodzianek, w każdym momencie inny i w każdym niespodziewany. Taki ruch jest czymś więcej niż zmianą miejsca w przestrzeni; jest znamięniem, być może istotą życia. Calder chciał o ży w i ć p r z e d m i o t y m a r t w e.

Damiena Hirsta, który w ciągu ostatnich kilku lat przeobraził się z „młodego, obiecującego artysty” w czołową postać sztuki światowej, też fascynuje życie. Ale jeśli Calder chciał zapanować nad prawem ciężenia, Hirst chce panować nad koniecznością umierania. Nie o ożywienie martwych przedmiotów mu idzie, lecz o zatrzymanie śmierci istot żywych. Sławę przyniosła Hirstowi instalacja, której nadał nazwę *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle żyjących*: sprowadzony z południowej Australii rekin w szklanym pudle pełnym formaliny. Jak z otwartej szeroko paszczy rekina za dwoma rzędami ostrych jak sztylety zębów, z Hirstowego dzieła ziała pustka, czekająca, by ją wypełnić treścią. Rekin był j a k ży w y, ale szczelnie zapieczętowana skrzynia natrętnie przypominała o jego śmierci. „Aby zrozumieć rzeczy, musimy je wyjąć z ich świata” – objaśniał Hirst. I skarżył się: „zabija się rzeczy, żeby im się przyjrzeć”. Rekin w formalinie o tej właśnie bolesnej sprzeczności, o tym okrutnym prawie natury, do której i ludzkie oko należy, powiadał. Potem przyszły układanki z much (*Sto Lat i Tysiąc Lat*), ryb (*Izolowane elementy płynące w tym samym kierunku w celu rozumienia*), motyli (*Z miłością, i bez*), a wreszcie głośna *Matka i dziecko* – przepołowiona tusza ciężarnej krowy, życie jeszcze nie narodzone w brzuchu życia, którego już nie ma. Wszystko to w pudełkach, stojkach, skrzynkach lub gigantycznych pojemnikach, szczelnie zapieczętowane, unieruchomione w ruchu, utrwalone w nietrwałości. Opakowania mówią tak samo doniośle, jak ich zawartość. „Zaczęło się od tego, że przeraziłem się kruchością życia” – mówi Hirst – „zaprzagnąłem więc sporządzić rzeźbę, która by tę kruchość zawarła; w której kruchość byłaby bezpieczna, w swoim własnym wycinku przestrzeni”.

„Ludzie wciąż marzą o solidności rzeczy; myślę, że solidność to wielka siła. Podoba mi się idea solidności. Ale by dotrzeć do solidności w moim ciele, musiałbym być wprawdzie szkieletem”⁴.

Na wystawie w Zachęcie – kompozycja Joanny Przybyły. Konary lekko już spróchniałe, nadgniłe, nadwątlone – ale w locie, pełne ruchu, tej nie-harmonijności, która jest cechą życia. Dookoła inne drewno – zgrabnie pocięte na deski, już do blasku wypolerowane, przesycone chemikaliami, które zapewnią im wieczne bytowanie, mocno do ściany śrubami przykręcone. Konary żyją, bo wolno im umierać. Poszatkowane na deski, zyskują nieśmiertelność – za cenę wyrzeczenia się życia... Przedmioty martwe nie chciały żyć – Calder pragnął woła artysty zmusić je do tego, co jest znamieniem życia – do oporu wobec woli twórcy, tej krnąbrności, w jakiej właściwa życiu wolność się objawia. W jego konstrukcjach istoty niegdyś żywe żyją i po śmierci, są dalej nieposłuszne i uparte w swym nieustępliwym rozkładzie, gniciu, rozpadzie, kruszeniu; formalina mętnieje i przesłania wzrok; solidność chroni zażarcie swych tajemnic. Hirst chce zmusić przedmioty żywe, by zamarły w ruchu, trwały nieruchomo, nie przestając być tym, na co los je skazał, aby były – a więc istotami napiętnowanymi wspomnieniem życia, śladami ruchu i zmiany. Nie chce, by przestały trwać – ale i nie chce, by zapomniały o śmierci. W żadnej z instalacji Hirsta nie ma ludzkiego mięsa, ale wszystkie wielkim głosem wołają o ludzkim losie. „Możesz patrzeć na ludzi jak na muchy”, powiada Hirst, „możesz ich też widzieć jak motyle; małych i odrażających, albo kruchych i pięknych”. Przybyła kwituje daremność obu wysiłków.

Jak przypomina Korneliusz Castoriadis, powstaniec grecki w młodości, a dziś senior filozofów francuskich, Oświecenie, z którego zrodziła się nowoczesna mentalność, polegało w opinii Lessinga na potrójnej odmowie: wiary w Objawienie, wiary w Opatrzność i wiary w Wieczne Potępienie. Ta odmowa była deklaracją podwójnej niepodległości – ludzkiej jednostki i ludzkiego gatunku; proklamacją ludzkiej autonomii, a więc i nieubłaganej konieczności samostanowienia. Dawniej, za potrójną linią zasypanych teraz okopów, kruchość i przygodność ludzkiej egzystencji była przez wieki bezpiecznie ukryta (religia – powiada Ca-

⁴ Wszystkie wypowiedzi Hirsta zaczerpnięte z reportażu Gordona Burna *Hirst World*, opublikowanego w „The Guardian” z 31 sierpnia 1996 roku.

storiadis – była maską zakrywającą oblicze chaosu). Teraz nic jej już chaosu nie przesłania. Zakrywając oczy na chaos, nie można trwać w wolności; można tylko przed nią uciekać. Sztuka, powiada Castoriadis (zastrzega się: *w i e l k a* sztuka), jest naraz oknem na chaos i formą chaosowi narzucaną. Sztuka tym się różni od religii, że chaosu nie maskuje, jego istnieniu nie zaprzecza. Wielka sztuka dba o to, by forma treści nie ukrywała, by z za każdej skończonej formy wyzierała nieskończoność chaosu, by każda forma, chaosowi nadana, informowała o tym, że jest formą właśnie i tam, gdzie jest, jest tylko na mocy nadania; w ten sposób wielka sztuka „kwestionuje wszelkie ustalone znaczenia, łącznie z sensem ludzkiego życia i treściami uznanymi za niepodlegające dyskusji”.

Istnieje zatem więź intymna między wielką sztuką a demokracją, która jest modalnością nowoczesnego bytu: „Społeczeństwo demokratyczne wie – musi wiedzieć – że nie na znaczeń zagwarantowanych, że jego życie toczy się na powierzchni chaosu, że samo ono jest chaosem, który musi nadać sobie formę, i że żadnej formy nie da się po wsze czasy utrwalić”. Zarówno wielka sztuka, jak i demokracja, podobnie jak owa autonomia i samokreacja, jakie są ich obu warunkiem, wymaga akceptacji śmierci i przemijania, kruchości i przygodności bytu we wszystkich jego formach. „Byt – zarówno jednostkowy, jak i społeczny – nie może być autonomiczny, jeśli nie przyjmie własnej śmiertelności”⁵. Demokracja polega na niekończącym się samo-krytycyzmie i auto-refleksji, na pamięci o śmiertelności – a więc na przygodności, „nieugruntowaniu” wszelkich praw i ustaleń. Podobnie godna swego miana sztuka; gdyby nie świadomość ulotności życia i nieuchronności śmierci, nie byłoby impulsu do tworzenia form nieśmiertelnych, niezniszczalnych. Wielka sztuka jest bohaterską próbą udowodnienia, że można tworzyć byty trwałe, stojąc na skraju otchłani.

Dodajmy tu, na marginesie rozważań Castoriadis, że co innego jeszcze, niż obopólna skłonność do auto-refleksji, spokrewnia sztukę z demokracją. Z trzech rozważanych przez Kanta ludzkich potencji poznawczych tylko władza sądenia, właściwa obszarowi sztuki, wskazuje na – decydującą o demokratycznym charakterze ludzkiego współ-

⁵ *Le délabrement de l'Occident*, wywiad przeprowadzony z Castoriadisem przez Oliviera Mongina, Joëla Romana i Ramina Jahanbegloo, opublikowany w „Esprit” z grudnia 1991 r.

życia – konieczność dialogu, negocjacji, porozumienia, zadzierzganania więzów. „Czysty rozum” może być solipsystą, nic ze swej czystości nie tracąc. Jego doskonałość mierzy się wszak wiernością samemu sobie, zgodnością z samym sobą, wewnętrzną spójnością. Rozum, by tak rzec, tylko sam ze sobą konwersuje, tylko uzgadnianiem własnych wypowiedzi się kłopotuje, we własnym wnętrzu znajduje wszystkie gwarancje racji, jakich potrzebuje – i wielości rozmówców, a już tym bardziej wielości poglądów, w swej pogoni za spójnością wewnętrzną nie potrzebuje. Inaczej z władzą sądenia. Spójność wypowiedzi jej nie wystarcza, nie znajdzie w sobie samej gwarancji ani fundamentów swych racji – by ich szukać, musi wyjść poza siebie, na spotkanie innym sądom i innym sędziom. Wesprzeć się może (zawsze zresztą na czas pewien tylko, nigdy z pewnością ostania się na wieki) li tylko na społeczności ludzi podobnie sądzących, a trwać może tylko pod warunkiem nieprzerwanego dialogu między nimi. Rzecz by się chciało, że sztuka, inicjująca wciąż na nowo nie kończącą się debatę o naturze piękna i burząca nieustępliwie wszystkie w tej sprawie wprzód osiągnięte uzgodnienia, jest nieustającą próbą kostiumową demokracji...

Rzecz w tym, ostrzega Castoriadis, że rozum – instrument powołany, by służyć wolności samo-stanowienia, obarczony jest wadą przyrodzoną – skłonnością do lekceważenia celów, jakim owa wolność mogłaby służyć, a i popędem do wyzyskiwania wolności dla zamykania szans, jakie samokreacja otwiera. „Rozum – ów otwarty proces krytyki i objaśniania, przekształcił się dość szybko, z jednej strony, w mechaniczną i uniformizującą czynność kalkulowania..., a z drugiej, w system uniwersalny i ponoć wyczerpujący...”. Zrodziła się „fatalna i chyba nie dająca się uniknąć tendencja do poszukiwania absolutnych fundamentów, absolutnych pewników, wyczerpujących oglądów”⁶ – czyli ponownego, tym razem już podejmowanego ze świeckich pozycji (i ukradkiem – przez sugestie z praktyki wynikające raczej niż tezy otwarcie głoszone), maskowania tej przygodności i ulotności bytu, których uznanie otworzyło szeroko wrota demokracji i sztuce, wolności i twórczej dynamice. Śmiertelność wszystkiego, co ludzkie, nie została zanegowana; znikła po prostu z porządku dziennego, przestała zaprzętać uwagę, straciła zdolność pobudzania do czynu, rozpuściła się i zaginęła

⁶ C. Castoriadis *L' époque du conformisme généralisé*, w: *Le monde morcelé*, Paris 1990, s. 18.

w mnóstwie tyle drobnych, co pracowitości i zaprzatających myśli zabiegów o sprawy leżące w zasięgu dłoni. Z tragedii metafizycznej zmaganie życia ze śmiercią stało się problemem technicznym, jak wszystkie problemy techniczne – j e d n y m z w i e l u. „Z punktu widzenia nauki – powiada Castoriadis – pytanie «jak unicestwić ludzkość?» ma tę samą wartość, co pytanie «jak ją zbawić»”⁷.

To sztuce zatem przypadło zadanie uratowania człowieczeństwa przed zapomnieniem o śmierci, a więc i zapomnieniem własnego jestestwa, samo-zapomnieniem – zadanie, jakiego rozum, na jaki liczyło Oświecenie, podjąć się nie miał zamiaru lub nie był w stanie. Rozum ustawił się po stronie egzystencji przemijającej i skończonej. Jeśli otwierał okna, to po to tylko, by je po chwili skwapliwie i w pośpiechu zamykać; jeśli zamykanie szło opieszale a okiennice okazywały się nieszczelne, uważał to za swoją porażkę. Dla sztuki, i tylko dla sztuki, śmierć nie była i nie mogła być problemem technicznym, a już na pewno nie j e d n y m z w i e l u problemów, jednym obok innych. Śmierć jest racją bytu sztuki, powodem jej istnienia i obiektem jej zmagania. Sztuka powstała i żyje dzięki świadomości, że śmiertelność jest ludziom dana, podczas gdy nieśmiertelność trzeba dopiero tworzyć, a raz stworzywszy, bronić przed ludzkim losem. Sztuka rodzi się wraz z wiedzą o śmierci i umiera w chwili, gdy się o śmierci zapomina lub na śmierć obojętnieje.

Psychoanalityk Otto Rank przypisywał powstanie i trwanie sztuki o s o b i s t e m u dążeniu artysty do nieśmiertelności: „impuls twórczy artysty rodzi się z popędu do samo-unieśmiertelnienia... do obrócenia swej efemerycznej egzystencji w osobistą nieśmiertelność”. Impulsem wspólnym wszystkich typów twórczych, powiadał Rank, „jest zastąpienie zbiorowej nieśmiertelności, wyrażającej się biologicznie w rozmnażaniu się płciowym, przez nieśmiertelność jednostkową, umyślne utrwalenie własnego istnienia”⁸.

Rank tłumaczył istnienie sztuki porywem twórczym artystów, ten zaś poryw z kolei świadomymi lub nieświadomymi motywami indywidual-

⁷ C. Castoriadis *Voie sans issue?*, tamże, s. 80. Autor zauważa, że „gdy KGB potrzebuje psychiatrów, znajduje ich z taką samą łatwością, z jaką policja argentyńska znajduje lekarzy, którzy mają utrzymywać ofiary przy życiu, aby można było kontynuować ich tortury” (s. 79).

⁸ O. Rank *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, Nowy Jork 1968, s. 38, 39, 45.

nych twórców. Artysta – powiadał Rank – tworzy dlatego, że pragnie wznieść się ponad gatunkową nieśmiertelność li tylko z b i o r o w ą (w domyśle: pospolitą) i zdobyć trwanie wieczne o s o b i s t e – poprzez nieusuwalne ślady swego pobytu na ziemi i niezniszczalną pamięć o nim. Ale – czy motywy artystów tłumaczą sens społeczny sztuki? Czy objaśnienia psychologiczne lub psychoanalityczne dają wiarygodną informację na temat przyczyn upartej obecności sztuki w dziejach ludzkich, a tym bardziej jej roli i funkcji? I, czy aby objaśnianie twórczości przez dążenie do uratowania osobistego podpisu przed zatarciem nie jest objawem prezentyzmu, rzutowaniem sposobu bycia artysty nowoczesnego na zjawisko do żadnej ery dziejów nie ograniczone?

Hannah Arendt w swej koncepcji sztuki nie ucieka się do motywów artysty – w jej widzeniu sztuki nie ma dla nich miejsca. Nie zamyka się też dla niej tajemnica sztuki w obrębie popędu do nieśmiertelności indywidualnej; sama sprzeczność między nieśmiertelnością jednostki twórczej a trwaniem gatunkowym, tak ważna w rozumowaniach Ranka, tutaj zostaje w gruncie rzeczy zniesiona. Tylko to, co trwa przez wieki może dowieść, że jest dziełem sztuki – powiada Hannah Arendt. Zdolność zachwycania i wzruszania czytelnika czy widza na przestrzeni wieków jest jedynym sprawdzianem dzieła sztuki. Nieśmiertelność ujawnia się zatem *ex-post-facto*, kwitując nie tyle autorską intencję, ile osobliwości dzieła – jego zdolność pobudzania emocji innych całkiem ludzi niż ci, u których twórca szukał (jeśli szukał) uznania i poklasku. Nieśmiertelne jest dzieło, które trwa – a trwać może dlatego, że nie pełni żadnej świeckiej, praktycznej funkcji, że nie jest narzędziem czy surowcem indywidualnego przetrwania, że nie zużywa się w obsłudze zadań życiowych.

Dzieło sztuki jest więc przeciwieństwem przedmiotu k o n s u m p c j i, która polega właśnie na zużywaniu, wyczerpywaniu, unicestwianiu swego przedmiotu. Ta nieśmiertelność, która jest właściwością sztuki, nie ma skierowanemu na własne przetrwanie życiu nic do zaoferowania. Być dziełem sztuki, to być czymś, co całkowicie, doskonale, biogunowo odmienne od „przedmiotów funkcjonalnych” – „funkcjonalność” bowiem sprawia, że przedmioty nikną w świecie zjawiskowym w toku ich spożycia i zużycia. Dzieła sztuki „nie powstają dla ludzi, ale dla świata”; nie ułatwiają osobistego przeżycia, stoją z dala od przemiany materii, która jest życiem; ich przeznaczeniem jest ujść cało

przed żarłocznym metabolizmem skazanego na śmierć organizmu. Dzieło sztuki jest aparycją, „czystym wyglądem”, a kryterium właściwym dla oceny wyglądu jest nie pożytek, lecz piękno. Im ważniejszą odgrywa rolę owo kryterium – im bardziej wygląd góruje nad innymi aspektami rzeczy, im bardziej istota rzeczy zawiera się w jej wyglądzie – „tym większy jest dystans, którego jej ocena wymaga”. Ów dystans bierze się stąd i stąd tylko, „że zapominamy o sobie, o swych kłopotach, o swych interesach, o wymogach życia” – na tyle, że nie pragniemy schwytać, osiąść, przyswoić i wchłonąć tego, co podziwiamy – ale chcemy, „by pozostało ono sobą, czystym wyglądem”⁹.

Zważmy, że owa możliwość zachwyty nad nieśmiertelnym, bo niekonsumowalnym, niedotykalnym i niezużywalnym pięknem, obcowania z nieśmiertelnością za pośrednictwem zjawiska, którego wieczność jest zagwarantowana bezużytecznością rzeczy, której jest wyglądem i niefunkcjonalnością jego kontemplacji (innymi słowy, możliwość uprawiania Kantowskiej *uninteressiertes Wohlgefallen*) nie jest dana wszystkim i nie jest dana nikomu w każdym momencie jego życia. Przychodzi ona wtedy, jeśli w ogóle przychodzi, gdy pilne wymogi życia zostały zaspokojone, gdy zatroszczono się już, jak się zatroszczyć trzeba, o potrzeby przeżycia. Przychodzi więc wtedy, gdy kończy się konieczność, a zaczyna wolność. Ta nieśmiertelność, jaka jest udziałem sztuki (jedyna i ś c i e ł u d z k a postać nieśmiertelności. A że tylko ludzie wiedzą o nieuchronności śmierci, więc tylko oni mogą wpaść na pomysł nieśmiertelności – jest to jedyna szata, w jaką idea nieśmiertelności może się przyoblec) zakwitnąć może tylko na glebie wolności.

Sama przez się jednak gleba wolności nie gwarantuje, że to właśnie sztuka na niej zakwitnie. Nie wystarcza załatwić życiowe konieczności, by otworzyć się na sztukę. Postawa wobec świata kształtuje się wszak na co dzień w sferze konieczności, a ta sfera jest obszarem użytków i funkcji. Raz wytworzone oczekiwanie użyteczności jest zaborcze; nie ma oczywistego powodu, dla którego miałoby stracić oddech, po dotarciu do granicy tego, co dla przetrwania konieczne. A już szczególnie wtedy, gdy użyteczność, celowość, interesowność wyniesione zostały do rangi wymogu powszechnego, jakiemu sprostać musi wszystko, co istnieje, by uznano jego prawo do istnienia.

⁹ Por.: H. Arendt *La crise de la culture: sa portée sociale et politique*, w: *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris 1972, s. 260, 265, 268.

Nadrzędność kryterium użyteczności jest znamieniem kultury nowoczesnej. Gdy zerwało się maskę z absurdu śmierci, za jaką ukryła go religia, naturalnym następstwem było odmówienie wartości wszystkiemu, co nie potrafi dowieść pożytków, jakie przynosi tu i teraz, temu oto życiu, jakie się w tej chwili toczy. Także i od sztuki wymagało się, by wylegitymowała się natychmiastowym użytkiem. Jeśli ma rację Kant, i jeśli poprawnie komentuje go Hannah Arendt, to wymogu tego sztuka spełnić nie może. Każda próba sprostania mu popadłaby w konflikt z jedynym zadaniem, jakie sztuka naprawdę spełnić może – a jest tym zadaniem, przypomnijmy, nadawanie formy chaosowi, sensu absurdowi, nieśmiertelnego wymiaru krótkotrwałej i ulotnej ludzkiej egzystencji.

Artyści nowocześni bronili tej, niefunkcjonalnej zgoła z nowoczesnego punktu widzenia, funkcji sztuki, konstruując, jako głównego swego przeciwnika, postać „filistra” czy „kołtuna”. Filister był uosobieniem tego, co dla natury sztuki najgroźniejsze: utylitaryzmu, czyli żądania, by piękno legitymowało się czymś jeszcze poza tym, że jest pięknem właśnie, czymś bardziej uchwytnym i w codziennych zabiegach bardziej przydatnym, bezinteresowne jego przeżywanie.

Dzisiaj wiadomo, na jakich frontach wojna wypowiedziana filisterstwu się toczyła, do jakich strategii artyści się w tej wojnie uciekali i dlaczego strategie te okazały się zawodne. Główną strategią modernizmu i awangardy było, by tak rzec, „oderwanie się od przeciwnika”; wprowadzenie sztuki poza zasięg możliwej absorpcji, konsekwentne przecinanie wszystkich więzów łączących dzieło sztuki ze światem codziennych zainteresowań i ziemskich, czy wprost przyziemnych, celów. Motyw przewodni tej strategii wyraził się w „niezrozumiałości sztuki”; drogi artystów i filistra rozbiegały się najpewniej, jeśli artysta mierzył doskonałość dzieła stopniem jego niedoskonałości dla pospolitej zdolności przeżywania – w przeciwieństwie do filistra, który z definicji mierzył wartość dzieła łatwością jego odbioru. Posługując się tą strategią, awangarda jednak się przeliczyła. Nie wzięła w rachubę, że roztkliwianie się miłym dla oka obrazem czy pieszczącą ucho melodią nie jest jedynym pożytkiem, jakiego filister-utylitarysta może się po artystach spodziewać. Także i „niezrozumiała” sztuka mogła się okazać utylitarne korzystna – i to właśnie nie wbrew, ale dzięki tej niezrozumiałości, która wyłączała pospólstwo z kręgu jej potencjalnych odbiorców. Jak o tym pisał obszernie Pierre Bourdieu, tym pożytkiem,

który na przekór najgorliwszym wysiłkom awangardy uniemożliwił jej „oderwanie się od przeciwnika”, były usługi oddawane przez sztukę w rozwiązywanie jednego z najdotkliwszych nowoczesnych kłopotów – a to tych, które wiązały się z nowym, nowoczesnym zadaniem auto-kreacji.

Autokreacja była problemem mieszczaństwa – „klasy średniej”; nie miała go, nie przejmowała się nim, arystokracja, która swą zasuszoną, przesypaną naftaliną pozycję zwierzchności duchowej otrzymała jako dar urodzinowy wraz ze świadectwem urodzenia. Nie doświadczały go też, ani nie mogły uznać za swój, „niziny społeczne”, chłopstwo czy puchnąca z roku na rok nędza miejska. Jeśli arystokracja nie musiała o swą pozycję społeczną zabiegać, „klasy niższe” nie miały środków po temu, by ją własnym wysiłkiem zmienić. „Średniość” „klasy średniej” polegała natomiast na tym właśnie, że pozycje jej członków rozpościerały się p o m i ę d z y obu biegunami zakotwiczenia – były ruchome, nieokreślone, mogły oscylować, wędrować w górę bądź w dół. Pozycja mieszczanina była nie „tu lub tam”, ale „pomiędzy”, i w żadnym miejscu, w jakim się znalazła, nie była solidnie, raz na zawsze, usadowiona. Była nie tyle trwałym dobytkiem, co wiązką szans. Te szanse trzeba było dopiero schwytać i rozwinąć – a uczyniwszy to, trzeba było powiadomić otoczenie, z konkurentów głównie złożone, o swym dokonaniu.

Komunikowano o dokonaniach pozycyjnych, jak zauważył to już w 1899 roku największy w dziejach socjolog amerykański Thorstein Veblen, w języku „ostentacyjnej rozrzutności”, czy „wystawnego marnotrawstwa”. Na prawo do zajęć, które niczemu konkretnie nie służyły i majątku nie przysparzały, czynów iście b e z i n t e r e s o w n y c h, trzeba było zarobić. Bezinteresowność dla wszystkich była zrozumiałym znakiem dorobku. A cóż bardziej bezinteresownego, jawnie bezcelowego, w sposób oczywisty bezużytecznego, niż nabywanie przedmiotów bez zastosowania i wydawania fortuny na rzeczy, które niczemu, oprócz chwały nabywcy, nie służą i których jedyną wartością jest cena? (Zauważmy, że s p o ż y w a n i e rzeczy drogich samo jeszcze do podniesienia pozycji nie wystarcza; od aktu najbardziej nawet wystawnej konsumpcji zalatuje zawsze podejrzanym procederem schlebiana zmysłom – uciechami cielesnymi, które są stygmatem wulgarności. (Gdy w Gierkowej Polsce kiełkowały pierwsze pędy „nowej klasy średniej”, krążyła po Warszawie opowieść o wzbogaconym nagle

„badylarzu”, który nabył w bufecie dworcowym dwie butelki drogiego wina, jedną z miejsca do dna wychylił, a drugą roztrzaskał o podłogę. Zapytany, dlaczego stłukł butelkę, odparł: „bo mnie stać”). Taktyką wojny pozycyjnej jest więc prześciganie się w dowodach pogardy dla „rzeczy po prostu użytecznych”, o pożytkach dla niewprawnego nawet oka widocznych – i manifestacyjnym gustowaniu w rzeczach, które niczemu nie służą i których smakowanie, z pewnością bezinteresowne, skoro nie przynoszące żadnej z poszukiwanych pospolicie przyjemności, „przysparza honoru” i dowodzi wyjątkowych cnót smakosza¹⁰. Na oręż w tak prowadzonej wojnie pozycyjnej sztuka awangardowa nadała się znakomicie, była zrobiona jak na zamówienie – i to właśnie dlatego, że „nikt jej nie rozumie”, że jej kontemplowanie nikomu przyjemności nie przynosi, że żadnej namiętności, poza żądzą „wyniesienia się ponad poziom”, nie schlebia.

Wojna pozycyjna toczy się i dziś, i rośnie wciąż liczba jej uczestników, wzrasta więc i zapotrzebowanie na artystyczne słupy milowe przebytej drogi. Tłumaczy to chyba po części (ale po części tylko) zaobserwowany przez Zuzannę Gablik fakt, że uczelnie Ameryki wypuszczają co roku w świat tytuły zawodowych artystów, ilu żyło we Florencji i Wenecji przez całą epokę Renesansu. Rzecz w tym jednak, że o co innego dziś w wojnie pozycyjnej idzie, niż szło w czasach, gdy Thorstein Veblen sporządzał pierwszy jej opis. O o coś innego zresztą szło już wtedy, gdy Pierre Bourdieu, wzorem heglowskiej Sowy Minerwy, malował o zmierzchu jej zalany dziennym blaskiem portret.

Tożsamość, o którą szło mieszczaństwu z czasów Veblena, miała być, jak kantowska filozofia w przypisywanym przez Rorty’ego Derridzie opisie, „rodzajem pisarstwa, które nie chciałoby być rodzajem pisarstwa... [ale] gestem, grzmotem, epifanią” – aktem, w którym „spotykają się Bóg i człowiek, myśl i jej przedmiot, słowa i świat”, który „wpasowuje właściwe elementy we właściwe miejsce”¹¹. Miała lotne piaski uczynić skałą i zatrzymać czas; kruchej porcelanie losu miała nadać solidność spizu. Miała, co tam dużo mówić, unieśmiertelnić to, co od urodzenia na śmierć czeka. Tożsamość miała być dziełem rąk ludzkich, ale przez ręce ludzkie nie do rozebrania. Raz stworzona, miała

¹⁰ Por.: T. Veblen *The Theory of the Leisure Class*, Londyn 1970, s. 254.

¹¹ Cytowane wedle przekładu Czesława Karkowskiego z eseju *Filozofia jako rodzaj pisarstwa*, w: *Postmodernizm a filozofia: Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 105.

trwać zawsze; oślepiąca blaskiem nabytej wieczności miała już nie dostrzegać przygodności aktu jej nabycia.

Mozolna budowa tożsamości była dla współczesnego Veblenowi mieszczactwa czynnością śmiertelnie poważną – w dosłownym tego słowa znaczeniu: szło wszak o to, by to, co zbudowano, ochronić przed zgonem, uwiązaniem, rozpadem. Zabiegi o tożsamość były nie tyle sprawą życia i śmierci, co kwestią śmiertelności i nieśmiertelności. Powagę zafrapowanego wiecznością swej pozycji mieszczanina i powagę artystycznego modernisty, zmagającego się z prawdą ostateczną i po wsze czasy ważną, łączyło więc bliskie, choć i wybiórcze, powinowactwo. Ten pierwszy rozpoznawał w tym drugim pokrewną duszę, ale też i możniejszego od siebie, zasobniejszego i bardziej szacownego członka rodziny; szukał więc jego sąsiedztwa, spodziewając się po nim tego, czego sam pragnął, ale czego własnym sumptem wyczarować nie mógł i się nie podejmował: namacalnego ucieleśnienia swych ambicji, przekucia prywatnego dążenia w fakt społeczny, dostarczenia materialnego symbolu wiecznego waloru własnych dokonań.

Tożsamość jest dziś, jak i przed stu laty, przedmiotem frasunku i troski. Ale nie jest to ta tożsamość, którą frasował się i o którą się troszczył współczesny Veblen. Myśl o śmierci mało komu sprawia przyjemność, ale dzisiejsi wędrowcy, potomkowie niegdysiejszych pielgrzymów, a już szczególnie ci wśród nich, którzy mogą pozwolić sobie na to, by wędrować jak turyści, licząc na to, że unikną losu włóczędzów¹², boją się bardziej wieczności niż przemijania; czują intuicyjnie, że w pogoni za tożsamością „*ruch jest wszystkim, a cel niczym*”. Tożsamość, jakiej szukają – jedyna, która świat, w jakim żyją, czyni sensownym, realnym i rozsądnym – polega na *s t a w a n i u s i ę i n a g o t o w o ś c i d o z m i a n y*. Tożsamość jest w ruchu, jest ruchem; żadnego z momentów ruchu nie można zatrzymać, utrwalić, uwiecznić. Tożsamość ponowoczesna bez zmiany i ruchu byłaby tym, czym jest rzeka, która nie płynie, deszcz, który nie pada czy wiatr, który nie wieje... Idzie w tej tożsamości o to, by każda jej postać była na *c z a s p e w i e n*, każda szata łatwa do zrzucenia, a każde drzwi, przez które wchodzi, pozostawały na oścież otwarte. Wiedza o tym, że wszystko jest śmiertelne, zasmuca więc, ale i dodaje otuchy. Wprawdzie pokusa, by zatrzymać czas, raz po raz i człowieka

¹² *Turysta i włóczęga, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: Z. Bauman *Ponowoczesne Zgryzoty*, Warszawa 1997.

ponowoczesnego napada – nazywamy te okazje chwilami upojenia, rozkoszy czy ekstazy; ale wystarczy chwila refleksji, by napawała lękiem myśl o tym, że czas mógłby stanąć na zawsze. Wieczność straciła urok i powab. Role się odwróciły. Dla ponowoczesnej tożsamości „bycie ku śmierci” jest życiem, unieśmiertelnienie śmiercią.

W niesławnej pamięci debacie o kulturze masowej groźby dla sztuki po awangardowemu ambitnej upatrywano w sukcesie, który zwiastował jej klęskę – w nagłym popycie na jej dzieła, w akceptacji tego, co miało szokować i upospoliceniem tego, co miało być wyzwaniem dla pospolitego gustu czy bezguścia (a zatem, jak możemy dziś, wstecz się oglądając, powiedzieć – w nieprzewidzianym odkryciu pozycyjnych walorów awangardowego dzieła). Jak to się zazwyczaj odbywa przy próbach umysłowego oswojenia tego, co nowe i jeszcze niezadomowione, tłumaczono więc mętne poczucie naciągającego dziś kryzysu za pomocą wczorajszych bolączek. Kryzys, jaki oczekiwał sztukę u progu ponowoczesnego świata, a jaki pomyłkowo i myląco wiązano z procesem „umasowienia kultury”, miał jednak nowe – ponowoczesne już – przyczyny. Wynikał on z nowego typu zapotrzebowania na sztukę; popytu, który faworyzował typ sztuki inny od tego, jaki modernistyczna awangarda uznała za swą misję i któremu się poświęciła. Zgoła inny, bo – podobnie, jak sytuacja życiowa ponowoczesnego budowniczego tożsamości – wywracający na opak tradycyjną relację śmierci i nieśmiertelności.

Sztuka modernistyczna zakładała popyt na obcowanie z ponadczasowym pięknem, a za jego pośrednictwem – z nieśmiertelnością. Kontynuowała ona w ten sposób rolę graną przez sztukę i w czasach przednowoczesnych – gdy sztuka odtwarzała na różne sposoby wciąż te same, rozpoznawalne w każdym miejscu i czasie mity biblijne czy antyczne, owe dramaty dziejące się wciąż na nowo, niezmiennie jak wieczność sama. W miarę kruszenia się tradycji mity traciły czytelność; co więcej, gdy trwanie przeobraziło się w historię, opowieści mityczne mówiły o przemijaniu raczej niż o nieśmiertelności – przypominały o zdarzeniach jednorazowych jak wszystkie inne, znane z potocznego doświadczenia przypadki; mówiły teraz o tym, co odeszło bezpowrotnie w przeszłość, co zdarzyło się kiedyś, ale się już nie zdarza. Zadanie wiązania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w trwanie ponadczasowe, a przeto i wieczne, legło teraz na barkach artysty pozbawionego tworzenia tematycznego, które niegdyś gwarantowało kontakt sztuki

z wiecznością. Nie szło już więc teraz o „piękne przedstawienie bytów nieśmiertelnych”, lecz o uosobienie nieśmiertelności w pięknie samym – o nadanie pięknu rangi nieśmiertelności. Jeśli nieśmiertelność była wprzód surowcem, w jakim sztuka swe dzieła ryła czy lepiała – stała się teraz tym, co sztuka miała lepić czy wyrycić w nietrwałym, starzejącym się jak wszystko wokół, przemijającym materiale. To do dzieła sztuki, a nie jego tematu, zaczęło się odnosić pojęcie nieśmiertelności. Także i dzieła dawnych mistrzów mówiły teraz o nieśmiertelności nie dlatego, że unaoczniały rzeczy ponadczasowe, w codziennym byciu nieobecne, lecz dlatego, że same ostały się upływowi czasu, dowiodły odporności na historię i wbrew historii zachowały zdolność wzruszania i wzbudzania zachwytu.

Ale też bodźcem dla tego masowego popytu na kulturę, nad którego zgubnymi następstwami biadali krytycy kultury masowej, było inne zapotrzebowanie – konsumpcyjne. Choć krytycy skarżyli się głównie na zacieranie się granicy między smakiem wyrafinowanym a nikczemnym, sztuką przez wielkie „S” i kiczem, na topienie dzieł iście wielkich, a więc i trudnych, w powodzi łatwizny i miernoty, na zagłuszanie sądów wartościujących przez zgiełk reklamy – istotne powody ich zakłopotania i niepokoju sięgały głębiej, do przemian, do których krytycy kultury masowej, przynajmniej w pierwszej fazie debaty, nie dotarli. Wbrew temu, co sądzili, rzecz nie sprowadzała się do pomylenia kryteriów i wynikłego zeń nieporozumienia co do tego, jakie do dzieła sztuki oferują tradycyjne usługi w najlepszym gatunku. Szło raczej o to, że na rynek masowy sztuka wkroczyła z tytułu innych całkiem niż tradycyjne usług. Inne od tradycyjnych potrzeby były przyczyną jej nagłego „społecznego wzięcia”. Przyczyną była potrzeba r o z r y w k i. Z nieśmiertelnością można obcować; rozrywkę się konsumuje. Konsumpcja jest antytezą nieśmiertelności. Dziełu nieśmiertelnemu kontakt z odbiorcą uszczerbku nie przynosi – przeciwnie, jego walor ponadczasowości rośnie dzięki trwałości i ciągłości kontaktu; zawieszenie odbioru zapowiada śmierć dzieła sztuki, zadając kłam jego wieczności. Przedmiot spożycia odwrotnie – zużywa się w trakcie spożycia, wątłeje, ginie i przepada. A więc konsumpcja ustawia sztukę w zgoła innej roli, niż ustawiała ją potrzeba rekompensaty przemijania i śmiertelności wszystkiego, co codzienne i przyziemne. A ta nowa rola stawia też nowe wymagania wobec kształtu sztuki, i inne kształty, niż rola dawna, faworyzuje.

Wyjaśnijmy, że gdy mowa o zużywaniu się dzieła sztuki w procesie jego spożycia, nie idzie o zniszczenie w sensie dosłownym, zniszczenie „materialne” – jak wyrzucanie do kosza po zakończeniu podróży nabytej w kiosku dworcowym książki. Idzie o nieunikniony uwiąd zainteresowania, o to, że w trakcie obcowania z nim jako źródłem rozrywki, czyli doznań silnych a przyjemnych, dzieło sztuki powszednieje – traci moc zaskakiwania, przestaje zapowiadać przygodę, gubi bezpowrotnie początkową zdolność budzenia emocji. A ponowoczesny „zbieracz wrażeń” obcuje ze światem w ten właśnie sposób. Wszystko jest dlań w tym świecie potencjalnym źródłem emocji i wszystko też jest pod kątem potencjału doznań oceniane i nanoszone na mapę świata. Takie traktowanie nie jest losem szczególnym sztuki – podzieliła ona raczej los wszelkich innych składników *Lebenswelt'u*, zgotowany im przez nową – ponowoczesną kartografię. Tyle że na mało który z elementów przeżywanego świata wywiera ta rewolucja kartograficzna wpływ równie radykalny i dalekosiężny, co na sztukę.

Nieodrodna skłonność zbieracza doznań do zachłannego spożywania (zużywania, wyczerpywania) – wrażeniotwórczych właściwości rzeczy i zdarzeń sprawia, że przedmioty wrażeń dewaluuja się w zawrotnym tempie, a proces starzenia się nowości przyspiesza. Skłonność ta nie znajdzie zaspokojenia w świecie bytów ponadczasowych, niezmiennych jak wieczność, w której imieniu byty te przemawiają. Sama, żywiąc się zmianą i przemijaniem, szuka raczej sztuki skrojonej na jej własną miarę – jak ona niecierpliwej, wciąż innej, kameleonopodobnej. Czy, zaspokajając potrzeby zbieracza wrażeń, sztuka może pozostać wierna swemu tradycyjnemu powołaniu – reprezentacji czy wnoszeniu do świata tego, co wieczne, nieprzemijające – nieśmiertelne? Czy też przeciwnie – ponowoczesna wersja nieśmiertelności „do wypowiedzenia”, „natychmiastowej” i „do jednorazowego użytku”, śmiertelnej jak wszystko inne w przeżywanym świecie, dzisiejsza tendencja do wypłacania długów wobec nieśmiertelności nie w oparciu na niezniszczalnym kruszcu walucie dzieł wiekopomnych, lecz w błyskawicznie dewaluujującej się monecie natychmiastowego rozgłosu, zwiastuje kres tej funkcji sztuki?

Instalacje, składane na czas trwania wystawy i niezdolne do przeżycia jej zamknięcia; „happeningi”, żyjące nie dłużej niż uwaga przypadkowych przechodniów; zawijanie mostu brooklyńskiego w plastik na czas krótkiej przerwy w ruchu kołowym – wszystkie one mogłyby

wprawdzie żyć pośmiertnie w fotografiach, ale wszak coraz częściej zapisuje się ich ślad na taśmach video, które tym się przecież od papieru fotograficznego różnią, że można zapisy wymazać w chwili, gdy przestaną bawić... Te gatunki ponowoczesnej sztuki rodzą się, jak i wszystkie inne elementy *Lebenswelt'u* kolekcjonera wrażeń, z piętnem śmierci na czole. Do kolekcji wkupują się swojską opowieścią o przemijaniu, a nie burzącym spokój ducha przypominaniem o wieczności. Czy da się ulepić sztukę po dawnemu nieśmiertelną z gliny przemijania? Czy można uczynić przemijanie tematem sztuki, liczącej na wieczne trwanie? Z tej troski wypływają, jak się zdaje, wspomniane przedtem eksperymenty Damiena Hirsta: jak wyrwać ciało, ów byt ze śmiertelnych najśmiertelniejszy, z procesu rozkładu; jak sprawić, by ostało się ono zanikowi, owej nieuchronnej konsekwencji zgonu. Malcolm Morley, dla odmiany, chce przeobrazić niszczenie samo w akt twórczy, wyrwać aktowi destrukcji jego śmiercionośne żądło, wynikłe z monopolu aktu zniszczenia na nieodwołalność: jego *Disaster* przedstawia zniszczenie splecione w intymnym uścisku z tworzeniem – zawiera dzieło na połowę zniszczone i po zniszczeniu rekonstruowane i tak wobec siebie ustawione, że nie sposób powiedzieć, co tu jest dziełem wyjściowym, co jego ruiną, co odtworzeniem tego, co zniszczeniu uległo, a co destrukcją reprodukcji. *Passant que j'ai rencontré par hasard à Ilh09, Paris 1971* Braco Dimitrijeviča ukazuje olbrzymie portrety przypadkowo spotkanego przechodnia, wywieszane przez autora na ulicach Paryża; przypadek zawieszenia portretów wydobywa przypadkowego przechodnia, i przypadek jego spotkania, z anonimowego tłumu ludzi pozbawionych twarzy i zdarzeń bez dalszego ciągu – ale wydobywa na chwilę, by za chwilę stracić je na powrót w otchłań, z jakiej je przed chwilą wydobyto. Przy końcu lat sześćdziesiątych Sol Lewitt wprowadził do powszechnego użytku termin „sztuka pojęciowa” dla oznaczenia kolejnej próby ratowania ponadczasowości sztuki przed wessaniem w wir doznań krótkotrwałych i ulotnych. „Sztuka pojęciowa” w znaczeniu, jakie nadał jej Lewitt, ma dokonać tego wyczynu przez ścisłą separację tego, co w sztuce naprawdę na wpływ czasu niewrażliwe, bo niematerialne i prawom fizyki czy biologii nie podległe, od tego, co jest przedmiotem doznań zmysłowych, a więc zakazane jest ich przygodnością, kruchością i przemijaniem. Sedno sztuki tkwi w idei dzieła, a nie w jej materiałowych realizacjach, których może być nieskończenie wiele, i która może się wyrazić w nieprzeliczalnym mnóstwie ga-

tunków i stylów. To w zmaterializowane krystalizacje sztuki wbudowana jest nieuchronność śmierci – ale nie przenosi się ona na ideę dzieła. Lawrence Wiener, jak wiadomo, wyciągnął stąd taki, logiczny skądinąd, wniosek, że sztuką jest faktycznie słowny zapis myśli; jego zmysłowe unaocznienia, z góry na śmiertelność skazane, oddać wypada na pastwę odbiorców, dla których wiersze treści sztuki są wskazówką dla przeżyć różnobarwnych, różnokształtnych i całkiem nie wiecznych. Co z tego wszystkiego wynika? Coś na pewno, ale trudno powiedzieć, co... Czy sztuce uda się być ostatnią fortecą nieśmiertelności, dekonstruowanej pospiesznie i z zapalem wspólnymi siłami konsumenckiego rynku i ponowoczesnego kolekcjonera wrażeń? A jeśli się nie uda, czy dobiegnie kresu odwieczny romans gatunku ludzkiego z tym, co ponad-ludzkie, ponad-czasowe i od śmierci silniejsze? A jeśli to się właśnie stanie, to jaki udział przypadnie kulturze, która wszak z tego romansu się poczęła i nim się karmiła? Nie umiem na te pytania udzielić odpowiedzi. Ale wierzę, że dla sztuki, i nie tylko dla niej, ich zadawanie jest podobnie jak to, czego dotyczą, sprawą życia i śmierci.

wrzesień 1997