

Grzegorz Dziamski

Sztuka w świecie ponadnarodowych korporacji

Sztuka i Filozofia 18, 182-187

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Grzegorz Dziamski
(Poznań)

SZTUKA W ŚWIECIE PONADNARODOWYCH KORPORACJI

Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms*, Rowman & Littlefield, Lanham–Oxford, 1998, 211 s.

Książka Aleša Debeljaka *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms* jest pracą z zakresu socjologii sztuki. Nie jest to jednak socjologia empiryczna, lecz socjologia teoretyczna, z ducha Maksa Webera i Szkoły Frankfurckiej. Debeljak nie bada konkretnych instytucji artystycznych, muzeów, galerii i innych składników współczesnego przemysłu kulturowego (*culture industry*), nie gromadzi empirycznych danych i nie szuka jakichś ukrytych prawidłowości, lecz podejmuje teoretyczny namysł nad społecznym miejscem i funkcją sztuki, wykorzystując do tego celu wprowadzone przez Petera Bürgera pojęcie instytucji sztuki (*die Institution Kunst*). Właśnie koncepcje Bürgera i Jürgena Habermasa, a więc przedstawicieli drugiej generacji Szkoły Frankfurckiej, wyznaczają teoretyczne ramy książki Debeljaka.

Terminem „instytucja sztuki” określa Bürger „aparat wytwarzania i rozpowszechniania sztuki oraz panujące w danej epoce poglądy na temat sztuki, które wywierają wpływ na odbiór poszczególnych dzieł sztuki”¹. Instytucja sztuki, twierdzi Bürger, w pełni uformowaną postać osiągnęła pod koniec XVIII stulecia, kiedy zarysowało się charakterystyczne dla epoki nowoczesnej zróżnicowanie jednolitego dotąd religijno-mistycznego światopoglądu na trzy wyraźnie wyodrębnione sfery aksjologiczne i odpowiadające im typy wiedzy – naukę, moralność, sztukę (wiedzę poznawczo-instrumentalną, moralno-praktyczną i estetyczno-praktyczną, w terminologii Habermasa). Instytucja sztuki legalizowała i instytucjonalizowała autonomię sfery estetycznej. Bürger wiąże narodziny instytucji sztuki z narodzinami epoki nowoczesnej i społeczeństwa

¹ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, s. 29.

mieszczańskiego, zresztą zamiennie używając pojęć *instytucja sztuki* i *sztuka mieszczańska*, szczególnie wtedy, kiedy przeciwstawia tej ostatniej wcześniejsze fazy w dziejach sztuki – sztukę sakralną i dworską². Mieszczańska instytucja sztuki rozwijała się i umacniała przez cały wiek XIX, ale już na początku XX wieku zaatakowana została przez awangardę artystyczną, która dążyła do wykroczenia poza autonomiczny status sztuki i zintegrowania twórczości artystycznej za światem życia codziennego. „Europejskie kierunki awangardowe mogą być rozumiane jako atak na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Dążyły one do zanegowania nie tylko wcześniejszej sztuki, ale samej instytucji sztuki za oderwanie sztuki od praktyki życiowej. Kiedy artyści awangardy domagali się od sztuki, by była bardziej praktyczna, to nie chodziło im o nasycenie dzieł sztuki społecznymi treściami, lecz o zmianę sposobu funkcjonowania sztuki w społeczeństwie”³.

Debeljak podziela punkt widzenia Bürgera. Podobnie jak Bürger, śledzi przejście „od tradycyjnych (heteronomicznych) do nowoczesnych (autonomicznych) mechanizmów legitymizacji” sztuki. Dokonuje jednak pewnych korekt czy też uszczegółowień w nakreślonym przez Bürgera obrazie historycznego rozwoju instytucji sztuki. Przyjmuje, najzupełniej słusznie, że źródła nowoczesnej czy też mieszczańskiej instytucji sztuki tkwią w renesansie, kiedy rodzi się idea autonomii sztuki, „*consciously-held idea of art*”, jak powiada Wilensky, a artyści nie szukają już uzasadnień dla swojej pracy w czymś zewnętrznym wobec sztuki, tzn. w religii, lecz w samej sztuce⁴. Pod koniec XVIII stulecia pojawia się teoretyczne uzasadnienie autonomii sztuki – fundamenty pod konceptualizację społecznej autonomii sztuki kładzie Kant. Rozwija się też specjalistyczny dyskurs dotyczący sztuki – dyskurs estetyczny. Kolejną zmianę wprowadza romantyzm, zapoczątkowując ideologię estetyzmu i koncepcję sztuki jako krytyki kapitalistycznego porządku. Wreszcie historyczna awangarda początku XX wieku, podważająca kluczową dla mieszczańskiej instytucji sztuki ideę autonomii, i – na koniec – wyłaniająca się w połowie XX wieku sztuka postmodernistyczna, funkcjonująca w warunkach ponadnarodowych, korporacyjnego kapitalizmu (s. XXII).

Można wysunąć kilka zastrzeżeń wobec przedstawionego przez Debeljaka obrazu. Przykładowo, specjalistyczny dyskurs o sztuce narodził się

² Ibidem, s. 65.

³ Ibidem, s. 66–67.

⁴ R.H. Wilensky, *The Modern Movement in Art*, London 1935, s. 6.

wcześniej, bo już w renesansie, przyjmując postać traktatów pisanych przez artystów i miłośników sztuki, chociaż prawdą jest, że dopiero pod koniec XVIII stulecia refleksja nad sztuką rozdzieliła się na trzy wyspecjalizowane dyskursy – estetykę, historię sztuki i krytykę artystyczną. Jeżeli sięgniemy do literatury, to sprawa się jeszcze bardziej komplikuje, ponieważ traktaty z zakresu poetyki były dość rozpowszechnioną formą wypowiedzi o sztuce już w XVI wieku⁵. W przyjętym przez Debeljaka obrazie nie ma też miejsca na system akademicki, który narodził się w XVII stuleciu na potrzeby sztuki dworskiej, ale został przejęty przez mieszczaństwo i przetrwał, praktycznie rzecz biorąc, prawie do końca XIX wieku. Swoją drogą, wspomniany przez Debeljaka „*critica-dealer system*” (s. 74), który można nazwać systemem wolnorynkowym, był reakcją na niewydolność systemu akademickiego i zaczął się wyłaniać dopiero pod koniec XIX stulecia, a dokładniej, wraz z narodzinami impresjonizmu, jak pokazuje znana książka White’ów⁶.

Są to jednak zastrzeżenia marginalne, nie dotyczące zasadniczego tematu książki. Zasadniczym tematem książki jest bowiem pytanie o to, jak wygląda status i struktura instytucji sztuki dzisiaj, w czasach ponowoczesnych, trafnie scharakteryzowanych przez Zygmunta Baumana jako „życie bez prawd, standardów i ideałów” (s. XXIV). Odpowiedź Debeljaka na tak postawione pytanie jest następująca: Sztuka postmodernistyczna zachowuje pozór formalnej autonomii (*semblance of formal autonomy*) w tym sensie, że dzięki ciągle rosnącej liczbie muzeów, galerii i innych instytucji świata sztuki postrzegana jest nadal jako wydzielona przestrzeń społeczna, jednak jej treść, jej przekaz, jej przesłanie traci autonomię, ponieważ podporządkowane jest w coraz większym stopniu wyrafinowanej, mikropolitycznej kontroli wielkich korporacji, które przejmują rolę głównego sponsora sztuki i zmieniają sztukę z narzędzia krytyki społecznej w rodzaj reklamy panującego porządku społecznego (s. 128–129).

Jak do tego doszło? Cel historycznej awangardy – zniesienie autonomii sztuki i zintegrowanie sztuki ze światem życia codziennego – został zrealizowany połowicznie, powiada Debeljak. Sztuka rzeczywiście odrzucała ideę autonomii, przekroczyła granice oddzielające sztukę od nie-sztuki, zmieszała się ze światem życia codziennego i rozpuściła się w skomercjalizowanej praktyce estetyzacji współczesnej rzeczywistości,

⁵ Zob. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961.

⁶ H. White, C. White, *Canvases and Careers*, New York 1965.

ale jednocześnie przestała dążyć do zmiany społecznej, straciła swój emancypacyjny, wyzwalający efekt. Bürger nazywa to fałszywym zniesieniem sztuki (*die falsche Aufhebung der Kunst*). Zamiast zmiany świata, estetyzacja świata – utowarowienie sztuki i estetyzacja towarów.

Omawiając losy historycznej awangardy, czyni Debeljak szereg ciekawych i ważnych spostrzeżeń. Bardzo mocno podkreśla, że historyczną awangardę należy koniecznie (*at all costs*) odróżnić od sztuki modernistycznej. Estetyka modernizmu, reprezentowana dziełami Schönberga, Prousta, Kafki, Joyce'a, rozwijała krytyczną postawę wobec mieszczańskiej rzeczywistości, ale rozwijała ją w ramach instytucji sztuki, to znaczy akceptowała autonomię sztuki, co więcej, przyjmowała, że wraz ze wzrostem autonomii sztuki rośnie jej krytycyzm wobec otaczającej rzeczywistości. Awangarda tymczasem poszła krok dalej; odrzuciła nie tylko tradycyjne techniki przedstawiania świata, ale także samą ideę autonomii sztuki (s. 130). Odróżnienie awangardy od sztuki modernistycznej jest ważne dlatego, że pokazuje, czego właściwie bronił Adorna i pierwsza generacja Frankfurczyków. Cała teoria estetyczna Adorno jest obroną sztuki modernistycznej, a nie awangardy; jest pochwałą sztuki dążącej do skrajnej autonomii, do maksymalnego zdystansowania się od społeczeństwa, czyli od mieszczańskiego rozumu instrumentalnego, określanego przez Webera jako myślenie celowo-racjonalne (*Zweckrationalität*). Utrata dystansu wobec racjonalności mieszczańskiego świata jest głównym zarzutem, jaki Bürger kieruje pod adresem sztuki poawangardowej, czyli postmodernistycznej, a więc tej, która przyszła po załamaniu się awangardowej wiary w możliwość zmiany społecznej. Można zatem powiedzieć, że Bürger krytykuje konsekwencje historycznej awangardy z pozycji estetycznego modernizmu. Debeljak formułuje podobne zarzuty, co tłumaczy tytuł książki – dzisiejsza sztuka nie chce kontynuować estetycznej ideologii modernizmu, jest jej niechętna (*reluctant*).

Ostatni, a więc w jakimś sensie konkluzyjny podrozdział książki zatytułowany jest: *No Alternative: Pop Art as Business* (s. 164–174). Historyczna awangarda, pisze Debeljak, zdołała podważyć instytucję sztuki i tym samym położyć pojęciowe fundamenty pod estetyzację życia codziennego. Ale instytucja sztuki nie zniknęła, przeciwnie, stała się bardziej wpływowa i arbitralna w swoich wyborach tego, co może być uznane za sztukę, natomiast artysta stał się „trybikiem w maszynie” współczesnej artystycznej biurokracji, administrującej produkcją i konsumpcją sztuki. Debeljak nie widzi wyjścia z tej sytuacji. Dla sztuki

przekształconej w *business* nie ma dzisiaj żadnej alternatywy. Czy musimy pogodzić się z tak pesymistycznymi konkluzjami?

Książka Aleša Debeljaka pisana jest z bardzo precyzyjnie określonych pozycji teoretycznych i można odnieść wrażenie, że przyjęte przez autora założenia oraz tradycja, w której się zapożycza, ma znaczny, a może nawet i decydujący wpływ na końcowe wnioski. W początkowych partiach książki Debeljak cytuje Mike'a Featherstone'a: „Od lat 40. Szkoła Frankfurcka zgadzała się w zasadzie z Weberem, że wewnętrzna logika kapitalistycznej modernizacji prowadzi nie do bezklasowego społeczeństwa, jak przewidywał Marks, lecz do zamknięcia systemu, totalnie administrowanego świata” (s. 2). Konkluzje Debeljaka w pełni potwierdzają te przewidywania. Rodzi się jednak pytanie, w jakim stopniu są one wynikiem obserwacji dzisiejszego świata sztuki, a w jakim rezultatem przyjętej przez autora perspektywy teoretycznej? Jeżeli bowiem przyjmujemy, że tym, co nas interesuje, jest „aparatus wytwarzania i rozpowszechniania sztuki”, to nie możemy się dziwić, że w takiej perspektywie artysta, każdy artysta, jawić się będzie jedynie jako „trybik w maszynie” (*cog in the machine*), ale to przecież my sami skonstruowaliśmy tę teoretyczną maszynę po to, żeby umieścić w niej artystę.

Czy Debeljak jest nieodrodnym dzieckiem Frankfurczyków, zapatrzonym w Benjaminowskiego Anioła Historii, a jego książka nie daje sztuce żadnych szans w kontrolowanym przez ponadnarodowe korporacje świecie? Nie. Debeljak jest bowiem nie tylko teoretykiem kultury. Jest także poetą. Pierwszy rozdział książki opatruje fragmentem wiersza innego poety, Paula Celana: „*A star/may still have light./Nothing,/nothing is lost*”. Paradoksalnie więc Debeljak odnajduje nadzieję w poezji, a więc sztuce, której jako teoretyk odmówił wszelkich szans na dawanie nadziei (*promesse de bonheur*, jak lubi powtarzać za Baudelairem). Być może zatem rację miał Nietzsche, kiedy mówił, że sztuka pozostaje naszą jedyną nadzieją i to wbrew teoretycznym spekulacjom na temat końca sztuki. Bo nic, nic nie jest naprawdę stracone, dopóki nad naszymi głowami świecą gwiazdy.

A co do autonomii sztuki, to kilkakrotnie przywoływana przez Debeljaka Suzi Gablik zauważa „Autonomia, widzimy to teraz, skazała sztukę na społeczną impotencję, zmieniając ją w klasę przedmiotów przeznaczonych do handlu i konsumpcji”. Natomiast Richard Schusterman w niedawno przełożonej na język polski książce *Pragmatist Aesthetics* (1992) pisze: „Nie ma żadnych uzasadnionych powodów, żeby akceptować estetyczne granice narzucone przez ideologię autonomicznej sztuki”. Jedyny

powód, żeby takie granice akceptować – dodajmy – to wierność estetyce modernizmu i wiara w słusność jej ustaleń, a tego, przynajmniej w odniesieniu do idei autonomii sztuki, nie był pewien nawet tak gorący obrońca modernizmu jak Adorno, co pokazuje jego *Teoria estetyczna*.

