

Ewa Chudyba

Moje problemy ze sztuką współczesną

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (28), 105-115

2014

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.

Moje problemy ze sztuką współczesną

Wstęp

Poniższy tekst stanowi próbę wyodrębnienia i namysłu nad pewnymi problematycznymi tendencjami i zjawiskami, które zaobserwować można w obszarze sztuki współczesnej i towarzyszącego jej dyskursu. Namysł ten podejmuję jako – w pierwszej kolejności – odbiorca, w drugiej – historyk filozofii, nauczyciel etyki i pedagog.

Twierdzenie, że działania artystyczne mają wymiar praktyczny, to truizm. Sensy, komunikaty i narracje generowane przez współczesnych twórców oddziałują na psychikę człowieka i dotyczą go jako integralnej całości, mając realny wpływ na sposób, w jaki postrzega on zarówno samego siebie, jak i otaczającą rzeczywistość. Obecnie w instytucjach związanych z kulturą podejmuje się szereg działań mających na celu promowanie i osvajanie odbiorców ze sztuką współczesną. Równocześnie krytyczną, adekwatną merytorycznie, a zarazem nieuprzedzoną (ideologicznie nieuwarunkowaną) refleksję nad treściami, których jest ona nośnikiem, często zastępuje ich niezaangażowane referowanie. Efektem może być upowszechnienie przekonania, że zawarty w dziele sztuki przekaz w żaden sposób nie wpływa na jego wartość, na to, że warto – bądź nie – danego dzieła sztuki być odbiorcą. To właśnie przyczyna, dla której interdyscyplinarna dyskusja na temat sztuki współczesnej, wykraczająca poza teoretyczne rozważania z zakresu estetyki, wydaje się potrzebna.

Bez odpowiedzi na pytanie „dlaczego” i „po co”, bezrefleksyjne „przysposobianie” odbiorców do sztuki współczesnej więcej będzie miało wspólnego z indoktrynacją niż z edukacją i tym bardziej naruszy niezwykle kruchą, bo opartą na zaufaniu relację, która łączy (a przynajmniej powinna) artystę z publicznością. Szczególnie, że nie wszystkie zjawiska występujące w ramach sztuki współczesnej sprawiają wrażenie tego zaufania godnych. Zadaniem poniższego tekstu jest próba wskazania trzech takich problematycznych tendencji.

Pierwszą z nich – nawiązując do Ericha Fromma – nazywam nekrofiliczną. Druga to proces emancypowania się sztuki wobec etyki oraz generowanie w obszarze działań twórczych wtórnych wobec niej i od niej zależnych pseudo-wartości. Trzecia wiąże się z postępującą instrumentalizacją sztuki i anektowaniem jej

obszaru przez osoby, które są artystami nie dlatego, że tworzą, ale tworzą dlatego, ponieważ chcą uważać się za Artystów, co w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której sztuka ma coraz mniej wspólnego z tworzeniem.

Tendencja nekrofilityczna

Jak zdefiniować tendencję nekrofilityczną w obszarze sztuki współczesnej i związanego z nią dyskursu? Wspólnym mianownikiem jej różnorodnych przejawów wydaje się być deficyt wrażliwości, szacunku i wyczucia oraz będąca konsekwencją tego braku skłonność do uprzedmiotawiania otoczenia¹.

Moją próbę scharakteryzowania tej tendencji zapoczątkowała wizyta w katowickiej galerii Sektor na wernisazu „Sygnatur wojny” (1 września 2009 roku), zbiorowej wystawy prezentującej prace współczesnych artystów, którzy podejmowali w nich temat drugiej wojny światowej. Otwarcie ekspozycji towarzyszył wykład Agnieszki Kłos – „pisarki, krytyczki sztuki, fotografki i naukowczyni”² – poświęcony kobiecej orkiestrze w Auschwitz. Podczas wykładu prelegentka powiedziała (przytoczona wypowiedź nie jest dokładnym cytatem, oprócz jednego słowa), że nie uświadamiała sobie całkowicie tragedii obozowej orkiestry, której członkinie sukcesywnie wysyłane były do gazu i zastępowane przez następne, dopóki sobie tego nie „rozrysowała”. A kiedy sobie rozrysowała, to wysyłanie i to zastępowanie, dramat ujawnił się jej w całej pełni. To „rozrysowywanie” czyjejś śmierci – w którym szacunek dla ofiar i ich cierpienia przegrywa z roszczeniem hiper-namacalności i swego rodzaju wiwisekcją, która więcej ma wspólnego z celebrą dramatu niż z jego ukazaniem – nie dawało mi spokoju.

„Rozrysowując” śmierć wcale nie ujmujemy lepiej istoty zła – przeciwnie, tracimy ją z oczu. Tak bardzo, że nie widzimy już nic niestosownego nie tylko w „rozrysowywaniu”, ale i w posługiwaniu się figurą Auschwitz jako jeszcze

1. Na taką uprzedmiotawiającą, wolną od empatii narrację natrafić można w artykule Moniki Bakke poświęconym bioartowi – kierunkowi sztuki współczesnej, którego przedstawiciele przy tworzeniu swoich dzieł wykorzystują żywe zwierzęta i żywe komórki. W artykule zamieszczonym na portalu *Obieg* zwierzęta, którymi posługują się artyści Bakke nazywa „żywymi obiektami”, pisząc jednocześnie o specyficznych problemach, na jakie „narażeni” są odbiorcy i kuratorzy eksponujący tego typu dzieła (próby rozważenia całej sytuacji z perspektywy „żywego obiektu” w artykule brak): „wprowadzenie w obszar sztuki *żywych obiektów* pociąga za sobą specyficzne konsekwencje dla galerii, [...] kuratorów, pracowników obsługi jak i samych zwiedzających. Pojawia się tu bowiem możliwość karmienia obiektów artystycznych przez publiczność odwiedzającą wystawę, ale także wymusza na kuratorach, czy obsłudze ekspozycji decyzję o ich uśmierceniu”. (Monika Bakke, *Bio art – sztuka in vivo i in vitro* – tekst dostępny na stronie portalu *Obieg* <<http://www.obieg.pl/teksty/4408>>.

2. Agnieszka Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek* <http://pisarki.wikia.com/wiki/Agnieszka_K%C5%82os> (21.07.2014).

jednym środkiem służącym poetyckiej stylizacji. Bo nie umiem inaczej określić sformułowania „pasterka łąk odgrodzonych drutem kolczastym”³, jakie w *Wielkopolskim Słowniku Pisarek* zawiera nota autorstwa Agnieszki Gajewskiej poświęcona Agnieszce Kłos. Znajdziemy tam również stwierdzenie, że dla tej ostatniej „archiwum Auschwitz to kolejne ważne miejsce na mapie jej wyobraźni”⁴. W moim odczuciu zestawienie „Auschwitz” z „wyobraźnią” jest znacznym nadużyciem, bo śmierć ludzi, których tam mordowano była realna, nie wyobrażona.

By „rozrysować” czyjaś śmierć nie można jej przeżywać – trzeba odciąć się od niej na płaszczyźnie emocjonalnej. Tendencja nekrofilityczna to tryumf uprzedmiotowienia w wymiarze formalnym i martwoty w aspekcie treści – charakterystyczna dla niej jest fascynacja śmiercią, kalectwem, cierpieniem, tym, co wynaturzone i wszelkimi objawami upadku, a równocześnie odrzucenie tego, co piękne, szlachetne czy wzniosłe zaliczanych do sfery kiczu. W narracji nekrofilitycznej prawdziwe może być tylko to, co złe.

Prace, które w obszarze sztuki współczesnej można uznać za wyraz tendencji nekrofilitycznej:

1. koncentrują się na aspektach rzeczywistości, które zaświadczą o brzydocie i nędznej kondycji świata i człowieka – nigdy o jego heroizmie czy walce, w której się nie poddaje, choć przecież również one mają rację bytu. Co więcej, zjawiskom bądź czynnościom neutralnym, które nic same w sobie nie znaczą – takim jak chociażby obieranie ziemniaków – nadają złowrogi charakter. Sam fakt obierania ziemniaków – wbrew temu, co chciała wykazać Julita Wójcik obierająca je w Zachęcie – nie dowodzi jeszcze bycia dyskryminowanym/ą, a może stanowić wyraz miłości do rodziny, dla której chcemy przygotować obiad. Nie muszę obierać ziemniaków, by doświadczać dyskryminacji, tak jak fakt wykonywania tej czynności jeszcze nie świadczy o moim poniżeniu. Problematyczność związana z opisanym powyżej dziełem sztuki nie ogranicza się – moim zdaniem – do zafałszowywania rzeczywistości, którego źródło stanowi nieumiejętność odróżnienia przejawu od istoty, ale obejmuje również fakt, że artystka najpierw tak zinterpretowała sytuację (tu: obieranie ziemniaków), by przekonać odbiorców, że są tej sytuacji ofiarami, a następnie sama siebie postawiła w roli zbawcy, który z tej własnoręcznie utkanej narracji-opresji ich wyzwala. Taką prometejską interpretację znajdziemy w wypowiedzi profesor Marii Poprzęckiej, historyka sztuki, która o obieraniu ziemniaków w Zachęcie powiedziała: „niejedna gospodyni domowa

3 Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek*.

4 Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek*.

mogła poczuć się usatysfakcjonowana, że to, co robi na co dzień, co jest jej udręką, może trafić do narodowej instytucji kultury”⁵;

2. stawiają światu pesymistyczną diagnozę i nie dopuszczają od niej odwołania. W tym, co w człowieku niskie, szukają usprawiedliwienia, tropią czy wręcz generują zło nie po to, by się mu przeciwstawić, ale by było – zgodnie z zasadą samospełniającego się proroctwa – potwierdzeniem przyjętych *a priori* przez ich twórców założeń. O Santiago Sierrze – hiszpańskim artyście, którego jedna z prac polegała na tym, że prostytutkom uzależnionym od narkotyków zapłacił równowartość „działki” heroiny po to, by móc wytatuować na ich plecach fragment linii prostej – Łukasz Białkowski, krytyk i estetyk, w tekście opublikowanym w portalu Obieg, napisał: „bynajmniej nie popełnia (on) swoich grzechów po to, żeby wziąć za nie wyłączną odpowiedzialność. Wręcz przeciwnie, pokazuje jak wszyscy – razem z piszącym te słowa – jesteśmy w nie uwikłani. Kiedy wynajął dziesięciu kubańskich mężczyzn, żeby za dwadzieścia dolarów masturbowali się przed kamerami, zrobił to – nie ma co ukrywać – dla nas. [...] Oczywiście, w pełni zdaje sobie sprawę, że dyskomfort (bo trudno mówić o „wyrzutach sumienia” w tej drobnomieszczańskiej epoce), to maksymalna reakcja. Uczestnicy przedstawienia zwanego zinstytucjonalizowaną sztuką nie mogą sobie pozwolić na więcej”⁶. Zdumiewające jest, chyba nawet bardziej od działań artysty, właśnie to przyjęcie mu w sukurs przez krytyka sztuki, który całkowicie bezkrytycznie wydaje się akceptować miejsce, które artysta mu wyznacza. Jego pewność co do tego, że innej drogi nie ma, jest tym bardziej zadziwiająca, że przyjęta bez walki. Niezrozumiałą jest dla mnie w tekście Łukasza Białkowskiego brak podjęcia próby dokonania kwalifikacji moralnej działań artysty, do której każdy samoświadomy człowiek ma prawo i jednoznacznego wyartykułowania, że działania poniżające człowieka są złe i nieakceptowalne;
3. epatują obrazami cierpienia – jak praca Katarzyny Kozyry, która sfilmowała zabijanie konia w rzeźni – a równocześnie nie ma w nich odpowiedzi, jak można byłoby cierpienie uleczyć albo mu zapobiec. W efekcie prace będące wyrazem tendencji nekrofilicznych ranią najbardziej wrażliwych i przyczyniają się do ich zobojętnienia. Bo przecież na tych,

5. Maria Poprzęcka, *Dobre, bo boli*. Wywiad Grzegorza Sroczyńskiego, „Wysokie Obcasy” 2012/43. s.17.

6. Łukasz Białkowski, *III + I nieczyste zagranie Santiago Sierry* <<http://www.obieg.pl/recenzje/11628>> (21.07. 2014).

k którzy wyrządzają cierpienie, nie zrobią one wrażenia. . . Problematiczna jest tu również postawa samych twórców, którzy nie tylko się cierpieniu przyglądają, ale jeszcze w jakiś sposób na nim pasożytują, kreując z niego swoją sztukę. W ich dziełach jak w zwierciadłach odbija się zwielokrotnione i wzmacnione zło, tak, że zaczyna się wydawać, że jest go więcej, niż jest i że jest nieco bardziej naturalne niż to, co złem nie jest.

Podsumowując – narracja nekrofiliczna w obszarze sztuki współczesnej zniekształca rzeczywistość, sprowadzając ją do tego, co złe, odbiera człowiekowi dumę, szacunek do samego siebie i nadzieję. Kusi go złem jako wygodną formą usprawiedliwienia. Każę mu zapomnieć, że w każdej chwili – bez względu na wszystko – może powiedzieć „nie” i że jest zdolny do wszystkiego – zarówno do zła, jak i do tego, co dobre. Niewątpliwie tendencja nekrofiliczna sztuki współczesnej nie wyczerpuje. Ale jest w niej silnie obecna i – co tu ukrywać – silnie promowana.

Sztuka poza dobrem i złem czyli problem drugi

Pod koniec *Barw ochronnych* Krzysztofa Zanussiego, w scenie ogłoszenia wyników zmanipulowanego konkursu na pracę naukową, Halina Mikołajska recytuje fragment utworu *Pod jedną gwiazdką* Wisławy Szymborskiej:

[..] Przepraszam wielkie pytania za małe odpowiedzi.

Prawdo, nie zwracaj na mnie zbyt bacznej uwagi.

Powago, okaż mi wspaniałomyślność.

Ścierp, tajemniczo bytu, że wyskubuję nitki z twego trenu.

Nie oskarżaj mnie, duszo, że rzadko cię miewam. [..]

Wiem, że póki żyję, nic mnie nie usprawiedliwia,
ponieważ sama sobie stoję na przeszkodzie.

Chociaż w kontekście filmu postawa podmiotu lirycznego wydaje się tym bardziej przewrotna – iście po gombrowiczowsku domaga się on usprawiedliwienia tylko dlatego, że jest świadomy miałości i nędzy swoich działań – to równocześnie zachowana zostaje różnica pomiędzy dobrem i złem. Odniesienie do wartości jako absolutu i sama kwalifikacja moralna czynu wciąż jest tu niepodważalna.

Dziś, w obszarze sztuki, coraz trudniej odnaleźć nawet cień tego odniesienia – to już nie jest nieśmiałe wyskubywanie nitek z tajemnicy bytu, ale brutalne wyrywanie całych kawałów i splatanie ich według własnego widzimisię, bez jakiegokolwiek samoświadomości i samokontroli, która byłaby wynikiem przyłożenia do własnych działań miary dobra i zła. I właśnie ten fakt postrzegam jako problem.

Wydaje się, jakby sfera aktywności twórczej:

1. nie tylko wyemancypowała się względem etyki i wartości takich jak dobro i zło,
2. ale sama stała się nowym, absolutnym horyzontem definiowania wartości – takich, które mają ważność nie ze względu na siebie, ale ze względu na nią. Taką zrelatywizowaną wobec sztuki wartością jest wartość określana mianem „wolności artysty/swobody twórczej”. Narodziła się również (o czym więcej poniżej) tzw. „wartość wystawowa”.

Problem w tym, że ważność tych wartości nie jest bezwarunkowa, ale zależy od arbitralnego przyjęcia, że sfera działań artystycznych – bez względu na to jakich – jest zawsze czymś dobrym/ wartościowym. A przecież właśnie to jest co najmniej wątpliwe. Dlaczego?

Sztuka – podobnie jak język – to forma komunikacji. Zatem tak jak sens słów i złożonej z nich wypowiedzi zależy od tego, czy i do jakiego znaczenia (leżącego poza nimi) się odnoszą, tak wartość sztuki uwarunkowana jest tym, czy i jakich sensów oraz znaczeń jest nośnikiem, a także za pomocą jakich środków je wyraża. Równie istotne dla kwestii wartości sztuki wydaje się być zagadnienie celu, jakiemu działanie artystyczne ma służyć.

Z przytoczonej poniżej wypowiedzi Marii Poprzęckiej wydaje się wynikać, że sztuka współczesna nie służy niczemu poza samą sobą:

Póki sztuka powstawała na konkretne zamówienie – ksiądz proboszcz potrzebował świętej figury do kościoła, książę chciał gołą Wenus do sypialni, a szlachciura obstalowywał portret przodka – wszystko było jasne. Ale potem pojawiła się instytucja muzeum. Wyspecjalizowana publiczna przestrzeń, która jest tylko dla sztuki i tylko po to, żeby ją oglądać. [...] Muzea i galerie, choć pojawiły się w XVIII wieku, nadal determinują charakter dzisiejszego życia artystycznego. [...] Współczesna sztuka powstaje przede wszystkim na wystawę. Już dawno temu Walter Benjamin wprowadził pojęcie wartości wystawowej, która stopniowo zastąpiła wszystkie inne wartości. Z tym współgrało modernistyczne rozumienie sztuki jako fenomenu całkowicie autonomicznego. Jeśli więc sztuka jest autonomiczna i pozbawiona innych funkcji, które pogardliwie nazwano służebnymi, to kwalifikuje się tylko na wystawę. No i na rynek sztuki⁷.

Być może właśnie w tej samo-zwrotności i niemożności odpowiedzi na pytanie „po co?” leży źródło problemów, jakie ze sztuką współczesną mają nie tylko postronni (tacy jak ja), ale również niektórzy jej przedstawiciele. Szczególnie ci, którzy sięgają po coraz bardziej drastyczne środki wyrazu, dążąc do osiągnięcia

7. Poprzęcka, *Dobre, bo boli*, s. 14–15.

dramatycznych efektów, co można uznać za wyraz pewnej dezorientacji i narastającej konfuzji. Oczywiście, takie działania równie dobrze mogą stanowić wynik osobistego upodobania, wskazując na dodatkowy problem związany z wyemancypowaniem się sztuki względem sfery wartości: sztuka „poza dobrem i złem” ma dużą szansę stać się azylem wszelkiego rodzaju dewiacji – bo nie można inaczej określić *Exposition nr 1* kostarykańskiego artysty Guillermo Habacuca Vargasa, którego „dziełem” był przywiązany łańcuchem do ściany galerii pies, umierający w niej przez kilka dni, ponieważ artysta nie podawał mu wody ani jedzenia, potęgując dodatkowo cierpienie zwierzęcia poprzez umieszczenie jedzenia tak, aby pies mógł je widzieć, ale aby nie mógł go dosięgnąć – na które gdzie indziej nie byłoby zgody.

Pozostając przy lingwistycznej paraleli można powiedzieć, że arbitralne uznanie sztuki za fenomen całkowicie autonomiczny może postawić ją w sytuacji znaku, który wskazując sam na siebie, w konsekwencji przestaje znaczyć cokolwiek.

Sztuka wobec Przekraczającego

Trzeba dodać, że także z perspektywy religioznawczej, antropologicznej i psychologicznej traktowanie sztuki jako autonomicznego fenomenu jest stanowiskiem nieuzasadnionym i fałszującym jej istotę. Dlaczego? Ponieważ sztuka nie zaczęła się wraz z zamówieniami księdza proboszcza, lubieżnego księcia i szlachciury, któremu zamarzyło się uhonorować przodka. Początek sztuki to rytuał i doświadczenie religijne, dla których była ona narzędziem ekspresji.

U zarania każdej ze sztuk – od teatru poprzez sztuki wizualne do muzyki – leżą działania mające na celu oswojenie transcendencji, tego, co nas przerasta. Sztuka narodziła się jako forma przeżywania sacrum, jako w pewnej mierze nieświadoma próba radzenia sobie z naporem Nieznanego za pośrednictwem działań symbolicznych, a więc jest istotowo odniesiona do wartości (do tego, co od człowieka większe, potężniejsze, co budzi jego szacunek i lęk – do Tajemnicy Bytu) i z tego odniesienia czerpie uświecającą ją moc. Zatem traktowanie jej jako autonomicznej i niezależnej wobec wartości okrada ją z jej istoty, pozbawia ją jej wewnętrznego sensu. Dobrym przykładem źródłowego związku twórczości i transcendencji jest to, co nazywamy sztuką ludów pierwotnych, choć one same nie zastosowałyby takiego określenia. W ich kulturach po dziś dzień nie istnieje sztuka sama przez siebie – tam wszelka działalność artystyczna odnosi się do sfery *sacrum*⁸.

8. Por. Lucjan Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów oraz Religia czy sztuka*, Żory, Muzeum Miejskie 2011.

W naszej kulturze sprzężenie pomiędzy sztuką a niezależnym uniwersum wartości odnajdujemy również. W starożytności i średniowieczu wyrażał je stosunek sztuki i piękna, których wzajemna relacja była odwrotna od współczesnej, gdzie piękno zredukowane jest do estetycznej kategorii w obszarze sztuki. Dla średniowiecznych myślicieli piękno było jednym z transcendentaliów, własnością bytu stworzonego według „miary, wagi i liczby”⁹. Przekonanie o związku pomiędzy tym, co piękne, dobre, prawdziwe i rzeczywiste, poprzez który wyraża się harmonia boskiego porządku, uczeni średniowiecza zaczerpnęli z filozofii greckiej (znajdziemy je u pitagorejczyków, w koncepcji złotej liczby, u Platona i Plotyna). Piękno – zakorzenione w bycie, także Bycie Najwyższym, stanowiło horyzont, w którym i poprzez który realizować miała się wytwórczość człowieka¹⁰. Z tego powodu – na co w „Sporze o piękno” zwraca uwagę Piotr Jaroszyński – „w starożytnych i średniowiecznych podziałach sztuk nie znajdziemy osobnej grupy, która nazwana byłaby sztukami pięknymi [...]”¹¹, ponieważ wszelkie wytwory człowieka, jeśli wykonane były zgodnie ze sztuką, były piękne¹².

Sztuka pojęta jako wytwarzanie i umiejętność odnosiła się do piękna leżącego po stronie bytu. A co z działaniem artystycznym, w którym zaakcentowany jest pierwiastek kreacji – nie wytwarzanie, a tworzenie? Adam Krokiewicz w „Zarysie filozofii greckiej”, przywołując Platońskiego „Iona” zwraca uwagę, że dla Greków akt twórczy nie był wyrazem świadomego działania artysty, ale przejawem boskiego natchnienia, niejako zewnętrznej, nadnaturalnej, boskiej ingerencji, dla której artysta był tylko pośrednikiem¹³. Bez względu więc na to,

9. Por. *Biblia Tysiąclecia, Księga Mądrości*, 11: 20.

10. W starożytności i średniowieczu pojęcie „sztuki” było niejako funkcjonalnie – Platon w *Ionie* określa ją jako umiejętność (*Ion*, E 355), Arystoteles w *Etyce Nikomachejskiej* jako „[...] pewnego rodzaju trwałą dyspozycję do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia [...]” (*Etyka Nikomachejska* VI, 4, 1140a 20–24), święty Tomasz z Akwinu jako „[...] umiejętność dojścia do określonego celu przy pomocy określonych środków”. (*Summa Teologiczna* II–II, 47, 4 ad 2.) – przez co jej zakres obejmował nie tylko znane nam teraz sztuki, ale również rzemiosło, naukę a nawet moralność. Piotr Jaroszyński, *Spór o piękno*, Poznań, Fonopol 1992, s. 44–49.

11. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 38. W kontekście prowadzonych tu rozważań uzasadnione wydaje się przywołanie dalszej części cytowanego fragmentu *Sporu o piękno*, w którym jego autor pisze: „[...] większość podstawowych sztuk, mieszczących się w granicach dzisiejszej sztuki, takich jak poezja, malarstwo, rzeźba, teatr, muzyka były znane i uprawiane przez Greków, Rzymian i chrześcijan wieków średnich, a na polu wielu z nich osiągnęli szczyty mistrzostwa. Paradoksalnie więc, mimo, że «nie znano» sztuk pięknych, stworzono dzieła o nieprzemijającej dla kultury piękności. Natomiast dzisiejsze sztuki, choć wyrosły w swej genezie z idei sztuk pięknych, odbiegły bardzo daleko od piękna, a nawet stały się anty-kallistyczne. Jeśli obecnie nie mówi się już o sztukach pięknych, to zupełnie z innych powodów, niż dawniej, bo dawniej wszystkie sztuki były piękne i nie tylko sztuki, teraz natomiast nie wiadomo, czy w ogóle coś nazwać można pięknem”.

12. Por. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 52.

13. Por. Adam Krokiewicz w *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa, Aletheia 2000, s. 28. Ponieważ

czy przez sztukę rozumieć będziemy wytwarzanie czy tworzenie, jej stały kontekst – w myśli klasycznej – stanowi transcendencja.

Istotowemu odniesieniu sztuki i tego, co przekraczające kres położyło wątpliwe *cogito*¹⁴ i wielka sekularyzacja¹⁵ epoki Oświecenia. Nieprzypadkowo Adam Mickiewicz w poszukiwaniu prawdziwej sztuki i Poezji zwrócił się – jak pisze Maria Janion – właśnie ku średniowieczu, w którym sztuki *używano* (podobnie jak w kulturach pierwotnych używa się jej do dzisiaj), a nie tylko *pokazywano*. Pokazywanie było charakterystyczne dla kultury oświeceniowych „salonów” i zblazowanych bywalców muzeów i galerii, sprowadzających ją do lekkomyślnej zabawy, przeciwko czemu wieszcz już wtedy się buntował¹⁶.

Od tego czasu rozdziew pomiędzy kulturą/sztuką i sferą wartości stale się pogłębia – w jego efekcie kultura, oderwana od wartości, zmienia się w rozrywkę. Z kolei sztuka coraz rzadziej pełni zdumiewającą funkcję buforu i pomostu, który pozwala człowiekowi w miarę bezpiecznie wykraczać poza siebie w kierunku transcendencji bądź radzić sobie z jej przecuciem.

W pojęciu transcendencji, „Tego, co przekraczające”, którego celowo nie zawężam, mogą mieścić się zarówno treści nieświadome, archetypowe, pod których naporem pozostajemy, jak i doświadczenie boskości – dla jednych osobowej, dla innych niekoniecznie. Bez względu na to, jaką egzemplifikację „Tego, co przekraczające” wskażemy, zawsze zawierać się w nim będzie pierwiastek szacunku – nie tylko wobec tego, co nas przerasta, ale także wobec człowieka jako tego, który „Przekraczającego” doświadcza.

Dziś – i to jeszcze jedna konsekwencja pozostawiania sztuki poza obszarem wartości – coraz rzadziej pozwala nam ona odczuwać ten metafizyczny szacunek. O wiele częściej uczy nas pogardy.

Interesujące – kiedyś człowiek, przeczuwając swoją nikłość (której nie należy mylić z nicością) wobec transcendencji, mógł zyskać godność i szacunek do samego siebie ze względu na świadomość uczestnictwa i wspólnoty z czymś, co go kompletnie przerastało. Dziś, coraz bardziej odcięty od transcendencji,

Platon sztukę definiował jako umiejętność i łączył z wytwarzaniem, a nie tworzeniem, właśnie fakt boskiego natchnienia, obecnego w poezji, stał się dla niego argumentem przemawiającym za wykluczeniem poezji z obszaru sztuki.

14. Jaroszyński zwraca uwagę, że jedną z konsekwencji kartezyjskiego przełomu i epistemologizacji problematyki filozoficznej było oderwanie piękna od bytu i jego subiektywizacja – piękno stało się własnością najniższego ludzkiego poznania – zmysłowego (A. Baumgarten) i nie miało już nic wspólnego ze sferą wyższego osobowego życia człowieka. Wiek XX zredukował je do jednej z wielu kategorii estetycznych. (Por. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 6).

15. Przez „sekularyzację” rozumiem tu w pierwszej kolejności nie tyle walkę ze sformalizowaną postacią religii, ile zastąpienie doświadczenia/przeżycia świętości i szacunku wobec szeroko rozumianej transcendencji wulgarnym, mechanistycznym racjonalizmem.

16. Por. Maria Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa, PIW 1984, s. 25.

wykorzystując sztukę do celebracji własnego ego, ma dla siebie, w pierwszej kolejności, pogardę.

Oderwanie sztuki od transcendencji czy wartości wcale nie oznacza, że „sztuka jest autonomiczna i pozbawiona innych funkcji”. Przeciwnie, dziś sztuka służy dalej, tylko że ta służba już nie przydaje jej godności i szacunku.

Dzieje się tak, ponieważ dziś sztuka oddaje się na usługi

1. kruchemu ego wszystkich tych, którzy leczą kompleksy i budują poczucie własnej wartości na „byciu Artystą”;
2. pieniądзом – ponieważ obok galerii sztuki, gdzie się ją pokazuje, jest jeszcze rynek, gdzie się ją sprzedaje;
3. czasem – jak w przypadku wąsów Mona Lizy, którymi Duchamp pragnął podobno poniżyć napuszoną publiczność – zaspokajaniu niskich pobudek.

Sztuka w niewoli ego

Tak oto wyłania się trzeci z problemów, jakie dostrzec można w obszarze sztuki współczesnej. Jest nim – wbrew tezie o autonomizacji – postępująca instrumentalizacja sztuki i anektowanie jej obszaru przez osoby, które są artystami nie dlatego, że tworzą, ale tworzą dlatego, ponieważ chcą uważać się za Artystów, co w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której sztuka ma coraz mniej wspólnego z tworzeniem. Dlaczego tak się dzieje?

Artysta w naszej kulturze – i nie sposób nie wspomnieć tu romantyków – jest figurą osoby wyjątkowej, niezależnej, górującej nad szarą masą zwykłych zjadaczy chleba. Ponieważ zaś żyjemy w epoce, która niezwykle silnie dowartościowuje indywidualizm (albo, mówiąc ściślej, pewne wyobrażenie na jego temat) – działanie artystyczne nagle „awansowało” do roli wygodnego narzędzia, za którego pomocą można swojej wyjątkowości dowieść. „Bycie Artystą” staje się dziś formą manifestacji, potwierdzenia – dokonanej z pomocą kulturowo obowiązującego kodu – że jest się kimś wyjątkowym.

Proces, w którym działanie artystyczne pełni funkcję emblematu, za pośrednictwem którego jednostka wyraża/potwierdza swój indywidualizm, nazwać można *instrumentalizacją* albo *hipsteryzacją sztuki*. Podobna sytuacja nigdy nie mogłaby zaistnieć w starożytnej Grecji, gdzie sztukę określano jako *techné*, a artystę jako rzemieślnika. Czy ktoś wyobraża sobie hipsterów wystylizowanych na hydraulików? Hipsterzy nie dlatego stylizują się na artystów, że cenią tworzenie, ale dlatego, że tworzenie stało się atrybutem jednostek wyjątkowych.

W efekcie tego przesunięcia, czy też odwrócenia sensu, sztuka w społecznym odbiorze nie jest już ważna jako forma tworzenia, które rodzi się z odniesienia

i pod naporem Przekraczającego, ale ze względu na romantyczny nimb wyjątkowości, który otacza osobę artysty. Nikogo specjalnie nie interesuje odniesienie do transcendencji, które było tego nimbu źródłem. I w tym tkwi kolejne niebezpieczeństwo. Ponieważ odcięcie od źródła skutkuje uwiadem.

Jest w tworzeniu, talencie coś fizjologicznego – starożytni mówili o opętaniu, dziś, przyjmując perspektywę psychologiczną, powiedzielibyśmy że artysta – z jakichś względów – silniej odczuwa napór treści nieświadomych. Tworzenie to więc niejako działanie z przymusu – prawdziwi artyści nie mają wyboru.

Wydaje się, że tacy „organiczni artyści” w obszarze sztuki współczesnej stanowią mniejszość. Roi się w niej bowiem od dzieł konceptualnych, wymagających zaangażowania intelektualnego – jak swastyka, której metalowe ramiona obciążnięte są prezerwatywami – ale w których pierwiastek kreacji jest w zaniku. Być może jest to konsekwencją zasygnalizowanej wyżej, kulturowej redefinicji zadania/celu sztuki – jeżeli coraz częściej wykorzystuje się ją jako narzędzie dowartościowywania ego, zmieniają się ludzie, którzy odnajdują się w jej obszarze. Artyści „organiczni” nie muszą dowartościowywać ego – zbyt są bowiem zajęci tworzeniem. A ponieważ sztuka – jeśli już wobec czegokolwiek zyskała autonomię – to właśnie wobec tworzenia, artyści „organiczni”, „twórcy”, pójdą sobie gdzie indziej. Interesująca jest dosyć częsta obecnie sytuacja, w której Artysta („wymiślnik”) przygotowując wystawę swoich prac zatrudnia specjalną ekipę plastyków, scenografów, czasem nawet architektów, czyli ludzi z talentem (artystów „organicznych”) do jej stworzenia.

O ile figurą wyjątkowości, indywidualizmu i niezależności jest w naszej kulturze Artysta, o tyle figurą sztuki współczesnej stał się – przynajmniej dla mnie – Hipster. Hipster to człowiek, który z tego powodu, że nie potrafi tworzyć, (a markować tworzenie musi, ponieważ pozwala mu ono potwierdzać swoją wyjątkowość) wszystko, co robi nazywa sztuką. A jeśli sztuka może być wszystkim – gnijącym salami, papugą w klatce, zmodyfikowanym genetycznie królikiem, który świeci w nocy – to powoli, lecz nieubłaganie zaczyna być niczym.