

FRANCISZEK CHMIEŁOWSKI

ESTETYCZNA ZMIANA WARTY

Ogólnie rozumiana kondycja sztuki, jej funkcjonowanie i pojmowanie w określonym czasie zależy od wielu współokreślających ją czynników, jawnych lub ukrytych, pośród których bez wątpienia ważną rolę odgrywają konteksty intelektualne wyartykułowane w estetycznych teoriach. Miniony wiek zaznaczył się w rozwoju form artystycznej ekspresji serią niespotykanych dotąd przemian i przewartościowań, których znaczna część była skorelowana z przemianami w obrębie filozofii. Jaki był wpływ teoretycznego myślenia na zmieniające się ciągle spektrum artystycznej praktyki w świeżo zamkniętym stuleciu i jakie własności współcześnie tworzonej sztuki dają się uzasadnić sensem towarzyszącej jej teorii; jakie wyłaniają się z tego współistnienia szanse a jakie zagrożenia – to pytania, które wyznaczają główny temat moich rozważań.

1. *Transformacja filozoficznego horyzontu*

Akademicka estetyka uprawiana w Europie i w Ameryce w przeważającej części dwudziestego wieku była zdominowana głównie przez założenia i zasady filozofii analitycznej oraz fenomenologii. Obydwa te sposoby filozofowania utrwaliły w świadomości teoretyków ahistoryczny obraz estetycznych zjawisk i struktur artystycznych, wolny od kłopotliwej zmienności, zależności od kontekstów i od subiektywnego zabarwienia indywidualnie ugruntowanych interpretacji.

Dopiero ostatnie dziesięciolecie przyniosło zmianę tej sytuacji, głównie pod wpływem ożywienia nurtów filozofii hermeneutycznej (do czego szczególnie przyczyniła się publikacja *Prawdy i metody* Hansa-Georga Gadamera) oraz z powodu wzrostu zainteresowania dla amerykańskiej filozofii pragmatycznej i ponownego przemyślenia perspektywy zaproponowanej przez Williama Jamesa i Johna Deweya, filozofów, którzy – podobnie jak przedstawiciele europejskiej hermeneutyki (choć przy różnym szczegółowym uzasadnieniu) – szczególne miejsce i rolę w życiu i działalności człowieka przypisywali sferze doświadczenia estetycznego¹. Zarówno orientacja hermeneutyczna jak

¹ Rozważane tu cztery filozoficzne perspektywy uprawiania estetyki w XX w. nie wyczerpują, rzecz jasna, całości złożonego obrazu filozoficznych inspiracji oraz ich estetycznych konsekwencji. Należy jeszcze wspomnieć co najmniej o trzech in-

i filozoficzny pragmatyzm przeciwstawiają się czystemu intelektualizmowi, dualistycznym podziałom i ahistorycznemu esencjalizmowi, podkreślając w zamian wielowymiarowość i zmienność wszelkich form ludzkiej aktywności oraz wywodzących się zeń pojęciowych kategorii, ich kontekstowość oraz społeczno-historyczno-praktyczne ugruntowanie przedmiotów kulturowych i dzieł sztuki.

Uwyrażnienie się nowej perspektywy pragmatycznej i hermeneutycznej skłoniło wielu współczesnych filozofów analitycznych do ponownego przemyślenia własnych założeń, co znalazło wyraz np. w ostatnich pracach Willarda Van Orman Quine'a, Nelsona Goodmana i Donalda Davidsona, których tezy i analityczne rozróżnienia – m.in. „założenie o weryfikacji atomistycznej” sądów, lub ostre rozróżnianie na to, co analityczne i syntetyczne, na schematy pojęciowe i treść empiryczną oraz na świat i opis świata – uległy pewnym modyfikacjom². Thomas Nagel w swojej książce *The View from Nowhere* zasadniczo zakwestionował ustaloną w filozofii analitycznej perspektywę, w której była lekceważona doniosłość kontekstu poznania³. Proces weryfikacji podstawowych kategorii przebiega także w kierunku przeciwnym: we współczesnej filozofii hermeneutycznej, w pismach Hansa Georga Gadamera, Paula Ricoeura i Karla O. Apela uległo znacznemu złagodzeniu ostre rozróżnienie między wyjaśnianiem i rozumieniem, zaś analityczne procedury poznawcze zostały uznane za integralną część hermeneutycznego procesu rozumienia⁴.

nych nurtach dwudziestowiecznej estetyki: semiotyczno-strukturalnym, socjologicznym i marksistowskim. Intencją mojego tekstu nie jest jednak przedstawienie wyczerpującej rekonstrukcji głównych kierunków estetyki ubiegłego stulecia, lecz ukazanie jej żywych związków z rozwijającymi się równolegle nurtami sztuki. Wzięte tu pod uwagę filozoficzne konteksty zostały wybrane z uwagi na ich rzeczywście inspirującą rolę w kształtowaniu poszukiwań artystycznych; w tym znaczeniu kierunek oddziaływania estetyki semiotyczno-strukturalnej był zbieżny z oddziaływaniem estetyki fenomenologicznej i analitycznej. Natomiast estetyka inspirowana myślą socjologiczną i marksistowską miała niewielkie znaczenie dla rozwoju sztuki; pierwsza z uwagi na jej opisowy i sprawozdawczy charakter, zaś druga z powodu instrumentalnego traktowania sztuki jako narzędzia ideologicznej propagandy.

² Zob. R. Shusterman *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* Oxford-Cambridge, Blackwell 1992; polski przekład: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką* A. Chmielewski (red.) Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 1998 s. 24.

³ T. Nagel *The View from Nowhere* Oxford Univ. Press 1986; polski przekład: *Widok znikąd* C. Cieśliński (tł.) Warszawa, Aletheia 1997.

⁴ Zob. H.-G. Gadamer „Vom Zirkel des Verstehens” *Kleine Schriften IV. Variationen* J.B.C. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1977; P. Ricoeur *Interpretation Theory. Discourse and Surplus of Meaning* Texas, Christian Univ. Press 1976; K. O. Apel „Wittgenstein und das Problem des hermeneutischen Verstehens” *Transformation der Philosophie* Frankfurt a. Main 1976 Bd. I s. 335-337.

Pamiętając o istniejącej obecnie nieostrości granic między różnymi stylami filozofowania i o zacieraniu się odmienności obszarów wyznaczanych przez różne tradycje, można jednak podjąć próbę szkicowego zarysowania dwu różnych modeli uprawiania dwudziestowiecznej estetyki, z których jeden, jak się wydaje, ustępuje miejsca drugiemu. Estetyka przywiązana do czystej przedmiotowości i do świata nieruchomych struktur powoli ustępuje miejsca ujęciom holistycznym, procesualnym i kontekstowym.

W celu uwidocznienia różnic między tymi dwoma modelami estetyki zatrzymam się przez chwilę nad charakterystycznymi dla nich sposobami określania istoty sztuki, jej funkcji, rodzajami jej poznawania oraz wyznaczania jej granicy lub zakresu. W następnej kolejności spróbuję określić rzeczywisty lub domniemany związek między estetyczną teorią i artystyczną praktyką. Postaram się także nie ukrywać subiektywności spojrzenia i nie unikać oceny przedstawianych zjawisk.

1. Zarówno hermeneutyka, jak filozofia pragmatyczna odwołują się do ujęć holistycznych. Jak wiadomo, Dewey reprezentował naturalizm somatyczny i źródła sztuki upatrywał w ludzkiej biologii oraz w wyrastających z niej czynnościach psychofizycznych. Pisał, że korzeniami sztuki i piękna są podstawowe czynności życiowe, zaś „dzieło sztuki wyłania się z codzienności” i „w pełni wyraża znaczenia spraw powszednich, podobnie jak w odpowiednim procesie chemicznym ze smoły powstają czyste barwniki”⁵. Zjawisko sztuki stanowiło dla Deweya wynik interakcji między żywym organizmem a jego środowiskiem, między doznawaniem a działaniem. Sztuka w jego ujęciu jest rodzajem całościowego, niczym nie zakłóconego i nie zniekształconego ludzkiego doświadczenia.

W perspektywie hermeneutycznej, zwłaszcza w hermeneutyce post-heideggerowskiej, sztuka jest przedstawiana jako rodzaj duchowej aktywności człowieka spokrewniony z aktywnością religijną i podobnie jak religia (choć w inny sposób) stanowi środek międzyludzkiej duchowej integracji oraz platformę ujawniania sensu. Jej źródło usytuowane jest w obszarze gier kulturowych, wyrastających wprost ze świata natury i pozostających w bezpośrednim związku z formami rytualnych kultów i obrzędów. Holizm perspektywy hermeneutycznej jest jednak wolny od naturalistycznego redukcjonizmu; można powiedzieć, że hermeneutyka postrzegając świat jako całość rozpoczyna jego interpretację od innego niż pragmatyzm bieguną, w całej przestrzeni

⁵ J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* A. Potocki (tł.) Wrocław, Ossolineum 1975 s. 15.

swej tradycji była i pozostała nauką o duchu, który w fazie post-heideggerowskiej został utożsamiony z językiem, lub dokładniej – mową jako medium uobecniającym i zapośredniczającym sensy.

Cechą charakterystyczną zarówno dla hermeneutycznej jak i pragmatycznej perspektywy jest to, że właściwa sztuce artystyczna forma nie jest pojmowana na podobieństwo statycznej relacji przestrzennej, lecz jako sieć dynamicznych powiązań elementów. Dewey określał ją jako pewien proces, w którym można dostrzec „kulminację, napięcie, zachowanie, oczekiwanie i spełnienie”⁶. W refleksji hermeneutycznej centralną pozycję zajmują sztuki widowiskowe (według Gadamera odpowiednim ontologicznym modelem sztuki jest proces gry), natomiast sztuki przestrzenne (plastyczne) wyłoniły się jako uboczne formy wzbogacające ekspresję widowiska, pełniły wobec niego rolę pomocniczą i służebną, jako malowane lub rzeźbione dekoracje, rekwizyty, itp. Kategoria procesu stała się kluczowym pojęciem dla interpretacji sztuki w obydwu ujęciach, niezależnie od tego jaki aspekt całości był szczególnie akcentowany, jego natura duchowa czy też materialna i przyrodnicza.

Natomiast estetyka fenomenologiczna i analityczna jest zdecydowanie przeciwna naturalizowaniu sztuki i wartości estetycznych. Roman Ingarden pisał w *Książeczce o człowieku* o realizacji wartości kulturowych jako o specyficznym ludzkiej drodze „przekraczania granic zwierzęcości (...) i wyrastaniu ponad nią” zaś istotę człowieczeństwa dostrzegał właśnie w procesie tworzenia wartości⁷. George Edward Moore w koncepcji „błędu naturalistycznego” sprzeciwiał się sprowadzaniu jakiegokolwiek wartości do jakości naturalnych. Odnosiło się to również do wartości piękna; nie można jej utożsamiać z żadnymi jakościami naturalnymi, skoro te drugie ocenia się estetycznie przez porównanie ich z autonomiczną wartością jako wzorcem.

2. Zarówno w estetyce fenomenologicznej jak i analitycznej respektowana jest Kantowska koncepcja *Interesselosigkeit* jako przesłanka prowadząca do tezy o autonomii sztuki i piękna oraz do pojęcia estetyczności jako sfery wolnej od służebnych powiązań z innymi dziedzinami ludzkiej aktywności, zwłaszcza poznawczej, moralnej i praktycznej. W estetyce Ingardena znalazło to swój wyraz w koncepcji „quasi sądów” oraz w decyzji przyznania wartościom estetycznym słabszego sposobu istnienia niż wartościom moralnym. Także filozofowie analityczni, tacy jak np. Peter Strawson, Stuart Hampshire i inni bronili autonomii sztuki i sytuowali ją poza domeną funkcji

⁶ Tamże s. 182–183.

⁷ R. Ingarden *Książeczka o człowieku* Kraków, WL 1972 s. 26.

instrumentalnych. Apraktyczność sztuki została zaliczona w estetyce analitycznej do jej cech definicyjnych.

Twierdzenie o bezinteresowności sztuki jest całkowicie obce perspektywie pragmatycznej i hermeneutycznej. Dewey oceniał tradycję Kantowską jako zupełnie błędną i przypisywał sztuce szczególną funkcję służenia zadowoleniu całej istoty ludzkiej, jej wzbogaceniu i utwierdzeniu w zmaganiach z otaczającym ją światem. Podobne przekonanie, choć zgoła inaczej motywowane znajdujemy zarówno w estetyce Wilhelma Diltheya, jak i w filozofii sztuki Gadamera. Według Gadamera funkcja estetyczna sztuki jest nierozdzielnie spleciona z jej funkcją aleteiczną, co wolno (przy pewnym uproszczeniu) interpretować jako funkcję poznawczą. W celu podkreślenia ważności owego zespolenia funkcji Gadamer nawet wprowadził specjalne pojęcie – *aesthetische Nichtunterscheidung* (estetyczne nierozróżnianie) – jako teoretyczny wyraz postawy wymierzonej przeciwko post-kantowskiej tradycji „wyizolowanej estetyczności”⁸.

3. Zarówno w filozoficznej hermeneutyce jak i w perspektywie estetyki pragmatycznej akcentowane jest pierwszeństwo doświadczenia estetycznego przed innymi rodzajami doświadczeń. Wedle Deweya klucz do zrozumienia istoty wszelkiej ludzkiej aktywności leży w zdolności filozofii do właściwego ujęcia doświadczenia estetycznego, jest ono bowiem „doświadczeniem, którym żyje cała istota” i w którym „najbardziej się ożywia”⁹.

Podobnie wysoką rangę przyznaje doświadczeniu estetycznemu Hans-Georg Gadamer, filozof, który wykład zasad współczesnej hermeneutyki rozpoczął od analizy doświadczenia sztuki, zaś jej wyniki następnie ekstrapolował na inne dziedziny ludzkiego doświadczania i rozumienia świata.

Inaczej było w przypadku ujęcia fenomenologicznego i analitycznego, obydwie te stanowiska były modelowane na wzór metody poznania naukowego, czysto teoretycznego, przy dbałości o konsekwentne przestrzeganie wyraźnego podziału na podmiot i przedmiot poznania oraz przy zachowaniu logicznych i precyzyjnych zasad estetycznej analizy, mającej być swego rodzaju przeciwstawieniem wobec mętnych, niejasnych i niepewnych usiłowań poznania artystycznego.

4. Zarówno estetyka fenomenologiczna jak i analityczna pojmowały rzeczywistość świata sztuki oraz wartości estetycznych jako pewien zbiór niezależnie istniejących, skończonych i oczekujących na obiek-

⁸ H.-G. Gadamer *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1997 s. 38.

⁹ J. Dewey *Sztuka...*, wyd. cyt. s. 25, 34, 336.

tywne zbadanie struktur. W konsekwencji kładły szczególny nacisk na bezwzględną precyzję w dokonywaniu podziałów i szczegółowych analiz.

Natomiast w perspektywie hermeneutycznej i pragmatycznej re-spektowany jest dynamiczny charakter sztuki i zjawisk estetycznych oraz postulowana potrzeba wielowymiarowej, komplementarnej i bezustannej ich interpretacji. W dziedzinie poznania sztuki Hans-Georg Gadamer ocenia sceptycznie przydatność ogólnych reguł i sprawdzonych metod. Podobnie widzi tę sprawę John Dewey, który występuje przeciwko klasyfikującym podziałom w procesach poznawania sztuki, ponieważ, jego zdaniem, wtłaczają one myślenie i percepcję w usztywnione procedury ograniczające zakres i bogactwo doświadczenia¹⁰.

W odróżnieniu od ujęcia estetyki fenomenologicznej i analitycznej zarówno hermeneutyka jak i pragmatyzm nie ograniczają rzeczywistości sztuki do zbioru artefaktów, lecz kładą nacisk na dynamiczną i rozwijającą się aktywność doświadczenia, którego wynikiem mogą być także utrwalone artystyczne struktury. Nie zajmują one wszakże uprzywilejowanej pozycji lecz stanowią tylko jeden z czynników toczącego się, intersubiektywnego procesu zmian. Konsekwencją takiej perspektywy teoretycznej jest zacieranie granicy między sztuką a nie-sztuką, niejasność kryteriów demarkacji. Natomiast te kwestie bardzo żywo interesowały zarówno fenomenologię, jak i filozofię analityczną.

2. *Przemiany artystycznej praktyki*

Zarysowana powyżej zmiana paradygmatów w teoretycznym myśleniu o sztuce miała bez wątpienia znaczenie także dla artystycznej praktyki, chociaż trudno jest w takim przypadku mówić o prostym i bezpośrednim przełożeniu teoretycznych kategorii i artystycznych idei. Z pewnością estetyczna teoria nie stanowi czegoś w rodzaju matrycy dla artystycznej twórczości, lecz prawdą jest również i to, że niekiedy potrafi ona otworzyć sztuce nowe możliwości, przede wszystkim zaś pomaga ukonstytuować inny, nieznanый dotychczas ho-

¹⁰ „Klasyfikacja ogranicza percepcję, a jeśli teoria, na której się opiera, jest wpływową, to wówczas ogranicza również twórczość. Nowe dzieła, w stopniu, w jakim rzeczywiście są nowatorskie, nie mieszczą się bowiem w z góry ustalonych ramach. (...) Nawet bez sztywnych reguł na drodze ekspresji piętrzy się wiele przeszkód, a zasady klasyfikacji jeszcze je pomnażają. Filozofia raz na zawsze ustalonej klasyfikacji, jeśli jest w modzie wśród krytyków (którzy świadomie czy nie podlegają wpływom takich czy innych poglądów precyzyjnie sformułowanych przez filozofów), zachęca wszystkich artystów, z wyjątkiem niezwykle odważnych i dynamicznych, do przyjęcia za zasadę życiową hasła: «nie ryzykuj!»; tamże s. 276.

ryzont odniesień, przez co umożliwia pojawienie się nowych rodzajów artystycznych i estetycznych wartości.

Zwrócenie uwagi twórców i odbiorców sztuki na nowe obszary doświadczenia stanowi niewątpliwie szansę dalszego artystycznego rozwoju, jednakże pod warunkiem respektowania pewnych elementarnych zasad uczciwości, które przy założeniu określonej aksjologicznej perspektywy wolno interpretować jako zasady etyczne. Przekonanie o niezbywalności dobra jako regulatywnej idei twórczego procesu w sztuce można znaleźć w opiniach wielu artystów i filozofów, jednak może najbardziej wiarygodnie brzmieć ono wypowiedziane przez mistrza ironii, Witolda Gombrowicza, który stwierdził że „[twórca] wyostrza w sobie poczucie *qualitas*, co jest fundamentem wszelkiej pracy artystycznej. Sztuka jest tym właśnie: wybieraniem jakości lepszej, odrzucaniem tego, co gorsze, jest oparta na najsurowszej hierarchii wartości, na ciągłym wartościowaniu”¹¹. Artystyczna twórczość nie jest konglomeratem dowolnych i bezsensownych w swej ekspresji działań, lecz jest obiektywnie związana z realnym choć ukrytym wymiarem wartości. Bez respektowania elementarnych wartości sterujących procesem twórczym nowe możliwości rysujące się w polu sztuki mogą łatwo przeobrazić się w drogę prowadzącą donikąd.

Estetyka fenomenologiczna i analityczna niewątpliwie sprzyjała rozwojowi sztuki operującej formami statycznymi, konstruowanymi w komplementarnej wobec nich przestrzeni oraz dającym się racjonalnie i dyskursywnie zinterpretować przesłaniem. Do tego rodzaju sposobów artystycznego wyrazu należy zapewne, między innymi, linia rozwojowa dwudziestowiecznej plastyki od różnych form sztuki figuratywnej poprzez kubizm i geometryczną abstrakcję – do sztuki konceptualnej. Natomiast pragmatyczna estetyka Deweya oraz hermeneutyczna koncepcja sztuki jako gry ustanowiły szerszy horyzont interpretacji zjawisk artystycznych, pozwalający tłumaczyć nie tylko utrwalone formy sztuki, lecz także różne rodzaje artystycznych procesów, od *action painting* po para-teatralne formy *happeningu* i *performance* przeżywających burzliwy rozwój od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

W literaturze estetycznej istnieją liczne teksty wykazujące związki między określonym sposobem filozoficznego myślenia oraz artystyczną

¹¹ W. Gombrowicz *Testament* Warszawa, Res Publica 1990 s. 10. Warto przypomnieć, że w kontekście filozofii wartości Maxa Schelera dobro nie jest pojmowane jako przynależne do określonej klasy wyróżnianej z uwagi na jakość wartości, lecz jako przenikające i zespalające całe uniwersum aksjologiczne i usytuowane w osobowych aktach wyboru wartości wyższej przed niższą, lub wartości dodatniej przed ujemną.

praktyką danej epoki. Interesującym przykładem takiej analizy jest praca Ksawerego Piwockiego na temat powiązań między fenomenologią Edmunda Husserla a kubizmem Pabla Picassa¹², inny przykład może stanowić studium Stewarta Beuttnera wykazujące zależności między *action painting* Jacksona Pollocka i estetyką Deweya¹³. W tekście o filozofii sztuki Gadamera starałem się wykazać wpływ myślenia hermeneutycznego na ukształtowanie się klimatu artystycznej postmoderny¹⁴. Wydaje się, że myślenie estetyczne wyrastające z inspiracji hermeneutycznej i pragmatycznej zdołało otworzyć dla rozwoju współczesnej sztuki wiele nowych możliwości, o wiele więcej niż tradycyjna, akademicka estetyka wywodząca się z nowożytnych, oświeceniowych i scjentyistycznych źródeł. Przede wszystkim stworzyło szansę mocniejszego związania sztuki z życiem praktycznym człowieka, z jego rytmem i emocjami, z aktualnym odczuwaniem sensu, próbami artykulacji nowych projektów i uwyrażnieniem zagrożeń. Nowe myślenie o sztuce dostarczyło także teoretycznych podstaw dla uzasadnienia dokonującego się w praktyce rozszerzenia dziedziny artystycznych faktów. Filozoficzna hermeneutyka sugeruje możliwość usprawiedliwienia najbardziej ekstremalnych form sztuki, byle by tylko potrafiły one stworzyć podstawę dla jakiegokolwiek sensownej interpretacji.

W rozszerzonym filozoficznym horyzoncie odniesień powstało wiele znakomych i znaczących dzieł sztuki, których interpretacja w kontekście dawnej estetyki byłaby zapewne utrudniona, lub wręcz niemożliwa. Należą do nich niektóre prace Roberta Rauschenberga, George'a Segalla, Andy Warhola należące do sztuki „pop”, którą poprzednia generacja estetyków przywiązanych do kategorii artystycznej formy zapewne pozostawiłaby poza granicą zbioru przedmiotów sztuki. To samo można powiedzieć o happeningach Wolfa Vostella, Allana Kaprowa lub Tadeusza Kantora, o gigantycznych „opakowaniach” Christo oraz o „efemerycznych” dziełach Denisa Oppenheima, Roberta Smithsona i Michaela Heizera, o instalacjach Christiana Boltansky'ego i o spektaklach Piny Bausch. Wszystkie one, mimo odejścia od dawniejszych kanonów estetyczności pobudzały wrażliwość i wyobraźnię odbiorców, otwierały nowe przestrzenie emocjonalnych oraz

¹² K. Piwocki *Husserl i Picasso* Warszawa 1962.

¹³ S. Beuttner „Dewey and the Visual Arts” *Journal of Art and Art Criticism* 33(1975) s. 383–391.

¹⁴ F. Chmielowski „Filozoficzna hermeneutyka a przemiany współczesnej świadomości artystycznej” *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H G. Gadamera* Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 1993 s. 118–138.

racjonalnych skojarzeń i refleksji, pozostawiały wreszcie możliwość sensownej i rzeczowej interpretacji.

Estetyczne usprawiedliwienie posiada jednak swój kres. Nie może ono mieć miejsca tam, gdzie promowane jako artystyczne fakty lub zdarzenia mają tylko charakter permanentnej i obsesyjnej prowokacji lub są wyrazem szyderstwa i brutalnej agresji wobec najbardziej elementarnych ludzkich wartości (takich jak wartość życia oraz poszanowania suwerenności i godności ludzkiej osoby) a także podstawowych symboli kultury.

Istnieje wiele rodzajów sztuki akcji, wśród nich można niewątpliwie wskazać takie, które „dają do myślenia”, odślaniają i uwyrażniają dotychczas zakryte lub mało widoczne znaczenia ludzkiego świata i życia, a przez to wzbogacają naszą świadomość i prowokują do namysłu nad sensem prowadzonej przez nas egzystencji. Niekiedy potrafią także nami wstrząsnąć, wywołać *katharsis*, doprowadzić do swoistej *metanoi*, zapoczątkować zmiany w naszym nastawieniu wobec rzeczywistości oraz spowodować związane z tym konkretne decyzje i działania.

Na ogół jednak zniesienie pewnej bariery trudności, polegającej na respektowaniu wymogów artystycznej formy (która oficjalnie zachowywała ważność w sztuce aż do czasów pojawienia się „pop-artu”) oraz przyjęcie czysto instytucjonalnych kryteriów demarkacji między sztuką a nie-sztuką przyniosło niedobre następstwa dla artystycznej praktyki. Estetyczna zmiana warty, zastąpienie estetyki formy estetyką akcji stało się okazją do usankcjonowania wielu bezsensownych, a niekiedy wręcz urągających sensowi działań, przedstawianych jako działania artystyczne.

Mam tu na uwadze w szczególności jeden z rodzajów paraartystycznych przedsięwzięć, określane jako „sztuka ciała” a będący patologiczną odmianą sztuki akcji. Wczesne przejawy tego nurtu dały się obserwować już w latach sześćdziesiątych, w działaniach uczestników wiedeńskiej *Bluttgruppe* (Otto Muhl, Hermann Nitsch, Adolf Frohner, Gunther Brus, Peter Weibel), którzy z premedytacją, metodycznie i konsekwentnie realizowali cykle anarchistyczno-nihilistycznych widowisk. Wiedeńscy akcjonści jako tworzywa swej „sztuki” używali mieszaniny wszystkiego ze wszystkim: żywych ludzkich ciał, starych rupieci, ekskrementów, moczu, krwi i farby; podobnie wykorzystywali utrwalone kulturowo formy rytuałów: parad, pogrzebów, nabożeństw, rozpraw sądowych, strip-tease’u itp. Nitsch prezentował publicznie akcję rozszarpywania jagnięcia na tle białej tkaniny (*Lamm Zerrissung* 1963), co stało się źródłem i wzorem dla jego późniejszej „malarskiej formy” polegającej na pokrywaniu powierzchni płócien

deseniami ociekającej krwi. Od późnych lat sześćdziesiątych artysta ten regularnie organizuje pokazy swojego „orgiastyczno-misteryjnego teatru” (*Orgien und Mysterien Theater*), będącego w istocie pretekstem do publicznej rzezi zwierząt przy wtórze śpiewów gregoriańskich w celu zaspokojenia perwersyjnych instynktów specjalnie dobranej publiczności. „Sztuka ciała” posiada swoich zwolenników także w innych krajach. Włoch Vito Acconci zaprezentował pokaz, w czasie którego gryzł własne ciało, a następnie na ranach stawiał atramentowe pieczęcie (1970). Chris Burden kazał sobie przestrzelić ramię (pokaz *Shooting Piece*, 1971). Marina Abramovich zachęcała widzów, by ją maltretowali (akcja *Rythm*, 1974). Amerykańska „artystka” działająca pod pseudonimem „Orlan” permanentnie poddaje swoją twarz operacjom plastycznym (lata dziewięćdziesiąte), zaś w 1999 r. pozwoliła sobie wszczepić na głowie plastikowe implanty rogów. Podobnych i bardziej drastycznych przykładów patologicznej sztuki, motywowanej zazwyczaj komercją oraz chęcią „przebicia się” i zaistnienia za wszelką cenę w artystycznym świecie jest niezmiernie wiele, nie będziemy ich jednak dalej wymieniać, bowiem każdy fakt hermeneutycznej interpretacji jest także swojego rodzaju aktem estetycznej celebracji.

Po licznych „artystycznych” pokazach (także w Polsce) spreparowanych zwłok zwierzęcych wydawało się, że nurt tzw. „sztuki ciała” został doprowadzony do kresu swoich możliwości. Otóż nie. Od kwietnia 1999 w wiedeńskiej *Messegelende* można było oglądać artystyczną wystawę spreparowanych zwłok ludzkich. Ekspozycja zatytułowana *Körperwelten*, opracowana w konwencji renesansowych albumów anatomicznych i bogato ozdobiona rysunkami Leonarda, przez wzgląd na wymagania Urzędów Higieny sprytnie została usytuowana na pograniczu przestrzeni sztuki i medycyny. Wprawdzie liczące się autorytety w dziedzinie nauk medycznych (chirurgii i anatomii) w recenzjach prasowych jawnie wykazywały jej znikomą wartość poznawczą oraz perwersyjny charakter¹⁵, lecz to nie zrażało preparatora „obiektów” i autora wystawy, którym był wynalazca nowej metody mumifikacji zwłok, prof. Günther von Hagens. Wystylizowany z fizycznego wyglądu i w stylu wypowiedzi na podobieństwo do Josepha Beuysa oświadczył on, że intencją ekspozycji było dostarczenie publiczności nowych rodzajów przeżyć i emocji poprzez umożliwienie jej doświadczenia „tego, co autentyczne” – *Faszination des Echten*¹⁶. Niektórzy przed-

¹⁵ Peter Moeschl „Blick hinters Kleid des Fleisches: Asthetischer Kollaps in Körperwelten” *Die Presse* Wien 17.07.1999 s. VIII (Spectrum).

¹⁶ Teksty w katalogu wystawy *Körperwelten* Wiener Messegelände, 30 April bis 31 Juli 1999.

stawiciele „progresywnej” krytyki artystycznej bardzo chwalili pokaz, określając go mianem „artystycznego spełnienia, o jakim od dawna marzyli wszyscy artyści «sztuki ciała», a przynajmniej od czasu, kiedy istnieje ten rodzaj sztuki”¹⁷.

Niezależnie od indywidualnych, konkretnych uwarunkowań, artystycznych motywów i autorskich intencji, można mówić o swoistej logice rozwoju sztuki. Artystyczny rozwój (którego z pewnością nie należy kojarzyć z postępem), dokonuje się zazwyczaj wedle dwóch alternatywnych zasad: może realizować się bądź jako poszukiwanie nowych, nieznanych dotąd rejonów sensu, bądź też może stanowić pogłębianie i intensyfikację prowadzonych dotąd poszukiwań. Odnosząc to do zrealizowanych już etapów rozwoju sztuki można powiedzieć, że wedle pierwszej zasady przebiegał rozwój malarstwa np. od impresjonizmu do kubizmu, lub od kubizmu do surrealizmu. Druga droga rozwoju oznaczała stopniową intensyfikację poszukiwań artystycznych według wcześniej wytyczonego kierunku i zasad, jakimi były przemiany sztuki od impresjonizmu poprzez postimpresjonizm do po-intylizmu, lub ewolucja kubizmu od fazy „cezannistycznej” poprzez kubizm analityczny do syntetycznego.

Według której z tych zasad przebiega transformacja nurtu „sztuki ciała”? Niestety, wiele wskazuje na to, że dokonuje się ona wedle zasady drugiej, poprzez ciągłą intensyfikację drastycznych działań mających na celu przekraczanie kolejnych norm kulturowych i gwałcenie ludzkiej wrażliwości. Od publicznego obnażania się i załatwiania potrzeb fizjologicznych, poprzez publiczne kaleczenie ludzkich ciał i zabijanie zwierząt, do ekspozycji zwierzęcych i ludzkich zwłok, traktowanych w sposób czysto przedmiotowy. Można z niepokojem zapytać, jaki będzie kolejny etap tej koszarnej spirali. Czy będzie to może rytualne morderstwo w obecności żadnej mocnych wzruszeń „estetycznie wyrafinowanej” publiczności? Nie jest to bynajmniej wykluczone. Zgodnie z roszczeniami akcjonistów *body art*, ich „sztuce” nie powinno się stawiać żadnych ograniczeń. Scenariusz takiej „akcji” został już nawet zaprojektowany. Jeden z członków wiedeńskiej *Blutgruppe*, Otto Mühl „chciał zawrzeć umowę z człowiekiem, który zobowiązałby się, w zamian za określoną kwotę, podczas jednego z planowanych happeningów dokonać szeregu samookaleczeń, a następnie popełnić samobójstwo”¹⁸.

Do realizacji tego zamysłu jednak nie doszło, między innymi z tego powodu, że jego autor, wyżej wspomniany Otto Mühl zaangażował się

¹⁷ Zob. R. Metzger „Der Standard” Wien in ART 1(1999).

¹⁸ P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej* Warszawa, PWN 1984 s. 46.

w innego rodzaju „artystyczne akcje”, w czasie realizacji których dopuścił się szeregu przestępstw zagrożonych kodeksem karnym, w tym seksualnego wykorzystania osób nieletnich. Do akcji wkroczyła prokuratura; w wyniku śledztwa i sądowego procesu Mühl został skazany na siedem lat więzienia¹⁹. Kiedy po odbyciu kary wyszedł na wolność (w 1998 r.) został powitany z entuzjazmem przez znaczną część wiedeńskiego *artworldu*. Jego powrót został uhonorowany licznymi spotkaniami, dyskusjami, prowokacyjnymi ogłoszeniami w mediach i olbrzymimi plakatami z odpowiednio wystylizowaną podobizną „artysty” rozwieszonymi na ulicach i stacjach metra.

3. Konkluzja

Jak w takiej sytuacji powinna zachować się estetyka? Czy powinna dołączyć swój głos do chóru oczekujących na sensacyjne nowości odbiorców i krytyki? Sądzę, że nie powinna. Jako rodzaj filozofii wartości, estetyka powinna stanąć w obronie niezbywalnych ludzkich praw związanych z życiem i poszanowaniem godności istnienia. Powinna przypominać zagubionym i zdezorientowanym artystom oraz masowej publiczności, że ludzkiego ciała nie wolno kaleczyć ani „przetwarzać” jako materiału artystycznej twórczości, ponieważ człowiek, jako osoba zawsze jest podmiotem a nigdy przedmiotem. Ludzkie ciało od dawna służyło jako środek ekspresji w różnych rodzajach sztuk widowiskowych, takich jak taniec, teatr, sztuka cyrkowa itp., za każdym razem służyło ono jednak uobecnieniu czegoś innego, tego co je przerasta i przekracza – piękna ruchów tancerzy, sensu przedstawianych zdarzeń, fizycznej sprawności i zręczności. Empirycznie udokumentowane pierwotne formy istnienia sztuki przemawiają za tym, że od początku służyła ona budzeniu sił witalnych, inteligencji i wyższych duchowych czynności człowieka. „Celem sztuki jest służyć całej [ludzkiej] istocie w jej zjednoczonej żywotności” – pisał John Dewey²⁰. Estetyka, jako rodzaj filozofii powinna tę funkcję sztuki chronić i wspierać. Czy jednak potrafi i czy zechce wypełnić to zadanie? Trudno o jednoznaczną odpowiedź; posiada ona jednak ważne znaczenie, nie tylko dla dalszego rozwoju sztuki lecz także, a może przede wszystkim, dla losów samej estetyki w nowym tysiącleciu.

¹⁹ „Kunst ist nicht Leben. Horst Christoph über die Mitschuld der Kunstszene an Otto Mühls Verbrechen” *Profil* 47/18 Nov.(1991) s. 90–91; „Prozess gegen Otto Mühl” *Salzburger Nachrichten* 15 Nov.(1991); „Sieben Jahre Haft für Otto Mühl. Gericht: «Psychischer Terror»” *Salzburger Nachrichten* 16 Nov.(1991).

²⁰ J. Dewey *Sztuka...* wyd. cyt. s. 143.

Znakomity niemiecki filozof, Wolfhart Henckmann jest, między innymi, autorem świetnego, analitycznego eseju o gerontologicznych własnościach dzisiejszej estetyki. Pisał w nim o starczej bezradności tej dyscypliny wobec narastających problemów filozoficznych i artystycznych współczesności²¹. Sądzę, że mimo piętrzących się trudności z rozpoznaniem i określeniem ciągle pojawiających się, nowych wartości w sztuce współczesnej, estetyka powinna zajmować postawę otwartą i krytyczną. Powinna być ciągle gotowa do twórczego, prawdziwie sokratejskiego dialogu w perspektywie wciąż rozszerzających się możliwości sztuki. Powinna analitycznie badać i przeświecać intencje twórców i komentatorów, tropić i ujawniać pozaartystyczne i amoralne motywy twórczości. W przeciwnym razie, obok posądzenia o gerontofilię, zasłuży sobie także na określenie perwersyjnej i nekrofilnej. A takich własności estetyki niepodobna wyprowadzić ani z pragmatycznej filozofii Deweya, ani tym bardziej z filozoficznej hermeneutyki Gadamera.

CHANGING OF GUARDS – NEW AESTHETICS

In a wide interpretation condition of art, the letter's functioning and notion depends on various interlocking factors – either explicit or implicit (obvious or hidden). Among these it is the intellectual context that plays a prominent role in the articulated aesthetic theories. The passing century has left a visible trace in so far as the transformation of art forms is concerned. This influenced unheard of modifications and transvolutions strictly geared up with transformations in the domain of philosophy. In the present article we try to evaluate this mutual modifications.

²¹ Zob. W. Henckmann „Gerontologiczne aspekty estetyki (Gerontological Aspects of Aesthetics)” F. Chmielowski (tł.) *Eidos sztuki* M. Gołaszewska (red.) Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 1988 s. 182–188.