

WOBEC SZTUKI

Maria Korusiewicz

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Mon(o)archie przedstawienia, czyli o relacjach sztuki i filozofii

A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękity
Tajony wasz rodowód któregoś dnia ustale¹.

J.A. Rimbaud

Wstęp

Współczesna myśl estetyczna odchodząc od platońskich obrazów świata nie jest jednak w stanie ominąć pojęcia przedstawienia, re-representacji, układając ciągle na nowo porządek bytu i jego odwzorowania czy też „przywołania”. Opowiedzenie się za daną wersją owej relacji jest jednocześnie określeniem naszego bycia w świecie, sposobu, w jaki świat przyjmujemy². Poplatońskie hierarchizowanie poziomów bytu (kontynuowane lub negowane w różnych elementach tej frazy) do dzisiaj stanowi oś orientacyjną poszczególnych stanowisk filozoficznych. W świetle myśli kantowskiej wpłynęło też na postrzeganie natury dzieła sztuki jako przedstawienia. Przedstawianie (stawianie Przed?) jako kreowanie obrazu, który stoi w pewnym Pomiedzy, wychylony poza sferę myśli i poza sferę świata, stało się działaniem osobnym, wyodrębnionym spośród innych, co zaowocowało interesującymi konsekwencjami: rosnącą, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku świadomością percep-

¹ A. Rimbaud, *Samogłoski*, tłum. A. Ważyk, [w:] *Symboliści francuscy*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 161.

² Por. I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001 s. 10.

cji zwanej estetyczną oraz bliskim związkiem owego postrzegania sztuki z restrykcyjnym formalizmem.

Rosło więc „przekonanie o ontologicznym wyobcowaniu percepcji estetycznej i związanym z nim wyizolowaniu przedmiotów sztuki spośród wszelkich innych przedmiotów i działań, które nas otaczają”³. Jednocześnie oczekiwano zgodności zarówno w obrębie samego dzieła, jak i jego percepcji z wypracowanymi przez teorię zasadami, kontynuując platońską propozycję dominacji namysłu teoretycznego nad fizykalnym aktem twórczym, co mimo rewolt i rewolucji na gruncie sztuki nadal pozostaje powszechnie akceptowanym założeniem⁴.

Na wartość namysłu nad sztuką wpłynęły również uwarunkowania socjologiczne – przejście od zachodnioeuropejskiej kultury arystokratycznej, szlacheckiej, do mieszczańskiej definiowanej w dużej mierze przez wpływy Reformacji (myśl kantowska). Elitarna niedawno „sztuka” miała stać się dostępną i zrozumiałą dla warstw średnich, a jednocześnie zachować swoją, wyniesioną z poprzednich epok, tajemnicę; otworzyć przed mieszczańskim odbiorcą możliwość *quasi*-religijnej „bezinteresownej” kontemplacji. W tym kontekście dzieło sztuki nobilitowało zarówno swego właściciela, jak i odbiorcę – podwyższało status społeczny, co otwierało również możliwości manipulacji żądnym owej nobilitacji widzom⁵.

W rezultacie objaśniająca dzieło myśl estetyczna odpowiadała na potrzeby społeczne, edukacyjne i propagandowe, co potwierdzał szybki rozwój nie tylko muzealnictwa⁶, ale i specyficznej postawy wobec sztuki, którą można nazwać „mentalnością muzealniczą”⁷; sygnalizuje ona

³ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 78.

⁴ Ta perspektywa sprzyjała wymogom czystości gatunkowej w obrębie poszczególnych dziedzin sztuki, pozwalającej na przeżycie określonych emocji, zarezerwowanych dla tego, co (znowu – w określony sposób) estetyczne.

⁵ Jak pisze Maria Popczyk, tego typu nastawienie wciąga widza w przestrzeń manipulacji i kontroli zdominowaną przez autorytet krytyki, a przede wszystkim, autorytet muzeum jako instytucji. Por. M. Popczyk, *Autorytet muzeum w dobie muzeum otwartego*, [w:] *Muzeum – przestrzeń otwarta?*, red. A. Rottermund, Warszawa 2010, s. 45. Popczyk odwołuje się do opinii Pierre’a Bourdieu, który opisał „instytucjonalne procesy przyuczania widzów do rygorów estetycznego smaku, formujących tożsamość społeczeństwa i utrzymujących w jego ramach podział na miłośników sztuki i barbarzyńców. »Muzea zdradzają swoją prawdziwą funkcję, która polega na wzmacnianiu u niektórych poczucia przynależności, u innych zaś poczucia wykluczenia«” (P. Bourdieu za: M. Popczyk, *Autorytet muzeum...*, s. 46).

⁶ Por. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 4.

⁷ Twórcą tego określenia jest Berleant. Mentalność muzealnicza, użytkująca nowo nabytą świadomość funkcji estetycznej dzieła, dążyła do percepcyjnego, a zarazem

związki pomiędzy izolowaniem dzieła sztuki, a rosnącą wagą jego funkcji estetycznej.

Właściwa ocena owej „funkcjonalności” wymagała z kolei nastawienia estetycznego, czyli zgodnie z tradycją wywodzącą się z wieku XVIII „bezinteresownej, pozytywnej uwagi i kontemplacji jakiegokolwiek przedmiotu świadomości dla niego samego”⁸. W przypadku sztuki, owe przedmioty świadomości to przede wszystkim zbiór konkretnych obiektów, artefaktów ułożonych według wartościującej hierarchii rodzajów i gatunków, oraz statusu poszczególnych zmysłów: zmysły kontaktu – dotyk, smak, węch są tu pomijane, na rzecz zmysłów dystansu (wzrok, słuch) uważanych przez europejską tradycję kulturową za szlachetniejsze, co potwierdza pozornie „bezinteresowny” sposób recepcji bodźców.

Jak pisze Berleant, „nie jest to tylko uporządkowanie dziedzin twórczości, zwykła klasyfikacja, która wprowadzi harmonię w ich kłopotliwą różnorodność. [...] To porządek władzy, układ dominacji”⁹. Innymi słowy, to narzucone sztuce pryncypia słowa i dźwięku, obrazu i kształtu; mono-archie przedstawienia. W obliczu wymogu zdystansowanej, bezinteresownej kontemplacji przedmiot estetyczny staje się przede wszystkim przedstawieniem, które kontemplujący spotyka *poza* nurtem rzeczywistości. Można tu przywołać słowa Emanuela Lévinasa:

Przedstawienie, reprezentacja (*la re-presentation*) traktuje byty tak, jakby trwały one same przez się, jakby były substancjami. Może ono choć przez chwilę, chwilę przedstawienia, nie interesować się uwarunkowaniem tych bytów. Przewycięża otchłań nieskończonego warunkowania, którą otwiera w nich prawdziwa myśl i myślenie prawdy¹⁰.

Sformułowanie ścisłych zasad rządzących recepcją sztuki oznaczało więc ustanowienie jej granic i określenie obszarów, na jakich uzyskiwała względną swobodę. Poza nimi rozciągały się ziemie niczyje – wymy-

fizycznego wysunięcia przedmiotu sztuki poza codzienność egzystencji i zamknięcia go w rygorystycznych ramach formalnych. Sprzyja również rozwojowi kolekcjonerstwa przedmiotów sztuki.

⁸ J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, [w:] A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 32.

⁹ Berleant pisze tu w szczególności o układzie między tak zwaną sztuką wysoką, a niższymi jej przejawami (A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 5), jednak same procesy hierarchizowania są przecież jedną z podstawowych tendencji organizowania percepcji rzeczywistości w kulturach opartych o filozofię platońską i po-platońską.

¹⁰ E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. E. Socha, Warszawa 2008, s. 131.

kające się czystej refleksji filozoficznej „strefy kontaktu”, dynamiczne przestrzenie świata zjawiskowego.

Degradacji tych sfer ludzkiego doświadczenia, które w najbardziej namacalny sposób zagrażają wyżej wspomnianym „kontaktem”, ubrudzeniem się¹¹ miękkim blockiem ziemi, nieapetyczną strużką sosu ściekającego po brodzie uczujących, fetorem gnijących roślin – nie zapobiegła nawet kategoria piękna odnajdywana w wątkach zapachów czy dotyku. U źródeł tej postawy należy podejrzewać istnienie pewnej odrazy, (lęku?) wobec zagubienia granicy¹², a w konsekwencji – wobec braku bariery czy też raczej tarczy ochronnej „przedstawienia” (bo czyż można przedstawić zapach lub smak?). Otwarcie się na niekontrolowaną i nieprzewidywalną ingerencję rzeczywistości w sferę estetyczną wydaje się wszak niedopuszczalne i „nie-rozsądne”. To jak wkładanie ręki w mroczny otwór kamiennych Ust Prawdy w kruchcie starego kościoła, które – jeśli skłamiemy – zmiążdżą nam dłoń (por. znana scena z filmu *Rzymskie wakacje*¹³).

Przyczyn tego stanu rzeczy warto poszukać w samej koncepcji podmiotu, istniejącego i poznającego, w tradycji naszej nowożytnej filozofii.

Podmiot-przedmiot

Jeżeli na wzór nowożytnych idealistów założymy różnicę w samym sposobie istnienia podmiotu i przedmiotu (także sztuki), okaże się, że ich całkowita nieprzystawalność – brak relacji zakładających wzajemność warunkowania, a więc wspólną przestrzeń bycia – wykluczy możliwość dotarcia do Prawdy owego „bycia” (*aletheia*) poprzez sztukę. Tym samym epistemologiczne i ontologiczne kwalifikacje aktu twórczego,

¹¹ Odwołuję się tu do znanej koncepcji Mary Douglas (por. *Purity and Danger*, Routledge, Nowy Jork 1996) o związkach między brudem (chaosem, nie-czystością), a kontaktem, jako przykładami niebezpiecznego przekraczania barier między sferami rzeczywistości czy też między gatunkami

¹² Mary Douglas we wspomnianej wyżej książce wskazała na niezwykły charakter rzeczy, które pomieszkują w obszarach granicznych. Tam mieszą się gatunki i zasady, definicje tracą swoją ostrość, pozwalając na pojawienie się form hybrydalnych, multiplikacje i fragmentaryzacje, monstrialność i bezkształt. Formy potworne są wynikiem zaniku zwyczajowo postrzeganego różnicowania.

¹³ Każdy, kto widział film *Rzymskie wakacje* (1953) pamięta dreszcz niepokoju, kiedy amerykański dziennikarz grany przez Gregory'ego Pecka wkłada rękę w otwór w starej, podobno liczącej sobie około 2 tys. lat, ścianie kruchty pewnego znanego w Rzymie kościoła licznie odwiedzanego przez turystów i udaje, że skłamał, czym przeraża – na moment – partnerkę, jak należy oczekiwać – księżniczkę, graną przez Audrey Hepbourn.

sugerowane przez filozofię egzystencjalną, a także przez współczesną praktykę artystyczną nie znalazłyby uzasadnienia.

W powyższym ujęciu zagubiły się również, odbierane jako naiwne, wizje podmiotu jako „innego przedmiotu”, które sugerowała tradycja greckiej metafizyki. Platoński podmiot i jego przedmiot pozostawały jeszcze w pewnym realnym i dynamicznym stosunku proporcji (poznając to, co inteligibilne wprowadzamy w jego obręb nasz ludzki składnik niedoskonałości; podobnie uczestniczenie rzeczy w świecie idei dokonuje się przez zmieszanie, współobecność, współistotowość¹⁴). Łączył je więc wspólny układ oddziaływań, które, formułując subiektywny, niższy sposób istnienia, nie zamykały jednakże możliwości poznania wyższego¹⁵, nawet jeśli ludzkie dążenie do prawdy rozbijało się o niedoskonałe lustra przedstawień odgradzających człowieka od wiedzy prawdziwej¹⁶.

Wskazane przez Platona rozumienie „upadku jednostkowej duszy w subiektywność” jako określenie podmiotu¹⁷, którego „oko duszy zakopane w jakimś błocie barbarzyńskim” dopiero rozum „obraca po cichu i podnosi w górę”¹⁸, wymagało więc w konsekwencji odrzucenia sztuki; pojmowana jako mgliste i zwodnicze widziadła unoszące się nad wspomnianym błockiem mogłaby wysiłki rozumu obrócić wniwecz. Trwają tu jeszcze ślady presokratejskiego postrzegania świata, jako totalności, która podlega dynamice metamorfozy (wszystko łączy się, wszystko wzrasta z rzeczy istniejących)¹⁹.

¹⁴ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1996, s. 109.

¹⁵ Por. I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, s. 16.

¹⁶ Tak skonstruowany paradoks, co z pewnością nie było zamierzeniem Platona, okazywał się furtką do tragizmu ludzkiego losu; człowiek skazany na niedoskonałą rzeczywistość, w której przychodzi mu działać, ma jednak świadomość niedostępnej rzeczywistości doskonałej. Dopiero w tym złożeniu wyłania się istota pomyłki, błędu, odwzorowania zniekształconego przez to, co nieprzewidywalne, tragicznej winy niewinnej, którą może się okazać sama egzystencja. Do tematu tego nawiąże wieki później egzystencjalizm.

¹⁷ Podmiotu nie stojącego jeszcze poza bytem; obdarzonego zdolnością widzenia, ale jednocześnie istniejącego w świecie, który to widzenie zaburza.

¹⁸ Platon, *Państwo*, VII, XIII, 533 D. przeł. W. Witwicki, Kęty 2006, s. 241.

¹⁹ Zanim Platon ustanowił niezmienny byt Idei, Empedokles przekonywał, że nasze doznania formowane są przez fizykalnie charakteryzowane ‘wyływy’ z rzeczy, a więc widzenie jest w istocie swej dotykiem. Podobnie analizował świat Anaksagoras Epikur, czy Demokryt, który dopuszczał nawet pewne zniekształcenia percepcji; delikatne *eidola* oderwane od powierzchni przedmiotów mogą ulec deformacji, zanim wpadną do naszych oczu. Por. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, tłum. J. Lang, Warszawa 1999, s. 369. Na temat metamorficzności

Podmiot nowożytnej filozofii pomyślany znacznie bardziej konsekwentnie, stojący *poza* temporalnością zjawisk, w tym przedmiotów sztuki, nie podlegał takim zagrożeniom. Jak pisze Lévinas:

Podmiot nie zostaje odróżniony od rzeczy za pomocą takiej czy innej własności – faktu bycia duchowym, aktywnym, nierozciąglym i przeciwstawiającym się biernej i rozciąglej materialności. Różnica dotyczy [...] samego sposobu *bycia tu*. Podmiot znajduje się poza bytem, na zewnątrz bytu²⁰.

Dżungle „bycia”

Aby wydostać się z tej pułapki, nie wystarczy potraktować podmiotu jako bytu „innego”, wyjątkowego, „o większej godności”²¹. Jeśli stosunek do sztuki traktować jako papierek lakmusowy, to takie stanowisko pozwoliłoby podmiotowi na zachowanie bezinteresownego dystansu i władzy sądenia, ale nie moglibyśmy dzisiaj rozmawiać o „rozszerzonym polu estetyki” czy „zaangażowaniu estetycznym”.

A przecież wyszliśmy już (cytując Berleanta) „z pięknie oszlifowanego brylantu, jakim był obiekt artystyczny i zanurzyliśmy się w jego otoczenie odkrywając jego estetyczny wymiar”²². Dzięki rewoltom artystycznym zapoczątkowanym na przełomie XIX i XX. wieku dostrzegliśmy ponownie²³, że sztuka dzieje się na setki sposobów, burzy nie tylko arbitralnie ustanowione granice między gatunkami, ale także partycypuje w codzienności („wstań rano i rób sztukę” jak mówili członkowie grupy *Fluxus*). Chce dziać się spontanicznie jak happeningi i dotykać nas bezpośrednio jak performance, przynosić chwilę odprężenia jak dzieła tak zwanych „szczęśliwych designerów”, czy też ilustrować preferencje współczesnej kultury masowej, jak pławiące się w konwencji kiczu prace Jeefa Koontza czy Mariko Mori. Sztuka chce także milczeć jak muzyka Cage’a, czy pozostawione pustce przestrzenie galerii; pragnie dotrzeć

świata i jej związków z ideą podmiotu, por. *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?* red. Jerzy Kmita, Poznań 2001.

²⁰ E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję...*, s. 57.

²¹ Tamże.

²² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 10.

²³ Historyczne linie wytyczające granice tego, co można zaliczyć do kategorii sztuki, kształtem swym przypominają klepsydrę; wielość sfer, aktów i działań kulturowych traktowanych jako dorobek artystyczny czasów prehistorycznych, starożytnych, czy średniowiecznych ulega – w percepcji estetyki – zawężeniu pomiędzy wiekiem XVII a XIX, by pod koniec tego ostatniego ponownie rozszerzać przestrzeń, którą postrzegamy jako pole sztuki.

do granic ludzkiego doświadczenia, a nawet, jak to już we właściwy sobie sposób wieszczył Witkacy²⁴, przekroczyć je.

W tej sytuacji można, jak to zwykła czynić współczesna myśl estetyczna, anonsować różnorakie formy końca sztuki i złożyć broń. Można też jednak zapytać: jak, któredy, za tą nieposkromioną sztuką podążać?

W obliczu rozpadających się bastionów metafizyki filozofia spojrziała ponownie w stronę egzystencji. Drogę wyznaczały Husserlowskie pojęcia intencjonalności i zmysłowości, Heideggerowskie zabiegi o powrót czasu w obręb myśli filozoficznej, o temporalizację umożliwiającą bezpośrednio doświadczenia rzeczywistości. Konieczny był „wielki powrót”, ontologiczny *come-back* w zarośnięte bujnym zielskiem, grożące zapachem butwiejących pni i ukłuciami tysięcy owadów dżungle „bycia”.

„Rozumienie bycia jest charakterystyką i fundamentalnym faktem ludzkiej egzystencji realizującej się tu i teraz”²⁵. W tak postawionej diagnozie formy rzeczownikowe ustępują czasownikom, rzeczy – procesom. Co więcej, po raz pierwszy w historii filozofii zachodniej odebrano tu palmę pierwszeństwa rozumowi, przyznając ją po prostu wydarzeniu się pradawnej mocy *zoe* – mocy bycia²⁶.

Warto tu przypomnieć zaproponowaną przez Vattima już w roku 1979 koncepcję *pensiero debole* – myśli słabej lub osłabionej. Jest to świadomość faktu, że po dekonstrukcji metafizyki filozofia nie jest w stanie uchwycić ostatecznej esencji swoich tematów; musi pogodzić się z wielością interpretacji²⁷.

Koncepcję tę można pogłębić wskazując, że w próbach dotarcia do istoty rzeczywistości potrzebne jest nam narzędzie, klucz do jej „bezbramnej bramy”; *przedstawienie*, które potraktowalibyśmy inaczej – nie jako barierę pozorności, zniekształcającą naszą percepcję lustrzaną taflą *mimesis*, ale jako szczególne „miejsce” – ów otwór w ciemnym murze,

²⁴ „Doświadczenie” obejmuje tu zarówno sferę ‘życia’, jak i sferę opartej o metafizyczność ‘sztuki’: „Przewyciężyć życie jest głupstwem. Zrobiliśmy to już dawno.[...] Trudniej daleko było przewyciężyć sztukę” (Witkacy, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1972, s. 125).

²⁵ Istota człowieka jest zarazem jego egzystencją (forma rzeczownika ustąpiła czasownikowi *Dasein* – bycie tu-oto).

²⁶ *Zoe*, wiecznotrwały żywioł życia, gdzie śmierć i narodziny, warunkując się wzajemnie, osiągają stan tożsamości, w odróżnieniu od indywidualnego, wyposażonego w moment narodzin i moment śmierci *bios*.

²⁷ S. Zabala, *Wstęp*, [w:] G. Vattimo, *Art’s Claim to Truth*, Columbia University Press, Nowy Jork 2008, s. XII. Vattimo rozważa ‘myśl osłabioną’ w kontekście prac Nietzschego, Heideggera, Pareysona i Gadamera.

za którym porusza się Prawda. By dostrzec i zatrzymać²⁸ ten nieustanny migotliwy taniec w ciemnościach, potrzebujemy dzisiaj sztuki.

„Dzieło sztuki jest dzianiem się prawdy, gdy dzieje się w nim odeknięcie bytu w to, czym i jaki on jest”²⁹. Gest świętego Franciszka przywołującego ptaki na błękitnych freskach Giotta, zwinięte w płomień niebo Turnera, trwające w żółcieniach cytryny Zurbarana, para chłopskich butów Van Gogha. „Istotą sztuki jest »osadzanie się prawdy bytu w dzieło«”³⁰. To Heidegger. Vattimo konkluduje podobnie: „prawda to hermeneutyczna konsekwencja ontologicznego statusu sztuki”³¹. Tak więc stajemy tu wobec zadania, które sięga ku najdalszym granicom kompetencji sztuki – ku miejscom, w których (jak oczekujemy, jak chcemy wierzyć) przenika ona w Otwarte bytu.

Ta *ufność* byłaby jednocześnie zgodą na odwrócenie zwyczajowego zakresu pojęć; przedstawienia i przedstawianego. Sztuka, jako Miejsce, które odmyka to, co Przedstawiane, kwalifikuje wszak codzienność naszych doświadczeń poza sztuką jako złudny ruch przedstawień, gabinety krzywych luster, strefy pozorności i zagubienia, simulakra simulaków. Artysta, jako ten, który może sięgać poza lub pomiędzy nie... Czy nie słyhać tu jednak nawoływania starożytniej *hubris*, która gubi edypalnych bohaterów zwanych tragicznymi?

Oddam ponownie głos poecie:

Wynajdywałem barwę samogłosek! – A czarne, E białe, I purpurowe,
O modre, U zielone.

Wyznaczałem kształt i poruszanie się każdej spółgłoski i przy pomocy rytmów instynktownie schlebiałem sobie, iż odnajduję słowo poetyckie dostępne, dziś albo kiedyś, wszystkim zmysłom³².

To Jean Artur Rimbaud, niespełna dwudziestoletni, porzuca poezję, ucieka z Europy, w Afryce handluje kością słoniową, pije na umór w za-

²⁸ „Dostrzeganie” – jako rozumna, skupiona uwaga, która nie ingerując „pozwala bytowi być”; i znacznie powszechniejsze w zachodniej tradycji kulturowej „zatrzymanie” jako uchwycenie, „pojmanie” (jednocześnie pojmwowanie i wzięcie w niewolę) tego, w czym Prawda się odsłania.

²⁹ Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 71.

³⁰ Cyt. za: tamże, s. 72.

³¹ Zob. S. Zabala, *Wstęp...*, s. XIII.

³² A. Rimbaud, *Pobyt w piekle*, tłum. S. Napierski, [w:] *Symboliści francuscy...*, s. 183.

ułkach portowych miast³³, wkracza w krainę „totalnej anarchii”³⁴. To Rafał Wojaczek, „którego nie było”³⁵, odchodzący samotnie, z napisaną własnoręcznie śmiercią w ramionach. To także zaskoczeni widzowie z uszanowaniem oglądający samookaleczenia Güntera Brusa, czy zabijanie jagnięcia podczas spektaklu austriackich Akcjonistów. To także kończące się tragicznie „życiopisanie”³⁶ sztuki, którego uczestnicy umierają naprawdę w rytuałach ofiarniczych, tak dobrze opisanych przez René Girarda. Sztuka, egzekwując prawo do prawdy, otrzymuje również list żelazny poprzez ból i cierpienie.

Królestwa filozofii

Czy jednak przypomniana powyżej, dokonująca się na przestrzeni dwudziestego wieku zmiana perspektywy rzeczywiście wynika ze zmiany tego, co stanowi istotę sztuki?

Wszak tak zwana sztuka zależna, nie-autonomiczna, „piękna niewolnica” zamykana w tylnych pokojach bytu, w pułapkach pozorności, mogła wchodzić w ścisłe relacje z całym spektrum doświadczenia. Jak pisze Wolfgang Welsch, „przez setki lat filozofia i sztuka nie potrzebowały się nawzajem”³⁷. Ta druga miała przecież dostęp do wszelkich przestrzeni za wyjątkiem jednej: uwięzionej w wypracowanych przez filozofię kategoriach przedstawienia nie uchylano³⁸ bram do samego źródła, prześwitu, w którym Heidegger odkryje *aletheia*, zapomnianą przez metafizykę Prawdę.

Autonomia sztuki doprowadziła ją do, pozornie ścisłej, symbiozy z filozofią. A przecież, dyskutując o sztuce z pozycji współczesnej estetyki lub filozofii sztuki, dyskutujemy raczej o możliwościach przeniesienia i wykorzystania jej zdolności „doświadczenia” w celach ścisłe filozoficznych. Coraz częściej mówimy o sztuce wysokiego kontekstu, o niezbędności teorii przenikającej, a nawet ustanawiającej dzieło sztuki, o znaczeniu intencji, aktu wyboru, samowystarczalności koncepcji. Fi-

³³ U źródła tych decyzji poety kryło się żądanie niemożliwe: sztuki otwierającej drzwi do istoty *l'inconnu* - mocy samego życia niedostępnej rozumowemu poznaniu. To dla niej eksperymentował z 'uwalnianiem zmysłów', swobodną grą znaczeń, o której pisze Hackett [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Harvard UP, 1992, s. 47.

³⁴ Atle Kittany [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre...*, s. 47.

³⁵ Tytuł tomiku poetyckiego Wojaczka, *Którego nie było*, Wrocław 1972.

³⁶ Termin wprowadzony przez Edwarda Stachurę.

³⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 2.

³⁸ Rozum tematyzujący prawdę bytu z pozycji epistemologicznych, postulował jednocześnie odrzucenie tematyzacji bytowej.

zyczna obecność sztuki rozmywa się gdzieś pomiędzy pomysłem, a interpretującym opisem³⁹.

Welsch dostrzega w tym stanie rzeczy korzyści dla sztuki, która, tracąc kontakt z odbiorcami, szuka wsparcia w filozofii.

Estetyka stała się kulturową agencją reklamową propagującą produkt o nazwie sztuka. [...] Miała ją jeszcze raz zakotwiczyć w całokształcie kultury, żeby ze sztuką nie stało się tak jak z religią, żeby sztuka nie stawała się coraz bardziej pozbawiona znaczenia dla ogółu, żeby nie stawała się sprawą prywatną, żeby w końcu nie obumarła⁴⁰.

Można się zgodzić z tym stwierdzeniem, ale jego zasadność burzy podstawowy fakt, jakim jest niewielki, elitarny krąg czytelników tekstów filozoficznych, nieporównanie mniej liczny niż rzesze odbiorców sztuki współczesnej, która w międzyczasie wypracowała sobie bogate instrumentarium środków zapewniających jej uwagę.

Niebezpieczeństwo czyha gdzie indziej: nie da się zaprzeczyć, że oparcie o filozofię grozi artyście utratą ścisłej więzi z samym doświadczeniem, z jego cielesną bezpośredniością. Zwrócenie się ku „myśleniu świata” (*bios theoretikos*) wymaga przyznania myśli autonomii, jest więc jednocześnie wycofaniem się z nurtu życia. Już Sokrates charakteryzował cel filozofii jako „ćwiczenie umierania”⁴¹. Hannah Arendt przypomina, że myślenie wymaga nieobecności świata, co oznacza, że „filozofia przybiera kolor śmierci”, uwalnia nas od zmysłowości, od zdrowego rozsądku⁴², od opinii publicznej, od naszego praktycznego zaangażowania w świat i jego sprawy⁴³. Artysta przenosi ciężar swej uwagi na pozycję obserwatora, stając się jednocześnie obiektem własnej obserwacji, własnego eksperymentu dokumentowanego teoretyczną refleksją. Nie można jednak zajmować obu tych pozycji naraz. Na naiwnych czekają pułapki „zmistyfikowanej kontemplacji, zafałszowanej neutralności my-

³⁹ Nawiązując do motta, warto przypomnieć, że *Samogłoski* Rimbauda krytykowano za niezborność, brak teaterycznej skrupulatności, widziano je jako „rodzaj werbalnego strumienia, w którym foniczna substancja dominuje nad znaczeniem. A jednocześnie Verlaine pisał: „dojmujące piękno tego arcydzieła uwalnia je od teoretycznych zobowiązań”. Por. Jean-Pierre Giusho, [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre...*, s. 46.

⁴⁰ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 3–6.

⁴¹ Temat interesująco rozwija Graham Parkes, analizując związki filozofii z oderwaniem od życia. Por. *Death and Detachment*, [w:] *Death and Philosophy*, red. J. Malpas, R.C. Solomon, Routledge, Londyn 1999.

⁴² Welsch właśnie owo rozminięcie się z *common sense* zarzuca uwikłanej w romans z filozofią sztuce współczesnej.

⁴³ I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, s. 21.

ślenia”⁴⁴, popadnięcie w działania pozorne – utrata kontaktu z prawdą żywą.

Sztuka jako taka nie musi podlegać sądom i dekretem królestwa filozofii, by zachować swoją podstawową cechę; należy do kategorii doświadczeń ekstremalnych, ponieważ jest jednym ze sposobów rozświetlania sytuacji granicznych⁴⁵. Pomaga stanąć twarzą w twarz z cierpieniem, walką, śmiercią, doświadczeniem przypadkowości i poczuciem winy. Jeśli zgodzimy się z Heideggerem, to zobaczymy w niej miejsce prawdy, ale to nie wszystko. Potrzebujemy sztuki, bo jest miejscem Nadziei. Otwiera dla nas relacyjny model świata, gdzie doświadczenie łączy w sobie wspomnienia i teraźniejszość, dostępne konotacje i rzeczywisty okół świata, subiektywność odczuć i obiektywizację prawd. Otwiera totalność bytu.

Akceptacja reguł rządzących ową sferą „nowego widzenia” pozwala dostrzec tajemne więzi łączące wszystko ze wszystkim, jedność przeciwieństw, o której mówił Mikołaj z Kuzy; wewnątrz sprzeczną tożsamość bytu i niebytu, życia i śmierci, piękna i brzydoty. Wtedy uciekającej z monarchii przedstawienia nie jest już „schwyty, ale uwolniony, gdyż przypomniał sobie, że jest istotą, która zawsze jest wolna”⁴⁶.

Zamiast podsumowania zwrócę się więc raczej do wiersza napisanego przez starego, starego człowieka:

PO
Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia,
Opinie, pewniki, zasady,
Reguły i przyzwyczajenia.

Ocknąłem się nagi na skraju cywilizacji,
Która wydała mi się komiczna i niepojęta,
[...]

Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
Żółtych kwiatów

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
Dużo obłoków⁴⁷.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Odwołuję się tu do terminologii Jaspersa. Sytuacje graniczne jako konfrontacja ze skończonością i niewytłumaczalnością ludzkiej egzystencji.

⁴⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 74.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Po*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 98.

Maria Korusiewicz

Mon(o)archies of Representation or on Relation Between Art and Philosophy

The author discusses the shifts in the XX c. theory of art and artistic practice in reference to the concept of representation as shaped by Western philosophy stemming from the soil of Platonism. The Kantian paradigm of disinterested, distanced contemplation has locked aesthetic object within the frames of 'representation' locating it beyond the realm of reality. This 'order of power' as Arnold Berleant calls it, protecting the hierarchies of types and genres of art and favouring the senses of distance gives way to new solutions that open the fortress of art to the full spectrum of human existence, to almost uncontrolled intrusion of the phenomenal, the temporary, the transient. Confusion in the field of contemporary aesthetics or philosophy of art is expressed by the on-going discussion announcing the subsequent forms of 'end of art'. However, the crucial question seems to be not the crisis of art but finding a proper way to incorporate it into our experience.