

Maria Popczyk  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Wspólnota świata sztuki

W tradycyjnej estetyce wspólnota sztuki przez długi czas nie stanowiła wyróżnionego przedmiotu refleksji; pierwotnie poszukiwania filozofów były zorientowane na zagadnienia ontologiczne i epistemologiczne, skierowane ku określeniu istoty dzieła sztuki oraz uniwersalnych zasad przeżycia estetycznego. O wspólnocie odbiorców, jako formie towarzyskiego udzielania się, pisze Immanuel Kant – jej zwornikiem miała być postawa bezinteresowności, jaką podejmował się przyjmować każdy, kto chciał dowieść, iż posiada smak refleksyjny. Wspólnota smaku to krąg ludzi przeżywających estetycznie, czyli wznoszących się ponad indywidualne skłonności gustu, kierowanych pragnieniem formowania ducha, dlatego też jej kontur nie był stały. Rozwijane w obrębie filozofii sztuki teorie autonomicznego dzieła sztuki lekcewały pozaartystyczne warunki jego powstania, toteż trudno w ich ramach rozwinąć wątek wspólnoty. Wszystko to, co dzieje się poza przeżyciem oraz aksjologią piękna, a zatem więzi międzyludzkie dające dziełu początek lub zrodzone w trakcie jego przeżywania, było marginalizowane, gdyż nie decydowało o naturze samego dzieła. Przeciwwagą dla takiego podejścia znajdujemy w myśli teoretyków uwzględniających socjologiczne i kulturowe warunki sztuki; prezentuje je Hipolit Taine. W tę stronę zmierzają Stanisław Ossowski i Mieczysław Wallis, a także myśliciele widzący w dziele sztuki ważną dla epoki formę symboliczną (Ernst Cassirer), czy mówiący, jak Hans-Georg Gadamer, o dziejowości dzieła sztuki. Z każdego z wymienionych stanowisk można wywieść wyróżniki wspólnoty

wynikające z przyjętych założeń. Wydaje się, iż warte rozważenia są dwa, powiązane ze sobą momenty, mianowicie: wspólnotowy rys samej sztuki oraz typy więzi łączących miłośników sztuki, w tym swoistość więzi artystów. Wyjątkowość sztuki polega bowiem na tym, że łączy ona nie tylko ludzi sobie skądinąd bliskich, ale tworzy bliskość nie znających się, a ten krąg ludzi nie daje się zamknąć w jakiś granicach, gdyż sytuuje się ponad czasem i przestrzenią – tak jest w przypadku wspólnoty interpretacji. Istnieje też sytuacja odwrotna, kiedy dzieło sztuki rodzi się z doświadczenia wspólnoty, kiedy więzi międzyludzkie stają się źródłem dla powstania dzieła – tutaj mieszczą się wszystkie koncepcje socjologiczne. Inną dziedzinę stanowi wspólnotowe doświadczenie sztuki w trakcie wykonania dzieła (utworu muzycznego, scenicznego) lub w trakcie tworzenia dzieła, gdy jest jednorazowym procesem, jak happening.

Dzieła sztuki od wieków ustanawiają świat wspólny, a każdy uczestnik tego świata jest naznaczony społecznymi i historycznymi preferencjami, w ramach których wzrasta, a jednocześnie ma możliwość dokonywania indywidualnych wyborów, często transcenduje własne uwarunkowania. Indywidualne uczestnictwo we wspólnocie sztuki różni się stopniem zaangażowania. W pierwszym rzędzie są to więzi osobowe. Przyjemność obcowania ze sztuką wyrasta z przyjaźni lub stanowi jej zasadniczy moment (jeśli przyjmiemy dystynkcje, jakie nadał jej Arystoteles). Miłośnicy sztuki mogą również tworzyć wspólnotę przekonań, gdzie bardziej od przyjemności liczy się szacunek dla czyjejs wiedzy czy umiejętności oceny dzieła sztuki. W słabszym sensie mogą jedynie należeć do wspólnoty zainteresowań, gdzie siłą wiążącą staje się upodobanie do określonego rodzaju dzieł sztuki. Te, w dużej mierze nietrwałe rodzaje wzajemnych powiązań, powoływanych i zanikających w obrębie wspólnoty społecznej, mówią o bogactwie sztuki oraz ideałów estetycznych inicjujących szerokie spektrum reakcji emocjonalnych. Wszystkie one (dzieła i reakcje) przenikają się i konkurują ze sobą<sup>1</sup>, co szczególnie staje się uwidocznione, gdy uwzględnimy rynkowy charakter sztuki. Nadto artystów wyróżnia wspólnota losów; zwykło się im przypisywać wyróżnione cechy charakteru, w znacznym stopniu decydujące o życiu naznaczonym cierpieniem i samotnością. Psychologiczne uzasadnienie tej wspólnoty podaje Carl Gustaw Jung, kiedy mówi o artyście wizjonerze, powodowanym nieświadomymi siłami, przymuszonym niejako do bycia twórcą. Z kolei Stanisław Witkiewicz romantycznej koncepcji

---

<sup>1</sup> Pisze o tym S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 331–340.

artysty nadaje współczesne rysy, w jego oczach artysta, pokrewna dusza awanturnika i burzyciela, zasadniczo nieszczęśliwego i tragicznego<sup>2</sup>, w każdych czasach dźwiga brzemień odpowiedzialności za utrzymanie społecznego dostępu do przeżyć metafizycznych, również wtedy, gdy wraz z postępującą demokratyzacją sztuki nikt już nie pragnie ich przeżywać. Choć można mówić o wspólnocie losów artystów, to jednak nie ma tutaj mowy o osobowych więzach łączących artystów ze sobą oraz artystów i odbiorców. Samotny twórca nie jest bratem człowieka nowoczesnego, rozdartego i zagubionego, ale wyrastającym ponad niego przewodnikiem duchowym, jak piszą o nim Fryderyk Nietzsche i Martin Heidegger, każdy z własnej perspektywy.

Przywołane poglądy są znamienne dla pewnej ery myślenia o sztuce, ściśle odpowiadające wymogom, jakie na sztukę nakłada nowoczesność<sup>3</sup>. Wprawdzie są one nadal podtrzymywane, zasadniczo przez teorie kompensacji, jednakże praktyki awangard pokazują, iż sztuka może być terenem zawiązywania wspólnot opartych na odmiennych zasadach; artysta przestaje pretendować do miana geniusza, a stary podział na czynności tworzenia i odbioru zostaje zatarty. Właśnie z uwagi na te przemiany, dokonywane wokół sztuki i wspólnot, którym zawsze towarzyszy refleksja teoretyczna, warto przywołać czasy przednowoczesne, zanim sztuka zyskała miano pięknej, a potem, jak w sztuce awangard, miano to utraciła. To szersze – bo dokonane w planie kulturowym – spojrzenie pozwala uwzględnić treści ważne dla podejmowanego tu zagadnienia.

W społeczeństwach tradycyjnych powtarzalność działań oraz rytualizowanie praktyk wytwarzania przedmiotów posiada odniesienia kosmiczne, co Anthony Giddens wiąże z potrzebą zachowania bezpieczeństwa ontologicznego oraz panowania nad czasem przyszłym. Socjolog konstatuje:

Tradycja ma swoich „strażników” oraz, w odróżnieniu od zwyczaju, dysponuje wiążącą siłą zawierającą komponenty moralne i emocjonalne<sup>4</sup>.

Mistrz jest zatem strażnikiem strzegącym zasad sztuki posiadającej boskie pochodzenie, wie również, że jego praca nie w pełni od niego za-

---

<sup>2</sup> S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Warszawa 2002, s. 65.

<sup>3</sup> *O celach sztuki w czasach nowoczesnych* [w]: J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukaszewicz, Kraków 2000.

<sup>4</sup> U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009, s. 88.

leży. Prometeusz jest pojmowany jako mityczny nauczyciel wytopu metalu, a zhierarchizowane stowarzyszenia kowali przechowują ten proces jako swoją tajemnicę. Tak powstają przedmioty użytku codziennego, złota biżuteria władców, ale i posągi bogów. Dzięki wspólnocie wytwórców sztuka pozwala utrzymać porządek kosmiczny całej społeczności. Wspólnoty takie jednoczą pozycją mistrza-strażnika, zaś powtarzalność procedur i praktyk, która nie jest wolna od modyfikacji, ostatecznie zapewnia spójność całej społeczności. Wyroby artystyczne, dzieła sztuki nie są autoteliczne:

Malarstwo dopełnia edukację człowieka i pomaga w utrzymaniu relacji między ludzkich. Ogarnia bez reszty boskie przemiany i odgaduje to, co ukryte i małe, bo też nie podlega ludzkim opisom<sup>5</sup>.

Działalność taka pozwala na łączność z duchami przodków, bogami, czy – jak w przypadku ikony prawosławnej – staje się pomocna w zbawieniu. Ścisłe reguły wytwarzania ikony, posiadające korzenie teologiczne, łączą duchową wspólnotą „artystów” zakonników, są równocześnie żywotne dla całej wspólnoty wierzących, gdyż traktują o życiu, śmierci i zbawieniu. Wytwarzanie ikony ustanawia jakość życia duchowego. To z tego względu zmiany kanonu malowania stają się sprawą teologicznej wagi, dyskutowaną na Soborach Kościoła Wschodniego. Sztuka ikony, dzięki wspólnocie zakonnej i wypracowanym regułom, pozwala całej wspólnotie religijnej odkryć drogę odwracającą skutki grzechu pierworodnego.

Artysta tworzy zawsze dla jakiejś wspólnoty, by ta praktykowała treści przekazywane w medium obrazu czy rzeźby. Oczywiście tej konstatacji staje się problematyczna, gdy zapytamy o ideę jednoczącą, gromadzącą zawsze przecież określony krąg ludzi, a istnienie wielości i różnorodności takich idei stać się może początkiem dyskusji o wspólnocie, jednak w innym wymiarze niż to czynią badacze skierowani ku poszukiwaniom takich idei w obrębie małych wspólnot<sup>6</sup>. Zamiarem moim jest próba poszukiwania prymarnych idei, będących motorem powoływania do życia wspólnoty zogniskowanej wokół sztuki w czasach jej pluralizmu.

---

<sup>5</sup> *Estetyka chińska*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 170.

<sup>6</sup> Zagadnienie ważne w przypadku określenia tożsamości mniejszości narodowych, artykułowanej w sztuce i organizowanych przez nie publicznych miejsc spotkań, jak muzea. Por. *Theorizing Museums. Representing identity and in a changing World*, red. Sh. Macdonald, G. Fry, Oxford 1996.

Ważnym progiem, początkiem procesu różnicowania wspólnot i sztuki, jest renesans. W nim to obok religijnego praktykowania sztuki pojawia się obszar praktyk świeckich. Włoskich humanistów i miłośników starożytności łączy zachwyt nad mądrością kultury i doskonałością sztuki starożytnej. Jednoczy on również artystów w pracowniach Medyceuszy i innych dworów. Świadomość odrębności tej wspólnoty zostaje zobrazowana na wiele sposobów w malowidłach ukazujących kolekcjonerów żywo dyskutujących i oglądających dzieła, z uwagą badających naturalia, często ukazanych na tle okazałej kolekcji. Krzysztof Pomian źródeł tego gatunku malarstwa upatruje w pragnieniu utrwalenia wspólnoty oglądania ludzi ogarniętych pasją oglądania i poznania<sup>7</sup>. Utrzymanie formalnych standardów każe nałożyć na działalność artystyczną granice. Georgio Vasarii za metrum rzeźby przyjmie formy wzorowane na klasycznym kanonie sztuk, odrzuca tym samym maski zmarłych i figury woskowe. Tak powstaje wspólnota smaku, ludzi delektujących się formą i przedstawieniem, rządząca się prawami postawy bezinteresownej, której z czasem Kant nadał ramy teorii<sup>8</sup>.

Te nowe praktyki odpowiadają wykształconej w XVIII wieku sferze publicznej. Nie jest ona przedłużeniem nieformalnych relacji osobowych jednoczących miłośników sztuki w prywatnych kolekcjach, ale funduje nowe formy życia – „życia spędzanego wśród obcych”<sup>9</sup>. W sferze, w której człowiek kształtuje swoją naturę, a praktykowanie sztuki – tak w obrębie działań artystycznych, jak odbioru sztuki – zyskuje instytucjonalnie ramy, powstają muzea, a wraz z nimi następuje podział przedmiotów gromadzenia, praktyk i wspólnot. Poznanie naukowe zostaje oddzielone od estetycznej kontemplacji. Strażnikiem zasad artystycznych stała się Akademia, a miarą dla aktualnie tworzonych dzieł były wówczas obrazy Rafaela i kolorysty Rubensa; one też wyznaczały granice wspólnoty artystów i sztuki. Co roku werdykty ogłaszane na paryskich Salonach ustalały granice aktualnie powstającej sztuki, weryfikując obszar sztuki, artystów i przeżyć. I chociaż sztuka i wspólnoty wokół sztuki rozciągały się daleko poza monopol akademii i muzeum, to właśnie praktyki eks-

---

<sup>7</sup> K. Pomian, *Zbiaracz i osobliwość. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Lublin 2001, s. 51.

<sup>8</sup> Powstanie mecenatu świeckiego, a tym samym pojawienie się nowych form i treści w sztuce, uznaje się za przejaw emancypacji artysty i sztuki, ostatecznie skierowanej ku uwolnieniu samej sztuki od wszelkich ograniczeń; rozwój sztuki przyjmuje postać postępu, akt emancypacji podkreślają T. Adorno, W. Benjamin, A. Malraux. Poglądy Petera Bürgera podają za: *Teoria awangardy*, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 36.

<sup>9</sup> R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 36.

ponowania dzieł w muzeach zyskały miano sakralizacji sztuki, dokonywanej przez naukę, ale i władzę.

Dopiero wraz z zarysowaniem się zasad sfery publicznej i instytucjonalizacji sztuki można mówić o świecie sztuki, w sensie, jaki nadał mu George Dickie. Jest to świat praktykowania sztuki: jej tworzenia, eksponowania i odbioru<sup>10</sup>. Filozof ma na myśli szeroko pojętą instytucjonalizację sztuki, fakt, że istnieją określone sposoby wytwarzania dzieł łączące artystów oraz sposoby odbioru dzieł. Dickie formułuje instytucjonalną koncepcję sztuki w czasach transawangardy, dlatego widzi świat sztuki jako szeroką gamę wielorakich praktyk dokonywanych współbieżnie – bycie dziełem sztuki zostaje wyznaczone przez te same kryteria zarówno w małych prowincjonalnych galeriach, jak globalnych muzeach. Wydaje się, iż takie zrównanie wszystkich praktyk, a zarazem wspólnot, jest uproszczeniem, nie dającym się utrzymać, o czym przekonują prace Pierre'a Bourdieu<sup>11</sup>. Właśnie to zróżnicowanie konwencji tworzenia oraz form odbioru, prawie całkowicie zinstytucjonalizowane, może stanowić punkt wyjścia do poszukiwań celów uznanych za prietarne a scalających określoną grupę artystów i odbiorców. Wspólnotę świata sztuki można oświetlić z trzech perspektyw; mianowicie jako wspólnotę, którą łączy uznanie sztuki jako narzędzia krytyki, co stanowi bezpośrednio spadek awangardy, następnie jako wspólnotę powoływaną z racji tego, że sama sztuka jest z gruntu polityczna (w rozumieniu Jacquesa Rancière'a), w końcu jako wspólnotę, której zwornikiem jest relacja do czasu, przestrzeni i śmierci, a ta wyrasta z antropologii obrazu Hansa Beltinga.

W czasach emancypacji i racjonalizacji sztuka nie spaja społeczności tak, jak sztuka sakralna czy jeszcze mimetyczna, chociaż te nadal są uprawiane, ale nie posiadają mocy jednoczącej całej społeczności, jak to diagnozuje Hegel. Ulega zmianie pozycja artysty odrzucającego twórczość paseistyczną, artysta awangardowy tworzy wspólnoty otwarte, pozbawione hierarchiczności i nie związane z krwią i ziemią<sup>12</sup>. Jednakże

---

<sup>10</sup> G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984, s. 9–28.

<sup>11</sup> Dickiego bardziej interesowała definicja sztuki, nie zajmował się mechanizmami tworzenia i odbioru, a o tym mówi teoria przemocy symbolicznej Bourdieu. Por.: P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The love of art. European Art Museum and their Public*, tłum. C. Beattie, N. Merriman, Cambridge 1991; P. Bourdieu, *Dystynkcje. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Bilas, Warszawa 2005; P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

<sup>12</sup> G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 55.

tym, co łączyło ruchy awangardowe jest kontestacja zastanej rzeczywistości, realizowana w nowatorskich działaniach artystycznych, i to ona nadaje sztuce rys wspólnototwórczy. Krytyka zastanej rzeczywistości, zorganizowanego przez burżuazyjny model postępu jednocy artystów pragnących wypracować alternatywne formy życia wspólnotowego. Konstruktywiści rosyjscy szukali źródeł nowej wspólnoty w procesie zniesienia nierówności ekonomicznej, czemu miało sprzyjać odrzucenia podziału sztuk, zrównanie malarstwa ze sztuką użytkową, a artyści z rzemieślnikiem. Tak zrodziła się myśl twórczości kolektywnej w służbie proletariatu, jednak sama sztuka miała być ponad świadomością klasową (takie stanowisko głosił Nikołaj Punin), a nie narzędziem politycznej propagandy<sup>13</sup>. Wszystkie flirty awangardowych grup z lewicującymi partiami politycznymi stanowiły próbę realizacji nowego porządku społecznego dokonywanego metodami artystycznymi, próbę zorganizowania wspólnoty wokół nowej sztuki<sup>14</sup>. Pojawiła się tutaj obszerna i przekraczająca ramy tej wypowiedzi problematyka związków twórczości artystycznej i władzy politycznej<sup>15</sup>. Jednakże w akcesie awangardy dla ruchów rewolucyjnych należy dostrzec postschillerowskie myślenie o sztuce zdolnej zmienić człowieka, ale nie zamierzającej nim manipulować. Całkowicie przeciwną, bo anarchistyczną optykę, daleką od schillerowskiej utopi sztuki, wybrali dadaiści. Dramatyczny przebieg i skutki I wojny światowej skłoniły ich do odrzucenia racjonalnych przepisów mających zapewnić ład społeczny, rzeczywistość jawiła im się jako chaotyczny zbiór przypadkowych wrażeń. Dadaistów łączyła zatem wizja otaczającego świata i podobne podejście do postaw wobec życia, co też pozwoliło im otworzyć się na więzi ponadnarodowe. Pozycja artysty nie była wyróżniona, raczej losowa, doraźna, nietrwała, a działania artystyczne o charakterze krytyczno-anarchistycznym uderzały we wszelkie przejawy życia społecznego, odwołujące się do trwałych wartości moralnych czy narodowych, zatem wykraczały daleko poza problemy samej sztuki. Odrzucenie wszelkiej eschatologii, utopii społecznej ostatecznie wyznaczyło działaniom artystycznym zadanie podważania oraz demystyfikowania wszelkich przejawów budowania trwałości. W obręb świata sztuki została wprowadzona kontestacja – jako kolejna postawa, obok już wypracowanych sposobów obcowania ze sztuką

---

<sup>13</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 149–154.

<sup>14</sup> O paradoksalnej postawie futurystów pisze Walter Grasskamp w: *Museumsgründer und Museumstürmer*, Verlag Beck, München 1981, s. 55–57.

<sup>15</sup> Por. m.in. P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od melancholii do Pasji*, Kraków 2007.

autonomiczną, takich jak kontemplacja czy interpretacja. Nieodparcie nasuwa się jednak pytanie, w jakim sensie można tutaj mówić o wspólnotowym charakterze tej postawy. Przydatne stają się w tym względzie wypowiedzi socjologów, podkreślających, iż procesy wykorzenienia ze starych stylów życia i konieczność zakorzenienia w nowych sytuacjach „zmuszają jednostki do indywidualnego konstruowania, inscenizowania i komponowania biografii”<sup>16</sup>. Wszelkie pewniki życia społecznego w czasach nowoczesnych ulegają dezintegracji, co sprawia, iż jednostka traci oparcie w tradycyjnie wypracowanych wzorach postępowania oraz podlega wewnętrznemu przymusowi „znalezienia i wymyślenia nowych aksjomatów dla siebie oraz innych, którzy nimi nie dysponują”<sup>17</sup>, bez gwarancji, że są to stałe parametry. Wobec sytuacji, w której człowiek zostaje niejako skazany na indywidualizację (jak to ujął Sartre), artyści nie dostarczają sztuki przynoszącej ukojenie, ale właśnie utrzymują ten stan niepewności i tymczasowości, często demistyfikując instytucjonalne przejawy władzy. Tak jest w przypadku estetyki relacyjnej Pierre’a Bourriauda, który organizuje wspólnotę na czas trwania wystawy<sup>18</sup>. Jest to działanie wymierzone w instytucjonalne ramy, zwykle nadawane dziełom artystów przez kuratorów wystaw – w tym wypadku artysta korzysta z galerii, ale organizuje sytuację, w której dochodzi do powstawania więzi między uczestnikami wystawy. Przypadek oraz ingerencje samego artysty inicjują znaczenia oraz relacje zakreślone przez czas jej trwania, zaś sztuka powstaje w trakcie spontanicznego spotkania. Nietrwała i na czas wystawy zawiązana wspólnota zostaje spojona przez intensywność aranżowanych doświadczeń, a jej wartością jest realna otwartość na obcego, innego uczestnika wystawy. Umiejętność uczestnictwa w relacyjnej sztuce przenosi w obręb galerii sytuację podwyższonego ryzyka, charakterystyczną dla współczesnego życia, i w zamierzeniu ma wykształcić zdolność wspólnego działania ludzi wolnych. Jacques Rancière nazywa sztukę relacyjną, a szerzej wielowątkową sztukę nowoczesną, „wspólnotą etyczną wznoszoną na ruinach perspektyw emancypacji politycznej”<sup>19</sup>. Uważa jednak, że wspólnota stanowiona przez sztukę zostaje zawiązana na poziomie zmysłowości, gdyż praktyki artystyczne w sposób materialny i symboliczny tworzą

---

<sup>16</sup> U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna...*, s. 27.

<sup>17</sup> Tamże, s. 29.

<sup>18</sup> N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, tłum. S. Pleasance, F. Woods, Paris 1998, s. 14–18, 37–40.

<sup>19</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 22.



określony układ przestrzenno-czasowy, ustalają tym samym relacje między ciałami i zawieszają „zwykłe formy doświadczenia zmysłowego”<sup>20</sup>.

Wyrażanie określonych idei – religijnych, estetycznych czy społecznych – w dziełach sztuki organizujących wspólnotę jest jednocześnie ustanawianiem fizycznej i symbolicznej obecności w konkretnym miejscu. Zdaniem Rancière’a, sztuki nie sposób odłączyć od ekspozycji, a podział przestrzeni i czasu wyznacza dla podmiotów i przedmiotów obszar uznany za wspólny. Sztuka, wskazując na to, co wspólne dla jednych, wyklucza innych, tak więc sztuka jednych czyni uprzywilejowanymi, zaś innych pozbawia prawa głosu. Zatem wspólnoty rodzą się wraz z różnymi typami sztuki jako polityki zmysłowości, a najważniejsze napięcie – wedle Rancière’a – zachodzi między sztuką autonomiczną oraz sztuką roztapiającą się w codzienności, kreującą uczestnictwo, społeczną; ich dialektyka tworzy spór.

Całkowicie odmienne źródła i cele zawiązywania się wspólnoty przez i wokół sztuki można wywieść z antropologicznej koncepcji obrazu Hansa Bettinga<sup>21</sup>. Człowiek jest, wedle niego, istotą ciągle stojącą się w trakcie dynamicznych zmian historycznych i kulturowych. Stwarza obrazy indywidualne i kolektywne, wewnętrzne i te wcielone w konkretne media (malarskie, fotograficzne, digitalne)<sup>22</sup>. Jest napędzany pragnieniem poznania siebie i świata, pomimo tych zmian. Jedyną stałą w tej zmianie jest prymarne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, doświadczenie będące udziałem ciała. Historia obrazu jest zarazem historią ciała, jednakże nie jego przedstawień, ale tego, jak człowiek odnosił się do tych prymarnych kategorii, co czyni właśnie jako istota cielesna. Wytwarzanie obrazów wynika z potrzeby bezustannego określenia siebie i budowania własnej tożsamości, która jednak szybko rozpada się pod wpływem zwrotów zachodzących w samym człowieku i/lub pod wpływem sytuacji zewnętrznej. Nie wszystkie obrazy zalewające świat są dla każdego ważne. Istotne stają się tylko te, które on sam ożywi, czyli zauważy i wprowadzi w obręb własnego życia. One też pomagają mu w identyfikacji z sobą cielesnym. Belting zachowuje starą kategorię reprezentacji. Obrazy w dawnych kulturach zstępowały ciało zmarłego, „ręczyły za oczywistość (Evidenz)”<sup>23</sup> – i ta funkcja nie została utracona,

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 24.

<sup>21</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

<sup>22</sup> Medium jako nośnik obrazu nie jest z nim tożsame, obraz potrzebuje nośnika, by zaistnieć; wedle Bettinga zredukowanie obrazu do medium, szczególnie po McLuhanie, odbiera interpretacjom obrazu antropologiczne źródło jego produkcji.

<sup>23</sup> Tamże, s. 23.

nadal istnieje, chociaż zmieniły się nośniki obrazów. Z tego względu należy obrazy traktować poważnie, bardziej poważnie niż pismo, które jest abstrakcyjne i oddalone od ciała. Nie każdy obraz jest obdarzony mocą symboliczną. Te, które są przyjmowane w indywidualnej percepcji, mówią jednocześnie o przynależności osoby do określonej wspólnoty. W społeczeństwach tradycyjnych była to wspólnota uczestnicząca w rytuale. W czasach nowoczesnych rolę taką pełni przestrzeń publiczna. W obu przypadkach obrazy „instalowane są na tej samej scenie, na której gromadziły się ciała”<sup>24</sup>. Wobec tego wspólnota powstaje wówczas, kiedy ludzie ożywają wspólne dla nich obrazy, gdyż te mówią im o tym, co jest ważne dla ich życia. W tej myśli słychać odległe echo wspólnot tradycyjnych. Najbardziej adekwatną ilustracją beltingowskiej koncepcji obrazu jest twórczość Billa Violi. W 2007 roku na międzynarodowym biennale swoje filmowe obrazy umieścił w małym nieczynnym kościele w Wenecji, w miejscach przeznaczonych na malarstwo ołtarzowe (Bill Viola, *Ocean without a Shore*, Wenecja 2007)<sup>25</sup>. Wchodząc na wystawę, widz ogląda na trzech ekranach kolejne sceny; z ciemnego tła wyłania się ciemnoszara postać, wyciąga ręce przed siebie i przebija ścianę wody wcześniej niewidoczną, ta rozpryskuje się, dając iluminacyjne efekty snopów światła; postać staje się barwna i patrzy wprost na widza; po chwili wycofuje się w świat, z którego przyszła, znika. Instalacje ogląda świat sztuki, miłośnicy biennale, turyści z całego świata – tworzą wspólnotę przypadkową i niejednorodną, znajdują jednak wiele dzieł lokowanych w pałacach, kościołach i pawilonach wystawowych. Wielu z nich ożywi w percepcji sceny z instalacji Violi, gdyż wyzwalają one uniwersalne obrazy odsyłające do życia i śmierci, jednoczą ludzi w miejscu, które kiedyś było miejscem rytuałów religijnych.

Świat sztuki, wspólnota anonimowych konsumentów sztuki, jest różnorodny i wielowątkowy. Obok sztuki komercyjnej, globalnej artyści upominają się o treści pominięte przez instytucje, próbują adaptować współczesnego człowieka do otoczenia, wreszcie toczą walkę, uprawiając politykę zmysłowości, ale nadal odnaleźć można obrazy wiążące ludzi różnych kultur i poruszające prymarne struny egzystencji.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 34.

<sup>25</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObI> (dostęp: marzec 2011).

Maria Popczyk

### **The Community of the Art World**

For ages works of art have helped to constitute the shared experience of the world. In traditional societies it was the religious conviction that unified the community; in the contemporary world the metre for both artists and viewers is established by the institution: the Academia, the authority of the museum. In the times of the avant-garde movements the conventions ruling creativity as well as the forms of reception became diversified, and the resulting plurality of stances and viewpoints can be seen through three perspectives. The first one unites those artists and viewers who claim that a work of art is a political tool. Others form a community based on the principle that art itself is fundamentally political, as defined by Jacques Rancière. Finally, as Hans Belting argues, what bonds the community might be its relation to time, space and death.