

SZTUKA DOBY KRYZYSU

Pojęcie kryzysu w rozważaniach dotyczących praktyki artystycznej ma długą historię. Głosy wieszczące upadek i degradację od dawna towarzyszyły kreowaniu nowych zjawisk artystycznych, odcinających się od dotychczasowej tradycji tworzenia. Opinie te przynależały zazwyczaj do badaczy broniących przemijających wartości, których panowanie zakłócał prymat nowości. Paul Valery wieścił kres malarstwa w obliczu prężnie rozwijającej się awangardy plastycznej i sztuki abstrakcyjnej (Valery, 1993, 67-69). Opisując twórczość sobie współczesną, Valery oddzielił wartości artystyczne dostrzegalne jeszcze w malarstwie impresjonistycznym od osiągnięć artystów posługujących się geometryzacją. Synonimem *degradacji sztuki* stali się dla niego nie Degas, Manet czy Monet, lecz artyści stosujący *retorykę szoku*, dla których osiągnięcie majestatycznej formy stanowiło cel twórczości, zamiast być jedynie drogą dla doznań estetycznych. Valery zarzucił ponadto sztuce abstrakcyjnej, że zaspokaja jedynie potrzeby wrażliwości zmysłowej niesięgającej już sfer emocjonalnych. Stwierdzając, że odrzuciła ona kanon mimetycznego naśladownictwa, Valery uznał, że sztuka ta wyzbyła się pretensji do prezentowania prawdy.

W podobnym tonie o awangardzie artystycznej wypowiadał się Ortega y Gasset uznający jej rozwój za objaw szerzącej się dehumanizacji. Nieludzki charakter owej twórczości miałby objawiać się w odchodzeniu od problematyki człowieka i zbliżaniu do świata abstrakcyjnych wartości (Ortega y Gasset, 1980, 280-285, 300-302). Lawirując w rzeczywistości wypełnionej fantazmatami, sztuka abstrakcyjna stawała się ponadto powodem dla stworzenia systemu klasyfikacji odbiorców w zależności od stopnia własnej zrozumiałości. Dla Ortegi y Gasseta oznaczało to jawną dyskryminację osób niewyspecjalizowanych w odbiorze sztuki, którzy automatycznie zaliczani byli do szarej strefy o niewysublimowanym smaku i ograniczonych możliwościach intelektualnych. Świat sztuki stał się zatem dostępny i zrozumiały jedynie dla artystów wyrażających się poprzez formę zdehumanizowaną, niemającą jakichkolwiek związków z rzeczywistością człowieka. W opinii Ortegi y Gasseta, sztuka jemu współczesna dążyła do koncentracji jedynie na własnej *nieludzkiej* formie. Dalszą konsekwencją owych zamiarów była rezygnacja

z eksponowania transcendentnych znaczeń, które ulotniły się na rzecz precyzyjnie wyznaczonych planów i ich realizacji. Sztuka awangardowa stanowiła dla Ortegi y Gassetta rodzaj autonomicznej zabawy pozbawionej głębszego znaczenia.

Z obszaru muzyki artystycznej wypływały podobnie krytyczne głosy. Adorno nieprzychylnie odnosił się do muzyki Strawińskiego, jej eklektyzm traktując jako przejaw bezsilności (Fubini, 1997, 429-440). Dla frankfurczyka, pasywność kompozytora oznaczała zgodę na obowiązujący status quo, gdzie proces dehumanizacji pogłębiał się poprzez sztuczne przywracanie przeszłości w muzyce i utrwalaniu jej poza obszarem historii. Oponent Strawińskiego w rozważaniach Adorno i jednocześnie osoba realizująca program radykalnej muzyki, Schönberg, ukazany został jako kompozytor tworzący muzykę rewolucyjną, bezkompromisową, która negując istniejącą rzeczywistość skazywała siebie na samotność. Strawiński nie rościł podobnych mesjanistycznych inklinacji wobec tworzonej muzyki, uznając swoją działalność za pracę rzemieślnika swobodnie czerpiącego z dorobku historycznego. Tenże sposób kompozycji w opinii Adorno powodował utratę jakichkolwiek wartości ekspresyjnych, bazując na banalnych i prymitywnych zmysłowych doznaniach dźwięku.

Zatem, mimo iż w większości przypadków kształtujące się nowe paradygmatyczne ujęcie sztuki zyskiwało w efekcie stopniową aprobatę, jego formowanie odbywało się w atmosferze żarliwej polemiki. Kolejne pokolenia bowiem z większym dystansem podchodziły do nowatorskich rozwiązań, niejednokrotnie włączając je do kanonu dzieł sztuki. Jak zatem miałyby się ta długowieczna historia pojęcia kryzysu do stanu współczesnej praktyki artystycznej? Czy uznanie obecnej sytuacji świata sztuki za kryzysową nie stanowi powtórzenia mechanizmu stopniowej akceptacji? W jaki sposób mogłaby ewentualnie różnić się sytuacja znana z przeszłości od głoszonego od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku impasu sztuk plastycznych? W odpowiedzi na owe pytania należałoby odwołać się do dwóch kwestii.

Po pierwsze, pojęcie kryzysu w sztuce od lat sześćdziesiątych przedostało się z Lyotardowskich rozważań nad upadkiem wielkich narracji następujących w czasach postmodernizmu (Lyotard, 1997, 19-23). Zwątpienie w długo kultywowany rodzaj narracji, kwestionowało nie tyle narracyjną treść, co zasadność dalszego jej uprawiania. Z horyzontu postmodernistycznego zniknęli zatem wielcy bohaterowie, przedsięwzięcia, czy wspólne cele tworzące wielką opowieść na rzecz marginalnych elementów narracyj-

nych zanurzonych w grach językowych. Zniknąć miała także *wielka sztuka*, gdyż w rzeczywistości ironicznej nie sposób było dalej rozwijać twórczości prezentującej poważne i transcendentalne treści. Opisana sytuacja odebrana została zatem jako przejaw ludzkiej bezsilności w kreowaniu uniwersalizującej opowieści dotyczącej europejskiej sztuki i jej tradycji. Tej nihilistycznej koncepcji przeciwstawił się Arthur Danto, czasy pomodernistyczne traktując jako moment *śmierci* sztuki (Danto, 1997, 4-5). To radykalne sformułowanie miało podkreślać wagę dokonujących się zmian paradygmatu. Odtąd bowiem sztuka miała być tworzona bez zaplecza w postaci scalających wielkich narracji, czego nie należało absolutnie utożsamiać z twórczym impasem. *Pop-art* zainaugurował bowiem czasy, dla których sztuka stanowiła pasmo dowolnych wyborów odnośnie różnorodnych przejawów ludzkiej kreatywności czy wolności. Warto przy tym zaznaczyć, że Danto absolutnie nie utożsamiał opisywanego momentu historycznego ze zdefiniowanymi na bazie refleksji Lyotarda tak zwanymi *czasami postmodernistycznymi* (Danto, 1997, 11-12). Postmodernistyczną sztuką nazywałby Danto twórczość artystyczną, znamionowaną brakiem jakiegokolwiek stylistycznej jedności, co też stanowiłoby jej wyróżniającą cechę. W obliczu owej różnorodności, swobodnie operującej narzędziami językowymi, medium i technikami, pojawił się postulat, aby zjawiska te określać mianem *postmodernizmów sztuki*. Danto uważał jednak, że ujmowanie praktyki artystycznej za pomocą takich kategorii powoduje, że traci ona cechy dystynktywne. Okres po modernizmie określił on jako czasy stylistycznej dysharmonii, która stanowi podstawę twórczą i jedyne kryterium dla tworzenia sztuki, bez nastawienia na kreowanie kontekstu narracyjnego. W związku z powyższymi problemami natury definicyjnej Danto zaproponował zastąpienie terminu *sztuka postmodernistyczna* określeniem *sztuka posthistoryczna*, co też z założenia miało unieemożliwić jakiegokolwiek sugestie jakoby istniał określony styl postmodernistyczny. Brak zogniskowanej tematyki wyznaczającej cel artystycznych poszukiwań konsekwentnie odrzuca możliwość zaistnienia spójnej narracji. W żaden jednak sposób nie oznacza to dla sztuki regresu i pogrążenia w notorycznym odtwarzaniu myśli *wielkiej przeszłości*.

Wydarzeniem artystycznym zapowiadającym nastanie czasów nowego paradygmatu stało się — w opinii Danto — wystawienie w 1964 roku w nowojorskiej *Stable Gallery* pracy *Brillo Box* autorstwa Warhola (Danto, 1997, 123-124). Pierwotnie karton stanowiący opakowanie dla mydlanych ścinków był projektem Jamesa Harveya, zapomnianego malarza abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Danto, 2003, 3, 4). Gest Warhola, wykorzystujący

design Harveya i nadający kartonowi status nowoczesnej rzeźby, zjednoczył niski i wysoki poziom funkcjonowania sztuki. Wystawienie *Brillo Box* dało ponad to ostateczny dowód, że filozoficzna definicja sztuki winna być pozbawiona stylistycznych wyznaczników konstytuujących dzieło. Wykorzystywana dotychczas kategoria stylu straciła bowiem uzasadnienie dla swojego stosowania. Przez wiele wieków dominowało przekonanie, że dzieło sztuki powinno imitować aktualną, zewnętrzną rzeczywistość. Rola stylistycznych wyznaczników sprowadzała się do klasyfikowania danego obiektu jako dzieła stanowiącego także swoistą manifestację określonego zagadnienia natury estetycznej (Danto, 1997, 36-38). Modernistyczne zaangażowanie w sztukę opozycyjną względem imitacji implikowało zadawanie sztuce pytań natury filozoficznej, co też sposób obrazowania czyniło coraz bardziej abstrakcyjnym. *Brillo Box* stanowiło kolejne pytanie o istotę sztuki, tym razem wypływające z ust praktyka, którego konsekwencje zrewolucjonizowały świat sztuki. Od tam bowiem w definicji dzieła sztuki zawierało się wszystko, co wypływało z gestu świadomego twórcy (Danto, 1992, 255). Sztuką mógł być karton *Brillo Box* stworzony przez artystę *Pop*, czy też deska ze sklejki zaaranżowana przez minimalistę. Znaczenie nie mogło bazować na wizualnych komponentach, gdyż właściwości definiujące sztukę stały się conceptualne. Konsekwentnie, jak już wcześniej było wspomnianie, niemożliwym do wyznaczenia stał się historyczny kierunek rozwoju praktyki artystycznej. Od tego momentu zatem to pluralizm stał się historyczną prawdą.

Druga kwestia, związana z próbą zdefiniowania funkcjonowania pojęcia *kryzysu* w ramach współczesnej praktyki artystycznej, wiązałyby się ze spojrzeniem przez pryzmat historii. Europejska praktyka artystyczna ma za sobą długowieczną tradycję, która przyczyniła się do ugruntowania jej światowej pozycji. Od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku hegemonia ta zostaje stopniowo załamana na korzyść artystów wywodzących się z tak zwanych krajów postkolonialnych. Trudności z utrzymaniem uniwersalnej wizji sztuki można byłoby tłumaczyć odmiennymi kontekstami kulturowymi, na których grunt przedostała się owa praktyka (Belting, 2003, 51-53). Jeżeli zatem ujmować aktualną sytuację jako kryzysową, oznaczałoby to konieczność wypracowania sposobów zerwania z zachodnią dominacją w życiu artystycznym i reprezentatywnymi dla niej instytucjami.

Początków inicjujących powstanie owego problematycznego horyzontu należałoby upatrywać jeszcze w modernistycznej fascynacji prymitywistami. Poszukujący nowych inspiracji malarskich, postimpresjoniści czy też awangardiści zwrócili się w kierunku

twórczości plastycznej innych kontynentów. Pragnący ucieczki od cywilizacyjnego zgiełku Paul Gauguin osiadł na Tahiti, własny sposób życia chcąc uczynić szeroko rozpowszechnionym hasłem wśród paryskiej awangardy (Belting, 2001, 193-201). Jego działanie zmierzano do uwolnienia *sztuki prymitywnej* z etnograficznego jarzma, blokującego możliwość uznania jej za pełnowartościową. Zafascynowany egzotyczną prostotą i nasyceniem barw, Gauguin nie zdawał sobie sprawy, że jego dążenie sprowadzało się do malowania w manierze *sztuki prymitywnej*. Decydując się na zamieszkanie na stałe na Tahiti, Gauguin postanowił zerwać łączące go więzi z zachodnią kulturą na rzecz mitycznego obrazu życia, które wiedli *dzicy*.

Rozpowszechniona dzięki fascynacji Picassa moda na *Negro Art* konsekwencjami nie odbiegała od Gauguinowskiego zachwyty nad Thaiti (Belting, 2001, 259-261). *Odkrycie* afrykańskich masek, z jednej strony banalnych i nieokrzesanych, ujawniło artystyczne inklinacje niemożliwe do uzyskania na gruncie europejskim. Afrykańskie artefakty jako ucieleśnienie logiki i czystości formy stały się niebawem symbolem nieskrępowanego rozwoju i wolności sztuki. Z racji bowiem tego, że w żaden sposób nie można było skojarzyć ich z jakąkolwiek postacią europejskiej ekspresji artystycznej, znaczenie jakie im przypisano było wyobrażone. Tym, co zatem fascynowało Europejczyków w *sztuce prymitywnej* była wizja na jej temat, jakoby sprostala ona trudnościom problemu niemożliwego do rozwiązania na gruncie ich tradycji (Belting, 2001, 294-297). Nietrudno zatem dostrzec, że owe optymistyczne przeświadczenia wynikały z aplikacji modernistycznej koncepcji sztuki na kultury, które ową koncepcją nie dysponowały. Historycznego modelu sztuki, który wyraza z zachodniej tradycji nie da się przenieść na ahistoryczne społeczeństwa, gdyż samo pojęcie *sztuki* funkcjonuje w rozmaitych kulturowych przestrzeniach na odmiennych zasadach. Jednocześnie przekonanie świata zachodniego o globalizmie kulturowych różnic staje się stanowiskiem nie do utrzymania (Belting, 2003, 198-199).

Problem instytucjonalizacji plemiennych artefaktów załagodziło porządkujące pojęcie *sztuki prymitywnej*. Czasy modernizmu objęły ją szczególną uwagą, uznając całokształt *kultur prymitywnych* za *autentyczne* światowe dziedzictwo, które należy chronić przed cywilizacyjnym zepsuciem. Idea dotarcia do wciąż celebrowanych kulturowych korzeni przyswierała licznym przedsięwzięciom artystycznym, w tym także głośno krytykowanej wystawie *Magiciens de la Terre*, mającej miejsce w 1989 roku w *Centrum Pompidou* w Paryżu (Araeen, 2007, 150-162). Proces globalizacji czyni jednak niemożliwą ową chęć powrotu do badań

nad wymagowanymi historycznymi korzeniami, nad etnicznymi tradycjami, nieskalanym procesem modernizacji (Gandhi, 2008, 115). Poszczególni ich spadkobiercy zetknęli się już bowiem z kulturowym dziedzictwem Zachodu, ulegając przekształceniu w niebezpiecznie *nie-Innego*, który nie może już więcej stanowić obiektu dla badań nad kulturami prymitywnymi. Proponowany przez stronę zachodnią projekt multikulturalizmu nie przewyższa owych trudności. Osobny problem stanowią artyści wyjeżdżający i otrzymujący zachodnie wykształcenie. Twórcy afrykańskiego, azjatyckiego czy latynoamerykańskiego pochodzenia zdążyli się już dawno wpisać w artystyczną panoramę zachodnich metropolii (Araeen, 2007, 159-160). Biorąc aktywny udział w tamtejszym życiu kulturalnym, tworzą oni prace mające mały związek z tym, co można byłoby określić mianem *kulturowych korzeni*. Nie oznacza to oczywiście, że relacje owych artystów z zachodnim społeczeństwem nie są problematyczne i kwestia ta nie wkracza w obszary tworzonej przez nich sztuki. Nie można jednak wciąż ignorować ich obecności, tłumacząc, że imitują oni europejskie zdobycze praktyki artystycznej.

Aktualnie, gdy sztuka pozostałych kontynentów cieszy się ogromną popularnością na rynkach zachodnich, trudno byłoby klasyfikować ją wciąż jako sztukę *prymitywną*. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że współcześni nie-zachodni artyści bronią się przez zaistnieniem na forum międzynarodowym jako *artyści etniczni*. Z drugiej zaś strony, rozdźwięk między wymarłą rodzimą tradycją, wpływami kolonizatorów i terażniejszością, wymaga podjęcia wysiłku zmierzającego do zdefiniowania twórczości owych artystów. Za jedną z prób przewyżczenia owego impasu, w opinii Errington, można byłoby uznać narodziny *postplemienności* (*post-tribal*), która sytuuje nie-Zachodnich artystów i rzemieślników w nowej przestrzeni (Errington, 2005, 228-233). Jej analiza uwzględnia w szczególności rdzennych mieszkańców Australii, Ameryki Północnej i Południowej. Proces globalizacji ostatecznie przekreślił istnienie narracji podtrzymującej *autentyzm sztuki prymitywnej*. Nie oznacza to jednak, że społeczności postplemienne nie zajmują się wytwarzaniem artefaktów w oparciu o tradycyjne wzorce dla celów rynkowych. Fakt iż główną przyczyną ich powstawania jest chęć sprzedaży legitymuje powstanie nowego dyskursu, który determinuje produkcję owej twórczości, określa jej znaczenie, jak i służy estetycznej waloryzacji. Tworzone artefakty przedostają się do rozmaitych sektorów rynku, którego zapotrzebowanie determinuje ich proces produkcji i sprzedaży. Z racji braku wyszczególnienia cech przynależnych kulturze wysokiej i niskiej, artefakty podlegają nieustannej statutowej fluktuacji. Niektóre wędrują do ekskluzywnych galerii, czy nawet instytucji mu-

zealnych; inne pojawiają się w charakterze sztuki dekoracyjnej tworzonej na potrzeby przemysłu designerskiego, muzealnych sklepów, czy nawet drogich zakupów turystycznych; pozostałe, produkowane w charakterze rzemiosła o niskiej wartości operującego tradycyjnymi wzorami, stanowią kopie sztuki tradycyjnej, *prymitywny* kicz, czy przedmioty o charakterze użytkowym. Proces tworzenia artefaktów uzupełnia retoryka konstruująca postać artysty. Spora rzesza autorów artefaktów w nowej odsłonie, jak i rzemieślników parających się produkcją standardowych obiektów tworzonych od wieków, ma zwyczaj podpisywania własnych prac. W ten oto sposób kształtuje się odpowiedź niektórych lokalnych społeczności na kwestię związaną z globalizacją świata. Stwarzają oni własną jakość, która jednocześnie określa ich działania i odnosi sukcesy na światowych rynkach.

Literatura:

- Araeen, Rasheed; 2007, *Our Bauhaus. Others' Mudhouse*; w: P. Weibel, A. Buddensieg (red.), *Contemporary art and the museum*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Belting, Hans; 2003, *Art history after modernism*, Chicago: University of Chicago Press
- Belting, Hans; 2001, *The invisible masterpiece*, London: Reaktion Books
- Danto, Arthur Coleman; 1997, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press
- Danto, Arthur Coleman; 1992, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press
- Danto, Arthur Coleman; 2003, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, Carus Publishing Company
- Errington, Shelly; 2005, *History now: post tribal art*; w: M. Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, Yale University Press
- Fubini, Enrico; 1997, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków: Musica Jagellonica
- Gandhi, Leela; 2008, *Teoria postkolonialna*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie
- Liotard, Jean-Francois; 1997, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa: Aletheia
- Valery, Paul; 1993, *Degas, taniec i rysunek*, Warszawa: Pavo
- Ortega y Gasset, José; 1980, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa: Czytelnik