

KRZYSZTOF GAJEWSKI

Kilka słów o sztuce współczesnej

Trzeba być absolutnie nowoczesnym
Artur Rimbaud, *Sezon w piekle*, 1873

Wydaje się, że sztuka jest kulturowo uniwersalna. To, czemu skłonni bylibyśmy przypisać to miano, prawdopodobnie daje się odnaleźć w każdej kiedykolwiek istniejącej ludzkiej społeczności. Bylibyśmy zapewne zdziwieni, gdybyśmy zetknęli się z małą choćby społecznością, której świat pozbawiony byłby wszelkich elementów mogących być w naszym mniemaniu nośnikami sztuki czy posiadających najlżej choćby zaznaczony wymiar estetyczny. W swej uniwersalnej powszechności sztuka przypomina język. Nie sposób wyobrazić sobie ludzkiej wspólnoty nieoperującej językiem, choć mimo wysiłków tak świetnych badaczy jak Anna Wierzbicka kwestia uniwersaliów językowych pozostaje sporna. Podobnie kwestia uniwersaliów artystycznych stawia przed próbującymi ją zgłębić szereg przeszkód i pułapek, co w rezultacie prowadzi do sceptycyzmu lub odrzucenia możliwości zdefiniowania sztuki. Pytanie o definicję i istotę sztuki nie jest przecież niczym innym jak próbą wskazania uniwersaliów sztuki – jej składników konstytutywnych.

Sztuka i estetyka

Na heterogeniczność pojęcia sztuki w różnych kulturach wskazuje mnogość sposobów jej ujęcia językowego, a co za tym idzie ujęcia pojęciowego. Greckie słówko *τέχνη* rozpowszechniło się na cały świat, aby oznaczać coś, co sztuce raczej się w dzisiejszych czasach byłoby skłonny przeciwstawiać. Choć nadal mówimy o technikach malarskich, to technologia nie jest bynajmniej nauką o sztuce, choć takie znaczenie tego słowa znajdziemy w słowniku starożytnej greki¹. *Τέχνη* to prymarnie predykat charakteryzujący jednostkę ludzką – „biegłość, kunszt, umiejętność”² – odniesiony wtórnie do pewnej sfery życia ludzkiego, a także do pewnych wytworów ludzkiej aktywności.

Do trzech najistotniejszych z naszego punktu widzenia sensów terminu „sztuka” notowanego przez słownik greki antycznej dodać należy dwa znaczenia, które pojawiają w późniejszych jego dziejach, czyli określenie pewnego działania oraz zbioru reguł dzia-

* Dr hab. Krzysztof Gajewski (krzysztof.gajewski@ibl.waw.pl), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

¹ „Rozprawianie, dysputa o sztuce”, hasło *τεχνολογία*, [w:] *Słownik grecko-polski*, red. O. Jurewicz, Warszawa 2001, t. 2, s. 395.

² Hasło *τέχνη*, *ibidem*.

łania. Można więc wymienić pięć podstawowych znaczeń terminu „sztuka”:

- 1) dyspozycja do pewnych działań,
- 2) owe działania same,
- 3) dziedzina życia indywidualnego i społecznego obejmująca ów typ działań,
- 4) zestaw praw regulujących owe działania,
- 5) rezultaty tych działań.

Pierwsze znaczenie wpisywałoby się w dyskurs psychologii, drugie – teorii działania, trzecie – psychologii i nauk społecznych, czwarte – oglądu teoretycznego podejmowanego na gruncie poetyk różnych sztuk, piąte zaś – z hermeneutyki sztuki („sztuki interpretacji”) i z historii sztuki. Podstawowe zatem dziedziny namysłu nad sztuką, jeśli wziąć pod uwagę językowe analizy sposobu używania terminu, byłyby więc, jak następuje: psychologia sztuki, prakseologia sztuki, socjologia sztuki, teoria sztuki oraz historia sztuki. Nie należy dyscyplin tych ujmować jak domen odrębnych, byłyby to raczej perspektywy, które przyjmowane są w oglądzie sztuki przez użycie takiego to a takiego określenia językowego.

Łacińskie słowo *ars* kładzie nacisk na aspekt psychologiczny, wskazując na pewną dyspozycję podmiotu, analogicznie jak termin grecki³. Forma ta została przyjęta przez większość języków pozostających pod silnym oddziaływaniem łaciny, jak języki romańskie, ale także i angielszczyzna. We francuskim mamy *art*, we włoskim, hiszpańskim i portugalskim *arte*, w języku rumuńskim *artă*. Francuskie *art* bywa jednak definiowane nieco inaczej niż jego łaciński przodek: jako zbiór środków i reguł prowadzących do osiągnięcia pewnego celu, dopiero wtórnie oznacza się przy pomocy tego słowa umiejętność i zdolność. Zwraca uwagę fakt, iż w sensie prymarnym nie ma ów termin na gruncie francuszczyzny żadnych szczególnych związków ze sferą estetyki. Dopiero znaczenie sekundarne ewokuje kontekst sztuk pięknych⁴. Co interesujące, prymarny sens psychologiczny terminu łacińskiego przechował się w hiszpańskim *arte* – tu również jednak brak w podstawowym sposobie użycia słowa wymiaru estetycznego: „Zdolność i umiejętność do zrobienia czegoś”⁵.

W angielszczyźnie konotacja estetyczna w słowie *art* zdaje się wysuwać na plan pierwszy: „Jakość, wytwór, wyrażanie lub dziedzina, zgodnie z zasadami estetyki, tego, co piękne, pociągające lub o ponadprzeciętnym znaczeniu”⁶. Podane określenie przypomni-

³ Zręczność, umiejętność, pomysłowość – to podstawowe znaczenia notowane przez słownik Korpantego, zob. hasło *ars*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001.

⁴ Zob. hasło *art*, [w:] *Le Nouveau Petit Robert*, red. J. Rey-Debove, A. Rey, Paryż 2000.

⁵ Hasło *arte*, [w:] *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=arte> (dostęp 10.07.22).

⁶ Hasło *art*, [w:] *Dictionary.com Unabridged*, Random House, Inc., <http://dictionary.reference.com/browse/art> (dostęp 10.07.22).

na nieco „podwójnie alternatywną” definicję zaproponowaną przez Władysława Tatarkiewicza: „Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”⁷. Zauważmy, że sformułowanie opracowane przez Tatarkiewicza ogranicza się do drugiego z wyżej wyliczonych znaczeń terminu „sztuka” – ludzkiej aktywności, choć wymienia on również osobno dzieło sztuki jako korelat substancjalny sztuki określonej jak powyżej.

Rodzina języków germańskich dysponuje innym terminem – *Kunst* i odeń pochodnymi. Przyjmowana etymologia (od *können* – móc) odnosiłaby ten termin również do sfery psychologii. Zatem *Kunst* byłaby to możliwość, umiejętność, zdolność. Jednak słownik współczesnego języka niemieckiego jako pierwszy notuje sens, który bliższy byłby drugiemu z wyżej wymienionych sposobów rozumienia pojęcia sztuki jako przedmiotowego rezultatu działań artystycznych⁸. Warto zwrócić uwagę, że w odróżnieniu od języka Woltera język Goethego już w pierwotnym znaczeniu terminu odwołuje się do wymiaru estetycznego podejmowanej aktywności. Starogermańska forma *Kunst* występuje w językach niderlandzkim, duńskim, norweskim, estońskim; w szwedzkim zaś przybiera postać *konst*.

Polska „sztuka” wywodzona jest od niemieckiego słowa *Stück*, który miałby być skróconą formą *Meisterstück*⁹. Z perspektywy etymologicznej na czoło wysuwa się tu, podobnie jak w języku niemieckim, produkt działań artystycznych, a więc obiekt materialny. Ta dość mało „uduchowiona” genealogia rodzimego terminu skutkuje w nieoczekiwanych i nader przyziemnych kontekstach, w jakich termin ten może figurować. Mówimy przecież nie tylko o sztuce teatralnej, ale i sztuce mięsa, o rąbaniu czegoś na sztuki czy o sztukach bydła czy bielizny. Niekiedy kierujemy się maksymą „do trzech razy sztuka”, a czasem sztukujemy brakujące elementy. Przymiotnik „sztuczny” oznacza tyle, co „wytworzony przez człowieka”, a więc jest antonimem określenia „naturalny”. Predykat „sztuczny” znaczy również tyle, co nieautentyczne, podrabiane, nieprawdziwe, nienaturalne i bywa nacechowany negatywnie¹⁰. Jednak mimo takiej etymologii znaczeniem podstawowym terminu „sztuka” jest „dziedzina ludzkiej działalności artystycznej”¹¹, a zatem wpisuje się w trzecią spośród wyodrębnionych powyżej pięciu płaszczyzn semantycznych. Łacińskie „*ars*” ujawnia się w polszczyźnie w nazwie osoby zajmującej się sztuką, a więc artysty, i predykanie „artystyczny”.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Sztuka*, [w:] *idem*, Warszawa 1976, s. 52.

⁸ Zob. hasło *Kunst*, [w:] *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst> (dostęp 10.07.22).

⁹ Zob. hasło *sztuka*, [w:] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.

¹⁰ Zob. hasło *sztuczny*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1982.

¹¹ Hasło *sztuka*, [w:] *Słownik języka polskiego*, *op. cit.*, t. 3, s. 428.

Termin polski (a także rosyjski) dla języków słowiańskich nie jest typowy. Czeskie *umění*, słowackie *umenie*, słoweńskie *umetnost*, serbskie, chorwackie i bośniackie *umjetnost* w swym znaczeniu etymologicznym nawiązują do psychologicznego ujmowania sztuki, a więc sięgają bardziej bezpośrednio niż język polski do źródeł greckich i łacińskich. Ukraińskie *мистецтво* i białoruskie *мастацтва* ukształtowały się pod wpływem niemieckiego *Meister*, a więc również denotowałyby cechą podmiotu. Rosyjskie *искусство* wywodzone jest z języka starocerkiewnosłowiańskiego i miałoby oznaczać eksperyment. Forma wiązana jest z czasownikiem *искусить/искушать* oznaczającym tyle, co „badać, próbować, poznać” i przymiotnikiem *искусный* – „biegły, wprawny, zręczny, kunsztowny”. Etymologia terminu rosyjskiego przywołuje z jednej strony aktywność podmiotu, z drugiej zaś – jego charakterystykę psychologiczną¹². Ogólny słownik języka rosyjskiego jednak na pierwszym miejscu wymienia sens wskazujący jednoznacznie na estetyczny wymiar tego pojęcia¹³.

Czym jest sztuka? Definicja słownikowa podaje dwa tropy. Z jednej strony odwołuje się ona do estetycznej kategorii piękna, z drugiej zaś do pojęcia sztuki¹⁴. Trop drugi wikał nas w błędne koło. Kategoria piękna zaś wprowadza kontekst historii sztuki, a dokładniej wieku Oświecenia, kiedy owe dwa – sztuki i piękna – po raz pierwszy, zdaniem Tatarkiewicza, zostały skojarzone przez Charlesa Batteux, autora traktatu pt. *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1773), w którym właśnie ów termin „sztuki piękne” się pojawia.

W rozprawie o historii pojęcia sztuki Władysław Tatarkiewicz wskazuje dylematy, w obliczu których sztuka stawała. Dwojakie bowiem tradycyjnie (do wieku XIX) stawiano przez nią cele: wytwarzanie piękna oraz odtwarzanie rzeczywistości¹⁵.

Piękno czy rzeczywistość?

Czyżby cele te wykluczały się? Czyby było tak, że Platońska służba Muzom jako „kochanie piękna” (Państwo, 403C) wykluczała się z dążeniem do naśladowania rzeczywistości, w której istotę poezji widział Arystoteles? Odpowiedź na to pytanie zależy od wyznawanych założeń ontologicznych i metafizycznych. Wedle obrazu wszechświata zaproponowanego przez Platona tak właśnie by było: świat materialny, będący przedmiotem zainteresowania sztuk naśladowczych, byłby jedynie mierną kopią doskonałych

¹² М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Moskwa 1987. Za konsultacje w tym zakresie składam podziękowania Pani Doktor Marcie Małachowicz.

¹³ Hasło *искусство*, [w:] С.И. Ожеговаб, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Moskwa 2005.

¹⁴ Hasło *artyzm*, [w:] *Słownik języka polskiego*, *op. cit.*, t. 1, s. 83.

¹⁵ Zob. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 40.

idei, a więc jego naśladowanie nie prowadzioby bynajmniej do wejścia w bliższy kontakt z Pięknem Prawdziwym, Ideą Piękną, która nie opuszcza swej siedziby w Hyperuraniu. Wyciągająca radykalne wnioski z tak zarysowanej ontologii doktryna manicheizmu i wywodząca się z niej długa, trwająca do dziś tradycja myślowa, stawiałaby zatem nieprzekraczalną granicę między wartościami estetycznymi i obrazami świata materialnego. Ten obraz świata reprezentuje sztuka średniowieczna, dla której rzeczywistość nie stanowi przedmiotu zasługującego na estetycznie atrakcyjne przedstawienie. Postacie ludzkie są schematyczne i pozbawione cechy indywidualnych, a ich proporcje daleko odbiegają od klasycznych i współczesnych ideałów piękna.

Podjęcie przeciwstawne reprezentowałby i odmiennej odpowiedzi na postawione w poprzednim akapicie pytania udzieliłby filozof przywiązujący większą wagę do rzeczywistości dającej się percypować zmysłami, ktoś, kto piękno dostrzegałby dookoła siebie, a jego pomnażanie przy pomocy artefaktów uważał za możliwe. Za patrona tak zakrojonego poglądu można by uznać Stagiryte, który wywodził idealne formy z przedmiotów materialnych. Mimesis staje się tu istotą sztuki, a uzyskanie mimesis doskonałego – jej najwyższym celem. Kryterium doskonałości dzieła sztuki staje się naraz bardzo proste: nieodróżnialność przedstawienia od przedmiotu przedstawionego. Zeuksis byłby pierwszym mistrzem tego nurtu, który zyska później nieco pejoratywne miano iluzjonizmu. Kopiowanie z natury wydaje się naturalnym instynktem wyraziście się przejawiającym wśród tzw. artystów naiwnych. Odwzorowanie potraktowane dosłownie i z całą drobiazgowością przeprowadzone nie mieści się już w granicach sztuki, tak jak nie mieszczą się w niej muzea figur woskowych.

W ogólności możliwe są jednak jeszcze inne poglądy na temat sztuki w odniesieniu do estetycznej kategorii piękna oraz kwestii mimetyzmu. Można bowiem uznawać, że sztuka powinna dążyć:

- 1) do wytwarzania piękna i do naśladowania rzeczywistości;
- 2) do wytwarzania piękna, ale nie do naśladowania rzeczywistości;
- 3) nie do wytwarzania piękna, ale do naśladowania rzeczywistości;
- 4) ani do wytwarzania piękna, ani do naśladowania rzeczywistości.

Pogląd pierwszy można by przypisać Zeuksisowi i sztuce iluzjonistycznej, a mówiąc ściślej temu jej rodzajowi, który by prezentował rzeczywistość o tyle, o ile jest ona w stanie sprostać kryterium atrakcyjności estetycznej. Byłby to zatem iluzjonizm wysmakowany i „elegancki”, barokowy, manierystyczny czy rokokowy. Tu również można by wrzucić wszelkie akademizmy, a także znaczną część sztuki masowej, podążającą w stronę dosłowności figur woskowych. Za współczesną wersję iluzjonizmu i skrajnego mimetyzmu estetyzującego można uznać hiperrealizm.

Skłonność do estetyzacji przy próbie oddawania wyglądu przedmiotów rzeczywistych prowadzi w sposób nieunikniony do strategii idealizacyjnej. Arystoteles różnicę

między poezją i historią widział w tym, że ta pierwsza jest bardziej „filozoficzna”, gdyż naśladuje nie tyle konkretne przedmioty, co pewne uogólnione ich wzorce. Bardziej wyraziście strategia idealizacji przejawia się w przypadku tragedii, która operuje postaciami „lepszymi” niż w rzeczywistości. Dążenie do maksymalizacji oddziaływania estetycznego otwiera pole do wszelkiego rodzaju upiększeń, jakim sztuka poddaje rzeczywistość w procesie naśladowania. Pojawia się styl artystyczny, który miałby być różnicą gatunkową (*differentia specifica*) sztuki, odróżniającą ją od wszelkiej innej dziedziny ludzkiego życia. W ten sposób, po pewnym wzmożeniu czynnika idealizującego, ten rodzaj sztuki przechodziłby płynnie w kolejny, który można nazwać estetyzującym antymimetyzmem. Pogląd taki widziałby w sztuce dążenie do piękna idealnego, którego w domenie rzeczywistości materialnej próżno szukać. Tę receptę wciela w życie malarstwo egipskie i ikonografia bizantyjska, oparta na kompozycji frontalnej. Przedstawienie postaci i rzeczy podporządkowane jest tu kanonom estetyki, a za ich pośrednictwem pozaestetycznemu przekazowi dzieła. W rozwoju antycznej sztuki greckiej, od okresu archaicznego do klasycznego, daje się zauważyć dążenie do realizmu i naturalizmu, przełamujące monumentalny idealizm estetyki egipskiej, babilońskiej i asyryjskiej, który Arnold Hauser określa jako „abstrakcyjny racjonalizm”¹⁶. We wskazanych tu rodzajach sztuki dawnej trudno wszakże mówić o konsekwentnym antymimetyzmie, z jakim mamy do czynienia dopiero w przypadku prądów abstrakcjonistycznych. Ich przedstawiciele poszukiwali wartości estetycznych w układzie plam i linii mających charakter konfiguracji autonomicznych i pozbawionych odniesienia do rzeczywistości pozaartystycznej. Modelowymi reprezentantami tej kategorii byłyby różnego typu odmiany abstrakcyjnej sztuki zdobniczej i dekoracyjnej. Dekoracjonizm może wszakże sięgać po elementy mimetyczne, motywy roślinne i zwierzęce, a przy pewnym ich nagromadzeniu i uporządkowaniu mógłby powrócić do omówionego powyżej mimetyzmu estetyzującego.

Scharakteryzowane pokrótce dwa ujęcia – mimetyzm estetyczny i antymimetyzm estetyczny – łączyłoby to, że zaliczają do zadań sztuki wytwarzanie walorów estetycznych. Dwa kolejne ujęcia zdejmują z niej ten obowiązek, sytuują się poza „pięknościowym” rozumieniem sztuki. Koncepcja, która dorzucałaby do tego dążenie do naśladowania rzeczywistości, prowadziłaby do naturalizmu, dla którego jedynym kryterium sztuki jest odwzorowanie świata materialnego w całym jego pięknie, brzydocie i nijakości. Tak pojmowaną sztukę można by określić jako mimetyzm estetyczny. Niewątpliwie można by tu zaliczyć realizm i radykalizujący jego założenia naturalizm. Kierunki te rozwijają się na europejskim obszarze kulturowym dopiero wraz z pojawieniem się nowoczesnego społeczeństwa mieszczańskiego pod koniec wieku XIX, które szuka w sztuce i w literaturze odzwierciedlenia rzeczywistości przeżywanej tu i teraz, autentycznego

¹⁶ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 1, s. 41.

i potocznego życiowego doświadczenia. Wytwory realizowane konsekwentnie wedle tej strategii wykraczałyby poza dziedzinę sztuki, przynajmniej w jej estetycznym pojęciu. Oddane zadaniu jak najdokładniejszego odwzorowywania rzeczywistości wkraczałyby w domenę dokumentacyjną i informacyjną, jak fotografia naukowa i techniczna czy przekaz dziennikarski i reportażowy.

Pogląd ostatni, antimimetyzm estetyczny, wyzwalałby sztukę zarówno ze służby pięknu, jak i realności. Wydaje się, że do niniejszej kategorii zaliczyć by można Platońską teorię sztuki i jej podobne. Jak wiadomo, jego pogląd na sztukę odznacza się ambiwalencją. Jest surowym krytykiem sztuki przedstawiającej, ale nie odrzuca sztuki jako takiej. W zamian za to podstawową jej funkcję, w swym idealnym systemie politycznym, upatruje w sferze perswazji. Jego zdaniem sztuka nie może poprzestawać na naśladowaniu celem dostarczania próżnej przyjemności, ale powinna przede wszystkim wychowywać dobrych obywateli państwa. Dzieło sztuki poetyckiej, muzycznej czy malarskiej powinno wyrażać nie piękno, ale dobro i prawdę. Ale nawet i samo piękno dla Platona ma przede wszystkim wymiar duchowy, idealny, moralny. Przedmioty materialne, do których zaliczają się dzieła sztuki naśladowczej, tylko odbłask piękna mogą reprezentować i nie mogą pretendować do piękna idealnego. W *Hippiaszu Większym* czytamy, iż piękny garnek będzie szpetny w porównaniu do jakiegokolwiek człowieka, ale najpiękniejszy człowiek będzie szpetny w porównaniu do jakiegokolwiek bóstwa¹⁷. Nie wchodząc zbyt głęboko w meandry Platońskiej estetyki, można stwierdzić, iż zasadne będzie włączenie do antimimetyzmu estetycznego wszelkich dzieł sztuki, które pozaestetyczne i pozamimetyczne intencje reprezentują, a do takich należeć będą dzieła sztuki nakierowane na perswazję lub szerzej na oddziaływanie na odbiorcę. Katharsis Arystotelesowska ma zostać wywołana poprzez odpowiednio spreparowane naśladowanie, ale można sobie wyobrazić, że ów efekt pragmatyczny zostaje osiągnięty innymi środkami, jak np. hiperbolizacja, deformacja czy groteska. Sztuka propagandowa, religijna, społeczna w wielu swych przejawach w nurt antimimetyczny i estetyczny wpisują się mogła.

Kolejną wartą rozważenia kwestią jest to, iż opozycja między wytwarzaniem piękna a naśladowaniem rzeczywistości ewokuje nie tylko potencjalny antagonizm między wartościami estetycznymi a światem materialnym, dotyczący zatem sfery dzieła sztuki i jego przedmiotu, ale również między dwoma klasami działalności związanej ze sztuką: twórczością i naśladownictwem.

Naśladowanie i twórczość

Centralna dla starożytnej teorii sztuki kategoria naśladowania utraciła swoje miejsce wraz z nadejściem sztuki nowoczesnej, która za swoją cechę najistotniejszą uznała

¹⁷ Por. F. Copleston, *Historia filozofii*, przeł. H. Bednarek, Warszawa 1998, t. 1, s. 290.

oryginalność. Ideę naśladowania w sztuce można rozumieć co najmniej dwojako. Platon i Arystoteles mówili o naśladowaniu świata rzeczy, przedmiotów znanych z życia potocznego. Tradycja klasycystyczna nie odrzucała tego rozumienia, ale wraz z nagromadzeniem korpusu dzieł narosłych w trakcie biegu dziejów sztuki coraz większego znaczenia nabrało naśladowanie „starych mistrzów”, co można uznać za esencję klasycyzmu. Dopiero wiek XIX, epoka narodzin idei indywidualnego geniuszu artystycznego, nakazał artyście stać się „absolutnie nowoczesnym” (Artur Rimbaud). Pierwszy rodzaj mimesyzmu odnosiłby się zatem do przedmiotu naśladowania, drugi – do sposobu, aby odwołać się do poręcznych określeń Arystotelesowskich.

Odpowiednio do dwóch znaczeń terminu „naśladowanie” można wskazać dwa antonimy tego słowa. Przeciwnością mimesyzmu w odniesieniu do przedmiotu naśladowania byłaby twórczość, działalność artysty-demiurga, sztuka kreacyjna. Antonimem mimesyzmu w zakresie poetyki, czyli artystycznej mimikry klasycyzmu, byłaby oryginalność wyrażająca sprzeciw wobec podążania tropem poprzedników. Określimy ten ostatni mianem mimesyzmu warsztatowego, a tamten pierwszy – mimesyzmu *tout court*. Parę tak zdefiniowanych pojęć można logicznie skrzyżować. Do każdego z wymienionych rodzajów sztuki – mimesyzmu i kreacyjnej – odnieść można oba typy postawy wobec poetyki dzieła sztuki. Z tej perspektywy można by więc wyróżnić następujące klasy działalności artystycznej:

- 1) mimesyzm klasycystyczny,
- 2) kreacjonizm klasycystyczny,
- 3) mimesyzm oryginalny,
- 4) kreacjonizm oryginalny.

Naśladując naturę czy ogólniej rzeczywistość można bowiem podążać w tym śladem poprzedników i nie pozwalać sobie na innowacje w sferze poetyki. Można również, oddając się sztuce mimesyzmu, angażować się w eksperymenty w zakresie formy. I odpowiednio w zakresie sztuki kreacyjnej, antymimesyzmu, artysta może bądź podążać śladem poprzedników, bądź przeprowadzać intensywne poszukiwania formalne.

Uporządkowanie wyżej zaproponowane nie jest przypadkowe. Kolejne wymienione rodzaje sztuki stawiałyby przed odbiorcą coraz bardziej rosnące wymagania. Mimesyzm klasycystyczny sięgałby po środki konwencjonalne, niejako „naturalne” dla sztuki danej epoki i czasu. Do tej klasy można by zaliczyć dzieła odwołujące się do uświęconych tradycją sposobów reprezentacji. Ich forma odzwierciedlałaby „stopień zero stylu” danej dziedziny sztuki w danej epoce. W wieku XVIII byłyby to np. epos wierszowany oparty na rytmie regularnym, powieść w listach oraz malarstwo sięgające po konwencjonalny sztafaż mitologiczny. W wieku XIX byłyby to np. malarstwo akademickie i powieść realistyczna, określona przez Stendhala jako „zwierciadło przechadzające się po gościńcu”. Proza samego Stendhala, w czasach publikacji na tyle innowacyjna, iż nie znalazła zrazu

powodzenia u czytelników, mieściłaby się raczej w omawianej poniżej kategorii mimetyzmu oryginalnego.

Kolejna z wyróżnionych powyżej kategorii, kreacjonizm klasycystyczny, punkt ciężkości kładłaby nie w planie wyrażania, ale w planie treści. Odwrotnie niż w mimetyzmie klasycystycznym artysta miałby przedstawiać rzeczy niezwykle, nieznane odbiorcy i wprowadzać go w świat wymaginowany. Sposób przedstawienia pozostawałby jednak tradycyjny, forma miałaby być możliwie przezroczysta i sprawiać odbiorcy jak najmniej kłopotu w percypowaniu treści dzieła, która wymagałaby wysiłku w przyswojeniu, gdyż nie odnosiłoby się do świata odbiorcy znanego z codziennego doświadczenia. Przykładami tak pojętej sztuki byłyby np. dzieła malarskie surrealistów w rodzaju Salvadora Dalego czy Zdzisława Beksińskiego, które portretując fantasmagoryczne światy wykreowane poprzez symbolizację stanów podświadomych, odwoływały się do nader tradycyjnych technik malarskiego przedstawienia. W dziedzinie literatury można w tym kontekście podać przykład utworów z nurtu fantastyki naukowej oraz fantasy. Unikają one eksperymentów formalnych i korzystają ze skonwencjonalizowanego repertuaru środków literackich, dzięki czemu odbiorca może całą energię poświęcić na rekonstruowanie logiki świata przedstawionego, mniej lub bardziej odległej od tej, jaką zna z codziennego doświadczenia. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, do tej grupy mogą należeć nie tylko dzieła z zakresu sztuki masowej; można by przecież, z pewnymi zastrzeżeniami, zaliczyć tu prozę Franza Kafki, której styl językowy nie epatuje innowacyjnością i nawiązuje do rejestru potocznego czy formalno-urzędowego.

Jeszcze większych kompetencji odbiorczych wymagałby mimetyzm oryginalny, gdyż niezbędne do odczytania dzieła w ten nurt się wpisującego byłyby opanowanie kodu, który został w celach naśladowczych użyty i specjalnie na potrzeby dzieła stworzony. Byłby to kod odbiorcy dotychczas nieznan, a więc w trakcie percepcji zachodziłby dodatkowo proces rekonstruowania gramatyki kodu oraz jednoczesnej nauki jej stosowania w praktyce. Tu wpadałyby dzieła sztuki awangardowe, celujące wszakże w portretowanie świata rzeczywistego: malarstwo kubistyczne czy modernistyczna proza eksperymentalna w rodzaju powieści Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Virginii Woolf i Williama Faulknera. W oryginalności ujęcia istotę literatury widzieli formalści rosyjscy, za kluczowy termin swej teorii uznając zaproponowane przez Wiktora Szklowskiego pojęcie chwytu udziwnienia. Chwył miał utrudniać proces percepcji i zmuszać odbiorcę do aktywnego współdziałania celem dekodowania odniesienia utworu, które z kolei mieściło się w granicach doświadczenia znanego z życia codziennego. Utwór nie miał epatować egzotycznością i dziwacznością świata przedstawionego, ale sposobem przedstawienia świata dobrze znanego. Dzięki czemu odnowieniu i odświeżeniu ulegałaby percepcja odbiorcy, który by ponownie „po raz pierwszy” mógł ujrzeć rzeczy doskonale znane.

Czwarta z wyróżnionych kategorii mieściłaby w sobie dzieła sztuki, których nowatorskość i rewolucyjność przejawiałyby się zarówno w sferze formy, jak i treści. Stawiałyby one przed odbiorcą największe wyzwanie, zmuszając go do zrekonstruowania zarówno gramatyki zastosowanych konwencji, jak i praw, które rządzą światem przedstawionym dzieła sztuki. Tak pomyślana sztuka, której realizacji niełatwo byłoby wskazać, jeśli już, to w sferze najbardziej radykalnych awangardowych eksperymentów, zrywających z tradycją pod każdym z możliwych względów, tak formalnych, jak treściowych. Można by podciągnąć pod tę kategorię może dzieła awangardy malarskiej pierwszej połowy XX wieku: abstrakcjonizm Wasyla Kandyńskiego, suprematyzm Kazimierza Malewicza czy ekspresjonizm abstrakcyjny Jacksona Pollocka.

Warto dzieje mimetyzmu warsztatowego prześledzić w najważniejszych punktach. Potrzeba i świadomość podtrzymywania czy reaktywowania dawnych, świetnych tradycji pojawia się już w starożytności. Pitagoras miał być uczniem egipskich kapłanów, a dialogi platońskie pełne są odwołań do pradawnej wiedzy Egiptu. Przykładem podanie o wynalezieniu pisma zawarte w *Fajdrosie*, relacjonujące dysputę między bogiem Teutem i królem Tamuzem, czy podobnie „przywieziona z Egiptu” opowieść o Atlantydzie z *Timaiosą*. W Europie średniowiecznej Bernard z Chartres, żyjący na przełomie XI i XII wieku, miał uznać (wedle świadectwa Jana z Salisbury), że najświetlejsze nawet umysły jego czasów to karły stojące na ramionach gigantów, którymi byli myśliciele antyczni. Widzą oni więcej i widzą dalej nie dzięki lepszemu wzrokowi czy słuszniejszej posturze, ale dzięki temu, że wynosi ich w górę dorobek starożytnych, wiedza przez nich wypracowana. Michel de Montaigne traktuje zdanie „starych mistrzów” jak wyrocznię, przeciwstawiając im dekadencję i płytkość reprezentantów jego czasów¹⁸. Z „dawną szkołą” czuje się on o wiele bardziej związany niż z nową i nie ustaje w podążaniu za starożytnymi, nawet jeśli uznaje swą wobec nich znikomość¹⁹. Jeden z kodyfikatorów zasad klasycyzmu, Nicolas Boileau-Despreaux, zaleca jak najwierniejsze przenoszenie na grunt francuszczyzny gatunków antycznych.

Z drugiej jednak strony pojawiają się tendencje premiujące nowość i innowację. Już w *Odysei* Homera czytamy, że słuchacze najchętniej słuchają pieśni najnowszej. W dziejach średniowiecznych i nowożytnych modernizmy w rodzaju *via moderna* przeplatają się z kolejnymi renesansami. Naprzemienna walka o dominację tendencji modernizujących i antykizujących nadaje rytm biciu serca ewolucji sztuki. Nowożytny rozdział tej opowieści otwiera zainicjowany przez Charlesa Perraulta spór między „starożytnikami” i „nowożytnikami”, przez dziesięciolecia targający Akademią Francuską. Jacob Burck-

¹⁸ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, [w:] *La Querelle des Anciens et des Modernes*, red. A.-M. Lecoq, Paryż 2001, s. 9.

¹⁹ Michel de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1985, t. 2, s. 379; t. 3, s. 91.

hardt za esencję Odrodzenia uważa skierowanie się ku światu empirycznemu, lub – jak to ujmuję przy pomocy frazy z Micheleta – „odkrycie świata i człowieka”²⁰. Montaigne, deklarując przywiązanie do starożytnych wzorców, tworzy jednocześnie nowy gatunek literacki – esej, dawniej zwany po prostu próbą. W tym gatunku podmiot wyraża swą indywidualność tak dobitnie, jak jeszcze nigdy dotąd. Można więc chyba zaryzykować tezę, że modernistyczne dążenie do oryginalności, czyli wierności pewnym abstrakcyjnym ideałom raczej aniżeli wielkim mistrzom dawnych czasów, zdobywa w dziejach naszej kultury przewagę i że po dziś również przyświeca sztuce duch nowatorstwa.

Wraz z awansem innowacyjności w świecie sztuki wzrasta społeczna ranga artysty, który nie jest już tylko antycznym rzemieślnikiem sporządzającym swe dzieła wedle uświęconych tradycją receptur, czy średniowiecznym trefnisiem wyprawiającym „sztuki” ku uciesze gawiedzi, ale twórcą-demiurgiem zdolnym do kreacji autonomicznej, „z niczego” – geniuszem działającym wedle zasad przez siebie samego wypracowanych, wedle swej własnej poetyki. Wedle Friedricha Schillera, jednego z głównym twórców ideowych podwalin romantyzmu, „Sztuka jest tym, co samo ustanawia swą regułę”²¹. W ten sposób wkracza na scenę sztuki idea twórczości oryginalnej, przeciwstawiona naśladowaniu zarówno natury, jak i dotychczas powstałych kanonicznych dzieł sztuki. Teraz dzieło sztuki ma przede wszystkim wyrażać twórczą indywidualność, odróżniać się od innych, wcielać w sobie myśli i obrazy niepowtarzalne, nie podporządkowywać się żadnym zewnętrznym regułom. Pojawia się syndrom „lęku przed wpływem”²²: poeta nie tylko nie pragnie tworzyć na wzór innego, poprzedzającego go wielkiego poety, ale obawia się, że mimo jego wysiłków „wybicia się” na oryginalność i pozostawienia na swym dziele piętna indywidualności ulegnie mimowolnie wpływowi potężnej osobowości twórczej Klasyka-Wielkiego Poety.

Współczesność

W podręcznikach estetyki współczesność bywa niekiedy traktowana osobno, tak jakby teoretyczne kategorie, takie jak twórca, odbiorca, dzieło czy wartość estetyczna omówione w odniesieniu do długiego trwania sztuki nie były adekwatne do opisu zjawisk artystycznych dziejących się w naszych czasach, po przyswojeniu doświadczeń awangardy, po śmierci Boga, końcu filozofii, końcu literatury, końcu sztuki, a ostatecznie śmierci autora i śmierci człowieka w ogóle. Maria Gołaszewska wymienia szereg cech, które miałyby stanowić cechę dystynktywną sztuki współczesnej. Są to:

²⁰ A. Hauser, *op. cit.*, t. 1, s. 213.

²¹ F. Schiller, cyt. za W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 33.

²² H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

- 1) zaniechanie artystycznej iluzji,
- 2) dekompozycja,
- 3) rezygnacja z piękna,
- 4) artystyczne wykorzystanie zdobyczy techniki,
- 5) integracja gatunków i rodzajów sztuki,
- 6) rozszerzenie samowiedzy artystycznej twórców²³.

Skoro mówi się o sztuce współczesnej, oznacza to tym samym, iż w jakiś sposób ona jeszcze istnieje, choć może w sposób inny niż sztuka dawniejsza. Być może to, co teraz za sztukę uznajemy, w czasach dawniejszych, przed doświadczeniami awangardy za taką nie uchodziło. Jeśli za cel sztuki uważano naśladowanie rzeczywistości, to odrzucenie artystycznej iluzji dyskwalifikowałoby wytwór do miana sztuki pretendującej. Ten punkt charakterystyki sztuki współczesnej wydaje się jednak cokolwiek upraszczać złożone dzieje sztuki. Już przecież sztuka archaiczna, sztuka egipska czy średniowieczna, nie wspominając o ornamentyce arabskiej, do prób oddania rzeczywistości się nie ograniczały, zawierając komponent ornamentacyjny i abstrakcyjny, w przypadku sztuki muzułmańskiej uwankunkowany religijnym zakazem tworzenia wizerunków. Z drugiej zaś strony można wskazać szereg nurtów we współczesnych sztukach plastycznych, które do uzyskania iluzjonistycznego podobieństwa dążą. Przykładem byłyby choćby prace brytyjskiego artysty streetartowego Banksy'ego. Banksy inspirował się techniką szablonu stosowaną przez paryskiego artystę graffiti posługującego się pseudonimem Blek Le Rat.

Chcąc zachować precyzję wypowiedzi, należałoby właściwie dodać „współczesnej” lub „najnowszej” techniki. Trudno przecież odmówić tego rodzaju intencji artystom dawniejszym: projektantom i budowniczym piramid, świątyń greckich, orientalnych pagod i gotyckich katedr, którzy korzystali z najnowszych odkryć w ówczesnej technice budowlanej, malarzom takim jak Albert Dürer, Leon Battista Alberti czy Leonardo da Vinci, którzy inspirowali się badaniami optycznymi i geometrycznymi i sami nauki owe rozwijali, impresjonistom zafascynowanym naukowymi teoriami widzenia. Uproszczenie metod produkcji barwników i farb oraz rozwój przemysłu chemicznego zlikwidowały konieczność pracochłonnego wytwarzania materiałów malarskich, co miało miejsce w średniowieczu, a z czym wiązała się konieczność utrzymywania grupy czeladników. Trudno zatem jednoznacznie stwierdzić, że dopiero w naszych czasach artyści wykorzystują najnowsze zdobycze techniki. Robili to prawdopodobnie zawsze, a sztuka ewoluowała wraz z techniką.

Przez dekompozycję Gołaszewska rozumie porzucenie zasad klasycznej kompozycji i w ogóle porzucenie idei, jakoby w zakresie kompozycji mogły istnieć jakieś zasady. Odwrócenie się od reguł oznacza otwarcie drzwi przypadkowi, akces ku kompozycji

²³ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 393–398.

aleatorycznej. Artysta niejako milknie i nieruchomieje, zaprasza naturę, aby swą nie-ludzką ręką odcisnęła na jego dziele widoczne piętno. Jest to w pewnym sensie odwrócenie się od idei sztuki rozumianej jako przeciwieństwo natury. Podmiotem działającym przestaje być świadomy i działający wedle zasad, a więc racjonalnie, artysta – staje się nim fizyczna rzeczywistość przemawiająca przy pomocy procesów stochastycznych. Powiada się niekiedy, że tworzone w ten sposób dzieło odznacza się kompozycją otwartą. Może być ono rozwijane i kontynuowane na różne sposoby, zostaje oddane również do dyspozycji widza.

Warto byłoby jednak te dwie rzeczy oddzielić. Czym innym jest bowiem wykorzystanie w procesie tworzenia niezależnych w pewnym stopniu od twórczej ręki procesów aleatorycznych, czym innym zaś – powstrzymanie twórczego działania celem przekazania inicjatywy odbiorcy. Dzieło otwarte pozostawia miejsca niedookreślenia, a odbiorca posiada szereg stopni swobody w sposobie wypełniania owych miejsc i konkretyzacji owego dzieła w procesie interpretacji. Nieokreśloność nie jest równoznaczna z aleatorycznością. *Ulysses* Jamesa Joyce'a, zaproponowany przez Umberto Eco jako modelowy przykład dzieła otwartego, odznacza się niewątpliwie kompozycją precyzyjną i przemyślaną przez lata pracy pisarskiej Joyce'a. Niedookreśloność sensów przez dzieło implikowanych nie jest zatem skutkiem braku precyzyjnej kompozycji, ale cechą intencjonalnie owemu dziełu nadaną.

Niemniej otwarcie sztuki na naturę, jak można by określić aleatoryzm, wydaje się *novum* w sztuce współczesnej, nawet jeśli można odnaleźć ten rodzaj działań w przeszłości. Rzut kością, tak jak wrócenie z wnętrzości zwierząt, można uznać za stworzenie okazji do działania siły boskiej, przez człowieka niekontrolowanej. Za tak szeroko rozumiany aleatoryzm estetyczny można w pewnym zakresie uznać koncepcje, które przypisują działaniu artystycznemu podłoże irracjonalne – jak Platońska maniczna koncepcja poezji. Ion recytuje poematy pod wpływem boskiego natchnienia. Wstępuje weń duch i przemawia jego ustami. Przywiązany do takiego ujmowania poezji był Czesław Miłosz, który widział w poecie „państwo demonów” (*Ars poetica?*).

Metafora ta przybliżyła nas, cokolwiek paradoksalnie, do niezbyt cenionej przez Miłosza psychoanalizy, która sztukę pojmuje jako rodzaj ekspresji tego, co nieświadome, czy to jako sposób na zastępcze zaspokojenie popędu, jego sublimacje, czy to jako ujawnianie treści nieświadomych poprzez fantazjowanie przetworzone na treści literackie. Psychoanalityczna teoria dzieła sztuki, przyjęta z entuzjazmem przez reprezentantów dadaizmu i surrealizmu, próbując znaturalizować ludzką psychikę, poprzez ugruntowanie jej w fizjologii organizmu również torowałaby drogę naturze, pokazywałaby, w jaki sposób dzieło sztuki powstaje jako emanacja zjawisk biologicznych. W rezultacie psychoanalityczne ujęcie twórczości artystycznej prowadziłyby do jej naturalizacji.

Analogicznie za naturalizację działania artystycznego, jak próbowałem pokazać wyżej, uznać można aleatoryzm, konsekwencję tendencji dekompozycjonistycznych, które Gołaszewska dostrzega w sztuce współczesnej²⁴. Aleatoryzm rozumiem tu możliwie szeroko – jako minimalizowanie interwencji artystycznej, pozostawianie pola materiałowi dzieła, który zostaje niejako wyzwolony z pęt sztuki, autonomizuje się, demonstruje swe własności samodzielnie, przemawia sam za siebie. Artysta rezygnuje, wedle tego ujęcia, z pozycji Demiurga–Stwórcy i staje się Bogiem deistów, który jedynie uruchamia dzieło sztuki przy pomocy inicjalnego gestu, a następnie pozwala mu się rozwijać wedle wewnętrznych jego praw.

Owa minimalizacja interwencji twórczej przejawiać się może nie tylko w dosłownym zdaniu się na los przypadku i użyciu generatora losowości w rodzaju kości do gry lub rozlewania farby czy pryskania jej na płótno. Również sztuka typu *ready-made* czy *objet trouvé* stanowi akces do paradygmatu aleatorycznego. Artysta, rezygnując z prawa do obróbki swego dzieła i poprzestając na samym jego wskazaniu, ujęciu w niewidzialne ramy sztuki, również oddaje się we władanie demona przypadkowości, który postawił na jego drodze ten oto przedmiot, tak a tak wyglądający, który artysta może przyjąć lub odrzucić, ale zgadza się nic z nim nie robić lub czynić jedynie minimalne interwencje twórcze. Picasso, natrafiwszy na porzuconą kierownicę od roweru oraz siodełko, przytwierdza, na opak, wbrew rutynie, kierownicę za siodełkiem i w ten sposób powołuje do istnienia byka. Można pójść dalej i przedmiotem artystycznym mianować obiekt znaleziony lub zgola zastany i pozostawiony w swym macierzystym otoczeniu, interwencję artystyczną ograniczając do prostego gestu wskazywania naturalnego rozpadu, ewentualnie potwierdzając jego status jako artefaktu przez wsparcie procesu wzrostu entropii, czyli niszcząc ów obiekt. Taka jest praktyka jednego z nurtów sztuki współczesnej, jakim jest postwandalizm stworzony przez Adama Jastrzębskiego²⁵.

Trudno zatem nie zgodzić się z Gołaszewską w odniesieniu do kolejnej wymienionej przez nią cechy sztuki współczesnej, którą miałyby być rezygnacja z kategorii piękna. Choć nie do końca mogę zgodzić się z autorką, która w jednym akapicie łączy owo odrzucenie piękna z rezygnacją z mistrzostwa wykonania. Mistrzostwo przecież nie zawsze do wytworzenia pięknego przedmiotu prowadzi, przynajmniej jeśli ograniczyć się do współczesnego rozumienia tego terminu jako atrakcyjności wizualnej czy akustycznej, dostarczania przyjemności estetycznej czy czynienia zadość przyjętym pow-

²⁴ Na marginesie warto dodać, że nie do końca sprawiedliwie i lojalnie interpretuję rozprawę Marii Gołaszewskiej. Dzieło, wydane lat temu z górą trzydzieści, nie może rzecz jasna wybiegać w przyszłość, aby uczynić zadość naszemu rozumieniu „sztuki współczesnej”, które to pojęcie przez ten czas zdążyło ulec sporej modyfikacji semantycznej.

²⁵ Postwandalizm w przestrzeni publicznej, 2011, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/postwandalizm-w-przestrzeni-publicznej> (dostęp 10.07.22).

szechnie kanonom. Mistrzowskie dzieła sztuki – dość przywołać choćby późne dzieła Picassa, a więc „żelazną” klasykę awangardy, lub bliższe nam geograficznie i historycznie obrazy Edwarda Dwurnika – nie muszą jawić się jako piękne, by olśniewać kunsztem i wirtuozerią. O „niedbałości” czy „nieporadności” w odniesieniu do tego rodzaju dzieł również byśmy nie powiedzieli. Można zgodzić się z tezą, że refutacja estetyczności dzieła sztuki to wynalazek czasów nam współczesnych, przynajmniej jeśli ograniczyć się do tradycji europejskiej – w odniesieniu do afrykańskiej sztuki plemiennej czy sztuki rdzennych ludów to stwierdzenie należałoby zweryfikować.

Kwestia integracji gatunków artystycznych, podobnie zresztą jak bliska jej w duchu idea gatunków zmaconych ogłoszona przez Clifforda Geertza rok przed wydaniem *Zarysu estetyki* Marii Gołaszewskiej, dotyczy tyleż sztuki i nauki współczesnej, co i dawnej. Traktat z mechaniki kwantowej pisany wierszem, którego domagał się Geertz, nie byłby niczym osobliwym dla Lukrecjusza, gdyby tylko ten ostatni z mechaniką kwantową miał do czynienia, a i prace biologiczno-antropologiczne, jak *Podróż na okręcie „Beagle”* Karola Darwina, miałyby chwijną atrybucję genologiczną długo przed *Smutkiem tropików* Claude’a Lévi-Straussa. Owszem, można odnieść wrażenie, że w miarę przybywania świadomości teoretycznej i kumulacji wiedzy na temat zjawisk tekstualnych kwestia czystości gatunkowej zyskiwała na znaczeniu. Nauka i filozofia starożytna i średnio-wieczna z trudnością daje się oddzielić od religii i sztuki, ale o heterogeniczności genologicznej dawni autorzy się nie wypowiadali. Być może reprezentowali podejście „naiwne”, uprawiając poletko swej dyscypliny, nie zastanawiając się nad samymi sposobami jego uprawiania. Niemniej warto podkreślić fakt, że barokowy gatunek literacki sylwy posłużył Ryszardowi Nyczowi do zobrazowania zjawisk, które uważane były za emblematyczne dla postmodernizmu, nurtu mającego uosabiać to, co nowocześniejsze od nowoczesności. Jeśli zgodzić się, że łac. *modo* oznacza tyle, co „niedawno, dopiero co, właśnie teraz”, to „postmodernizm” byłby terminem okazjonalnym i wskazywał na przyszłość. Nowością nie byłby fenomen integracji i zmaconia czy pomieszania gatunków, ale raczej próba ich radykalnego oddzielenia, a nade wszystko sama idea nowości, będąca konsekwencją teorii postępu, jednego z najważniejszych tematów filozofii oświeceniowej i późniejszej, od Condillaca i Hegla, aż po jej współczesną wulgaryzację w postaci fetyszowania wskaźników wzrostu ekonomicznego.

Również ostatni element powyższej charakterystyki sztuki współczesnej trudno uznać za cechę ją wyróżniającą. Zapewne artysta-rzemieślnik w czasach starożytnych nie mógł aspirować do miana teoretyka, ale wiązało się to właśnie z jego społeczną tożsamością rzemieślnika pozbawionego wykształcenia w dziedzinie namysłu teoretycznego. Już jednak i starożytność przekazała nam *Sztukę poetycką* Horacego, będącą przykładem krytyki warsztatowej, a więc łączącej perspektywę twórcy i krytycznego czytelnika czy prawodawcy reguł sztuki. W późniejszych epokach przykładów wysokiej świa-

domości teoretycznej u artystów bez trudu daje się odnaleźć więcej – Dante, Leonardo i cała plejada renesansowych *poetarum doctorum*, toczących uczone dysputy o miejsce w antycznej tradycji i sposób jej interpretacji, osobowości takie jak Schiller czy Goethe przeczą ogólnej tezie, jakoby wysoka świadomość teoretyczna twórców stanowiła specyfikę naszych czasów. Bo też i dziś nie każdy artysta tworzy uczone traktaty na temat uprawianej przez siebie sztuki, a nawet i w ramach Akademii Sztuk Pięknych powstające prace doktorskie część teoretyczną ograniczają do minimum, do niekiedy piątej (objętościowo) części tego, co wymagane jest na wydziałach humanistycznych, na korzyść części praktycznej, czyli realizacji materialnego dzieła sztuki.

Z postulowanej przez Gołaszewską sześciopunktowej charakterystyki sztuki współczesnej ostają się w moim przekonaniu dwa elementy: dekompozycja oraz łączące się z nią porzucenie tradycyjnie rozumianego piękna na rzecz odmiennych wartości estetycznych. Zauważmy, że oba proponowane wyróżniki sztuki naszych czasów mają postać konstatacji negatywnych. Są estetyką apofatyczną, gdyż charakteryzują swój przedmiot poprzez wskazanie cech, które mu nie przysługują. W tym wypadku brak mu kompozycji i piękna.

Narzuca się wobec tego pytanie, czy można zaryzykować wskazanie jakichś własności pozytywnych, które by sztuce współczesnej przysługiwały. Należałoby również wyraźnie postawić kwestię metodologicznego statusu przedstawionych powyżej sądów, składających się na zarys poetyki sztuki współczesnej. Czy mają one charakter definicji sprawozdawczej, czy też projektującej? Czy powstały wyłącznie jako próba obiektywnego opisania najnowszych zjawisk w sztuce, czy może stanowią fundamenty poetyki normatywnej?

Gołaszewska podaje swą charakterystykę w formie poetyki opisowej („Oto, jak się wydaje, owe podstawowe wspólne cechy sztuki współczesnej:²⁶). Zauważmy jednak, że, jeśli tak, to zaproponowany zestaw atrybutów opisuje tylko część produkcji artystycznej, którą skłonni bylibyśmy określić mianem „sztuki współczesnej”, również wedle podanej przez wybitną estetyczkę definicji („zasadnicze przemiany artystyczne, których skutki są dotychczas żywo odczuwane, a także te, które dokonują się aktualnie jako konsekwencje poprzednich, zasadniczych przemian”²⁷). Sformułowanie to obejmuje chyba szerszy znacznie zakres dzieł, aniżeli zaproponowana powyżej sześciopunktowa charakterystyka, nawet jeśli ograniczyć ją do dwóch punktów, które po krytycznym przeanalizowaniu charakterystyki pozostawiłem jako jej rdzeń. Pomijamy bowiem ocean dzieł, które zwykle do sztuki się zalicza, ale które nie przynależą do sztuki wysokiej czy też sztuki awangardowej, do nurtu najlepiej wyrażającego ducha czasów, torującego drogę

²⁶ M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 393.

²⁷ *Ibidem*, s. 392–393.

ewolucji sztuki. Pomijamy epigonów, artystów nietwórczych, którzy nie popadając w sidła kiczu, tworzą np. dzieła wykonywane na zamówienie lub spełniające określone z góry zapotrzebowanie. Byłyby to: literatura popularna i masowa, muzyka rozrywkowa czy produkcje telewizyjne i większość pozycji kinowych. Zawiera się zatem w charakterystyce podanej przez Gołaszewską i w jej zrewidowanej i okrojonej powyżej wersji czynnik normatywny. Opisuje ona sztukę współczesną taką, jaka „powinna” być, taką, jaką odnajdziemy w najlepszych galeriach sztuki lub opisywaną przez wybitnych krytyków czy teoretyków. Koncentruje się ona na ruchu awangardy, na tym, co jest na czele, co wnosi nową jakość, na tym, co, mówiąc słowami Artura Rimbauda, jest „absolutnie nowoczesne” – wydaje się, że tak można sformułować mit założycielski współczesnej teorii sztuki i postulat, jaki stawiamy przed sztuką samą. Odrzucenie klasycystycznej radości naśladowania łączy się z awansem ogólnej idei postępu.

A few words about contemporary art

The text begins with etymological reflections on the term “art” in various European languages and its numerous connotations. Five main basic meanings of the notion of art are enumerated and described, such as: disposition for action, this very action, the realm of life consisting of some kind of actions, the rules of action, and the results of action. Subsequently, two main traditional purposes of artistic actions are indicated and characterized, which are beauty and reality. This pair of notions implies four kinds of artistic creation: aesthetic/anti-aesthetic mimesis/antimimesis. The term of mimesis can be applied both to the imitation of nature, as well as to the imitation of preceding artists. In the latter interpretation, a different classification appears: classical/original mimesis/antimimesis. Next, Maria Gołaszewska’s definition of contemporary art is discussed in the light of previous analysis. In the conclusion of the essay the final characteristic of contemporary art is presented with a quote from Arthur Rimbaud’s poem, as “absolutely modern”.

Key words: art, beauty, mimesis, aesthetics, contemporary art

