

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

I. PRZESZŁOŚĆ I WSPÓŁCZESNOŚĆ. PROBLEMY I DYLEMATY

Aleksander Lipski

SZTUKA – TEMAT ZAMKNIĘTY?

W świecie nieustannego zgiełku oraz niekończących się i często bezowocnych dyskusji wokół wszystkiego (negocjacje jako *Zeitgeist*), spowodowanych utratą przekonania o pewności czegokolwiek, w sposób bez mała naturalny rodzi się potrzeba wytchnienia w miejscu ustronnym, którego perspektywa dawałaby nadzieję na jej zaspokojenie. Taką przystań stworzyła, moim zdaniem, sytuacja nowoczesnej sztuki, której nieubłagana wewnętrzna logika samoniszczącej emancypacji w pełni wyczerpała jej problem, przynajmniej w sensie potrzeby dalszej jej intelektualnej analizy. Nie tyle chodzi o koniec sztuki, ile raczej o zamknięcie debaty na jej temat. Likwidacja ostatnich zasad, cech charakterystycznych i granic oddzielających od innych obszarów rzeczywistości, prowadząca do utraty tożsamości sztuki, przy jednoczesnym paradoksalnym jej istnieniu w sensie fizykalno-behawioralnym, ukazała rzeczywiste i jedyne warunki jej powstawania i istnienia dyktowane nie przez jej cechy immanentne, lecz przez instytucjonalne ramy i mechanizmy Świata Artystycznego, czyniąc popularną tezę o końcu czy śmierci sztuki całkowicie nieuzasadnioną¹.

Wydawało się więc, że temat można uznać za zamknięty i dalsze jego roztrząsanie byłoby równie zbyteczne, jak jałowe są rozpaczliwe próby zaistnienia dzisiejszych pogrobowców awangardy pierwszych dekad XX w., nieuchronnie skazanych na epigonizm, ciągle powielanie tego, co było i neutralizację ich buntu przez insty-

¹ Por. A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001.

tucje Świata Artystycznego oraz rosnącą obojętność odbiorców (totalitaryzm adaptacyjny społeczeństwa).

I tak, jak niektórzy spośród twórców doszli do dość rozsądnego przekonania, że zamiast kolejnych „instalacji” z drutu, starych szmat, migających monitorów i ekskrementów oraz epatowania tanimi atakami przy pomocy tego, co postrzegane jest jeszcze za plugawe i ohydne w resztki tego, co uznaje się jeszcze, jeśli nie za święte, to przynajmniej cenne i godne, lepiej byłoby się zająć czymkolwiek innym, byleby bardziej konstruktywnym, idąc chociażby w ślady M. Duchampa, który wybrał grę w szachy, tak komentatorzy spraw związanych ze sztuką, mieli, jak się wydaje, już dość dawno zresztą, pełne prawo zwrócić swoje zainteresowania badawcze w inną stronę.

Jak się okazuje nie wszyscy jednak z niego skorzystali, z czego można wnosić, że dla niektórych temat, z jakichś powodów, wcale zamknięty nie jest i warto delibrować nad nim dalej. Do tych, którzy w ostatnich latach ponownie wzywają do dyskusji i mącą ciszę tej przystani, należą D. Kuspit i J. Baudrillard. Najpierw tropiciel symulaków obwieścił, w atmosferze skandalu, którego nie powstydziliby się najwięksi obrazoburcy z kręgów bohemy, zdemaskowanie spisku sztuki, obnażającego jej dekadencją nicość, potem jeden z najbardziej oddanych niegdyś rzeczników sztuki nowoczesnej w USA ogłasza ni mniej, ni więcej tylko jej koniec, wyraźnie zde gustowany artystyczną ofertą w wersji postmodernistycznej, jak ją nazywa, a nadzieję upatrujący w odrodzeniu spod znaku New Old Masters².

Zwiastowanie końca, zmierzchu czy co najmniej kryzysu sztuki nie jest niczym nowym, ma bogatą tradycję (nie tylko zresztą w odniesieniu do sztuki) tworzącą odrębną dziedzinę historii idei. Sowa Minerwy nie ma chwili wytchnienia, włączając co chwila z wieścią nie tylko o kolejnym końcu sztuki, ale także filozofii, ideologii, historii, pracy, rodziny itd. Fakty pokazują, że sztuka jest w stanie nie tylko przeżyć swą wielokrotną śmierć, ale nawet z powodzeniem się nią karmić. Czy zatem sama „twórczość artystyczna”, czy mowy pogrzebowe nad nią są *spiritus movens* tego układu, a może raczej mamy do czynienia ze wzajemnie napędzającym się, dodającym sił i otuchy sprzężeniem zwrotnym?

Główny motyw przewijający się w obu książkach ma charakter normatywny, nie opisowy i metaforyczny, nie dosłowny. Jest więc, po pierwsze negatywną oceną faktu, że to, co waloryzowane jest jako sztuka, przybrało taką a nie inną postać. Po drugie zaś, jak zawsze w historii kultury artystycznej, od pierwszych krytycznych ocen Pliniusza Starszego po współczesnych jego odpowiedników, określenia tego typu są zwykle wyrazem przesłania, hermeneutyką znaku, nie zaś odbiciem stanu

² J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006; D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006.

faktycznego, ponieważ w sensie dosłownym zwolennicy tezy o śmierci sztuki mogliby ją udowodnić tylko poprzez ukazanie w języku fizykalno-behawioralnym, że nie wystawia się już dzieł sztuki w galeriach, nie urządza konkursów, nie szkoli artystów w szkołach lub w języku idei, że ze świadomości społecznej wyparowało pojęcie sztuki. Co zatem skłania obu autorów do powrotu do, zdawało się, rozstrzygniętej kwestii, jakie nieznane dotąd okoliczności i wynikające z nich wnioski uzasadniają naruszenie spokoju tej przystani spełnionego dyskursu?

Rozważania Kuspita otwiera przypowieść, którą można by potraktować jako alegoryczny i syntetyczny zarazem obraz sytuacji nowoczesnej sztuki i zatytułować: fetyszizm kulturowy, czyli recykling na śmietniku sztuki. Oto „popularny i kosztowny artysta brytyjski” – D. Hirst – zmontował w oknie galerii na nowojorskiej Mayfair instalację, która w nocy została rozebrana i wyrzucona przez sprzątacza, który myślał, że to śmieci.

Praca – zbiór do połowy wypełnionych kubków kawy, popielniczek z niedopałkami, butelek po piwie, palety umazanej farbą, sztalugi, drabiny, pędzli, papierków od cukierków i gazet rozrzuconych po podłodze – była centralnym punktem wystawy sztuki pokazywanej w galerii Eyestorm, na imprezie przedpremierowej dla VIP-ów... Pan Hirst, lat 35, czołowy członek pokolenia artystów konceptualnych, znanych jako Młodzi Brytyjscy Artyści, kazał pracę złożyć, po czym ją podpisał. Heidi Reitmaier, kierownik projektów specjalnych w galerii, określiła jej cenę liczbą sześciocyfrową, czyli na setki tysięcy dolarów. Wyjaśniła przy tym, że to oryginalny Damien Hirst. Sprzątacze, Emmanuel Asare, lat 54, powiedział gazecie *The Evening Standard*: „Gdy tylko to zobaczyłem, westchnąłem, bo był taki bałagan. Dla mnie to nie za bardzo wyglądało jak sztuka. No więc wrzuciłem to wszystko do worków i wwaliłem”³.

Sedno problemu zawartego w tej scenie daje się ująć w pytaniach, które stawiane były już wcześniej⁴: jaka jest różnica między pisuarem fabrykanta R. Mutta a identycznym *ready-made* artysty Duchampa, między stertą nieuporządkowanych elementów konstrukcyjnych i odpadów na placu budowy a kompozycją „Echo” M. Goeritza albo między pochłapanymi w czasie odnawiania pokoju płótnami chroniącymi ustawione w nim meble a obrazem J. Pollocka pt. „Siedem”?

Groteskowa scena przedstawiona przez Kuspita rozpisana jest na trzy role – osoby dramatu: „artysta”, „kierownik projektów specjalnych” i „sprzątacze”, które odpowiadają podstawowemu schematowi strukturalno-genetycznemu Świata Artystycznego stworzonemu przez układ: artysta – instytucja kwalifikująca dzieło

³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. XVII–XVIII.

⁴ A. Lipski, *Elementy*, op.cit., s. 39.

– odbiorca. Zderzenie zdroworozsądkowej postawy sprzątacza – potocznego odbiorcy i fetyszyzmu kulturowego, a pośrednio towarowego, zawartego w decyzji kierownika – reprezentanta instytucji kwalifikującej, wyceniającego instalację na kilkaset tysięcy dolarów, to podstawowa dychotomia i sprzeczność określająca sytuację sztuki nowoczesnej w jej szerokim kontekście społecznym. Sugestywność tej polaryzacji perspektyw wzmacnia rekordowy wynik licytacji na aukcji Sotheby's w Nowym Jorku w maju 2007 r., na której anonimowy nabywca zapłacił 72,8 mln \$ za obraz „White Center” M. Rothki⁵, który, jak powiedziałby pewnie sprzątacze, jest po prostu prostokątnym obrazem wielkości sporych drzwi, przypominającym żółto-białawo-różową flagę albo coś w tym stylu. Jak słusznie zauważył Kuspit, sprzątacze „na pewno nie zapłaciliby setek tysięcy dolarów, jakie żądano za dzieło [Hirsta – przyp. A.L.], nawet gdyby miał takie pieniądze”, w czym wyraża się owa trzeźwość umysłu i pragmatyzm właściwy dla mentalności członków klasy niższej nie skażonej snobistyczną przypadłością fetyszyzmu kulturowego.

Jednym z podstawowych objawów końca sztuki jest dla Kuspita entropia jej postmodernistycznej wersji, wynikająca z „wyczerpania inwencji twórczej”, „wiecznego powracania tego samego”. Pozostał jedynie, jak powiada Baudrillard, prowadzący do narcystycznego bankructwa „niekończący się recykling konającej sztuki”, która w swoich niezliczonych instalacjach i performansach, jak to obrazowo określa, „nęka własnego trupa”, bo „zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”⁶. Spostrzeżenia Kuspita i Baudrillarda są tyleż trafne, co mało oryginalne, ponieważ podnoszony przez nich stan rzeczy rozwija się od dawna i wpisany był ponadto od samego początku w logikę procesu emancypacji sztuki (jego zwieńczeniem jest pojawienie się plastyki niefiguratywnej, czyli artystyczna rewolucja globalna znosząca ostatni obowiązek wypełniany dotąd przez sztuki wizualne, tj. zasadę przedstawiania, i otwierająca obszar nieograniczonej wolności).

Możliwości, jakie paradygmat niefiguratywny dawał artystom, zostały bardzo szybko wyczerpane, czego wytlumaczenie znajdziemy w jego założeniach, które sprowadzają się do prostej dyrektywy rugującej z wizerunku przedmioty i zjawiska rzeczywistości potocznego doświadczenia, to znaczy eliminującej znaczenia. (...) Idea sztuki niefiguratywnej spełniła się całkowicie w białych kwadratach Malewi-

⁵ S. Melikian, *A Rothko sells for 72,84 milion \$ at record-setting Sotheby's sale*, „International Herald Tribune” 16.05.2007.

⁶ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 55; J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 33–34, 50, 79.

cza, wielobarwnej fakturze płócien Kandinsky'ego (...). Pierwsze nieprzedmiotowe produkcje strawiły całą zawartość myślową nowego paradygmatu⁷.

Chronologiczni następcy protagonistów pierwszej awangardy, znosząc do dziś uparcie do galerii bezładnie pochłapane płótna czy skądś wyjęte i pomieszane ze sobą przedmioty codziennego i niecodziennego użytku, nie wiadomo za bardzo dlaczego zwane „instalacjami”, są więc wtórni wobec Malewicza i Duchampa z pozaartystycznych przyczyn obiektywnych różnic historycznych, z powodu których zresztą ci ostatni są z kolei „oryginalni i wybitni”. Powielanie starych wzorów przez neoawangardę łączy się z pytaniem o stan świadomości jej przedstawicieli.

Czy artyści próbujący dziś szokować ekshibicjonizmem, obsceną i turpizmem słyszeli o *Kunst und Revolution* G. Brusa albo o *O, Tannenbaum* O. Mühla, klasykach tej konwencji? Czy eksperymentujący dziś z własnym ciałem inni przedstawiciele tzw. sztuki krytycznej (zaangażowanej), jak nazywają ją niektórzy entuzjastycznie nastawieni doń komentatorzy, znają historie C. Burdena, D. Oppenheima, M. Parra, Y. Kleina, G. Brusa czy wreszcie J. Duncana, który kazał się – w ramach akcji artystycznej – wykastrować? (...) Czy protagoniści tzw. instalacji, znoszący na wystawy przeróżne przedmioty codziennego użytku, łączone następnie w rozmaitych kombinacjach, słyszeli chociażby o M. Duchampie? Czy obrazoburcy profanujący religijne symbole, łamiący resztki obyczajowych tabu nie spotkali się w podręcznikach szkolnych z lekcją o dadaistach czy futurystach? Czy propagatorzy sztuki medialnej, odkrywający tkwiące w niej możliwości aktywnego współuczestnictwa odbiorców w akcie artystycznego tworzenia, nie zetknęli się nigdy z koncepcjami dzieła otwartego U. Eco czy konkretyzacji dzieła R. Ingardena? Czy obwieszczając odmitologizowanie roli artysty dokonujące się dzięki ich sztuce, nie mają pojęcia, że degradacja jego dawnego kapłaństwa dokonała się już na początku wielkiej awangardy pierwszych dziesięcioleci XX w.?⁸

Gdy artyzm, niepospolite umiejętności warsztatowe, wyrafinowanie intelektualne zostają zdyskredytowane i wyparte nie tylko przez monotonne naśladownictwo tego, co było, ale, co ważniejsze, przez kopiowanie tego, co nie wymaga ani nie zawiera żadnej z tych cech, za to jest nieskrępowanym popisem kabotyństwa i kpiny z tych, dla których sztuka ma jeszcze jakieś znaczenie, żalowaną próbą pub-

⁷ A. Lipski, *Elementy*, op.cit., s. 111–112.

⁸ A. Lipski, *Znaczenie sztuki i znaczenie w sztuce. Kilka pytań na temat współczesnej kultury artystycznej*, [w:] *Znak – znaczenie – komunikacja*, red. M. Juda, Katowice 2002, s. 79–80. Analogiczne wątpliwości nasuwa samo rozróżnienie sztuki modernistycznej i postmodernistycznej, będące zresztą fragmentem szerszego problemu hipostazy tzw. ponowoczesności. Por. na ten temat: A. Lipski, *Probleme der ästhetischen Kultur in der Massengesellschaft. Von der Fiktion der Postmoderne*, „SPIEL” 1–2/1998.

licznego bycia za wszelką cenę, gdy nie ma się do zaoferowania już niczego⁹, nasuwają się poza wszystkim poważne wątpliwości natury etycznej. Jeśli przedstawiciele postsztuki jeszcze niekiedy mogą irytować, to nie tyle swoimi manifestacjami, co raczej tym, że zgłaszają ciągle jeszcze pretensje do tego, by irytować, poruszać, bulwersować, gdy nie mają już ku temu możliwości. To, co poraża, to nie kolejny krzyk artysty rozpaczliwie wołającego do znudzonych odbiorców, którzy tę scenę widzieli już wiele razy, „Jestem!”, ale jego pustka i bezradność. Artystyczny król jest nagi. Gdy z lekceważącą wyższością mówią pogardliwie o społecznych konwenansach, którym, jak sądzą, nie ulegają, nie dostrzegają faktu, że ich postawa buntu i dezynwoltury jest w rzeczywistości jedynie zamianą jednego wariantu stylu życia na inny, jednej maski społecznego teatru na inną, bo wbrew ich postmodernistycznym marzeniom o unicestwieniu kultury, czyli formy, nie ma od niej ucieczki. Problem dodatkowo potęgują mistyfikujące komentarze wielu krytyków–ekspertów, którzy każą nam szukać w tych „artystycznych wydarzeniach” intelektualnej finezji, twórczej ekspresji i głębokich pokładów znaczeń egzystencjalnych, filozoficznych, psychologicznych itp. W obu postawach: artystów i ekspertów zawiera się zatem istotny, jak sądzę, problem atrofii elementarnych zasad deontologii twórcy¹⁰.

Kolejnym czynnikiem entropii jest zatarcie niegdysiejszych granic dzielących sztukę i nie-sztukę, czy, mówiąc inaczej: sztukę i życie (codzienne), czego wymownym znakiem jest dla Kuspita wystawa „Początki nowoczesności” (MoMA, 2001) oraz „dekadencka farsa”, jak nazywa instalację Hirsta, w której sprzątaczkę prostolinijnie patrzącą na świat nie zauważył „sztuki” i wyrzucił ją na śmietnik, a więc – choć czy aby na pewno – poza obszar sztuki. Podobnie zresztą ocenia Kuspit protoplastę tego typu pomysłów zaliczanych do artystycznych, czyli M. Duchampa, którego *ready-mades* rozkładają dzieło sztuki „zwracając je w całości w kierunku codziennego życia”, co jest „pocałunkiem śmierci w estetyce, ponieważ czyni sztukę kolejnym pospolitym zjawiskiem”¹¹, co z kolei celnie ripostuje pytanie Baudrillarda: „czym jednak jest banał jeśli nie kategorią metafizyczną, nowoczesną odmianą kategorii wzniosłości?”, która ma być, nawiasem mówiąc, według J. Lyotarda,

⁹ Nicość to kluczowe pojęcie demaskujące „spisek sztuki”, por. J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 80, 102. „Nic” jako zasadę nowoczesnego świata przedstawia G. Ritzer, por: *The Globalization of Nothing 2*, University of Maryland 2007.

¹⁰ Por. A. Lipski, *W okowach wielkiej mistyfikacji. O intelektualno-moralnym imperatywie twórcy*, „Amalgamat” 2/1994.

¹¹ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 51.

źródłem rozmachu sztuki współczesnej¹². Jeden z polskich projektów przygotowanych na Biennale w Wenecji 2007, pt. „Rekordowa wystawa” O. Dawickiego, miał być przeglądem rozmaitych „osiągnięć” odnotowywanych m.in. przez Księżę Guinnessa. Wydaje się, że sztukę nowoczesną w ogóle można potraktować jako część tej Guinnessowskiej kultury bicia rekordów w czym się da, od innych, „zwykłych” różniącą się tylko artystycznym naznaczeniem przez odpowiednie gremia ekspertów.

Zamazanie konturów sztuki wyróżniających ją na tle otoczenia prowadzi do tego, że „staje się sztuką całkowicie banalną – niewątpliwie sztuką codzienną; ani kiczem, ani sztuką piękną, ale czymś pomiędzy”¹³. Klasyczne kategorie, stanowiące kanon myślenia ludzi pokroju sprzątacza, jak sztuka piękna czy artysta, i wyzwalane przez nie skojarzenia myślowe i emocjonalne (wielkość, wyjątkowość, niedostępność itp.) stają się, jak mówi A. Kaprow, zbyt proste i fałszywe¹⁴. Prawdą jest, że jednym z popularnych pomysłów antyestetyki było stworzenie takiego zamieszania, by granica między sztuką i resztą świata była nie do ustalenia, jednak, po pierwsze cel ten należy traktować jako jedną z wielu niezobowiązujących, ulotnych idei, do których sztuka, według niektórych, powinna się sprowadzać (konceptualizm), a więc nic tylko bezkarnie wymyślać cokolwiek i ogłaszać; po drugie w wymiarze behawioralnym, jeśli do takiego dochodzi, staje się kolejnym happeningiem czy performansem, a więc zdarzeniem dla rzeczywistości potocznego doświadczenia mającym za każdym razem charakter incydentalny i pozbawiony większego znaczenia; po trzecie wreszcie, nikt roztropny nie da wiary, a na pewno nie sam Kuspit, że oto tak bardzo, jak ich opisuje, skomercjalizowani artyści współcześni zrezygnują ze swoich przywilejów statusu społecznego, zatracając się w banalnej rzeczywistości zwykłych ludzi spod znaku sprzątacza. Tak się zatem jedynie okazjonalnie zdarza, a nie jest i to tylko w nadzwyczajnych warunkach mistyfikacji spektaklu, po którym każdy „wraca do siebie”, tzn. do swojej części posegregowanego świata społecznego¹⁵.

Pewnym szczególnym aspektem zagadnienia utraty tożsamości sztuki jest jej komercjalizacja, całkowita przemiana w towar, czego symbolicznym wyrazem jest, zdaniem Kuspita, postać i działalność A. Warhola, którego ostentacyjny i nonsza-

¹² J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne*, Warszawa 2006, s. 151; J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 55.

¹³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 93.

¹⁴ Ibidem, s. 77.

¹⁵ A. Lipski, *Elementy*, op.cit., roz. 4.1.: *Pozorność likwidacji granic między sztuką a nie-sztuką*.

lancki cynizm i nihilizm autor traktuje jako profanację bezinteresowności i całkowitego oddania się sztuce dla niej samej ucieleśnianych z kolei przez takich ludzi jak V. van Gogh. Jednoznaczne w tym względzie jest *credo* życiowe Warhola:

sztuka biznesowa jest krokiem, który przychodzi po Sztuce. Zaczynałem jako artysta komercyjny i chcę skończyć jako artysta biznesowy. Po robieniu rzeczy zwanej „sztuką”, czy jakkolwiek to się nazywa, poszedłem w sztukę biznesową. Chciałem być biznesmenem sztuki czy artystą biznesowym. Bycie dobrym w biznesie jest najbardziej fascynującym rodzajem sztuki. W erze hippisów ludzie potępiali ideę biznesu. Mówili „Pieniądze są złe” i „Praca jest zła”, ale robienie pieniędzy jest sztuką i praca jest sztuką, a dobry biznes jest sztuką najlepszą¹⁶ (podkr. – A.L.).

Jedyną aspiracją postsztuki reprezentowanej przez Warhola jest efektywny marketing: sens i wartość tego, co identyfikuje się jako sztukę, mierzy się jej wartością rynkową. Artysta jest biznesmenem (menedżerem), jego twórczość to management, dzieła to produkty, które nie mają żadnego innego (pierwotnego, immanentnego) znaczenia poza wartością wymienną towaru. Za nimi, jak otwarcie wyznaje Warhol, „nie ma niczego”. Nikt, zdaniem Baudrillarda, tak daleko nie posunął się w unicestwianiu artysty¹⁷. Sztuka utraciwszy swą wewnętrzną, rzeczową tożsamość, odzyskuje ją tutaj całkowicie w nowej postaci, zredukowana do prokrustowych ram tożsamości towaru.

Wielu komentatorów spraw dotyczących kultury artystycznej ciągle nie chce przyjąć tej prostej prawdy do wiadomości i mimo odarcia sztuki z jej estetycznej „aury”, pozbawienia znaczenia wewnętrznego, które uzasadniałoby jakkolwiek interpretację ikonograficzną czy ikonologiczną poszukującą przesłania i znaczenia dla odbiorców, którzy przyzwyczaili się już do jej ekstrawagancji i nie zwracają na nią większej uwagi, wciąż stara się, w konwencji tradycyjnej krytyki artystycznej, wydobywać – przez nich tylko dostrzegane – ukryte pokłady symboliki i sensu zawarte ponoć w owych instalacjach czy happeningach¹⁸, co samo w sobie jest typowym przykładem przemocy symbolicznej. Sam Kuspit również bardzo wyraź-

¹⁶ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 150.

¹⁷ Ibidem, s. 153; J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 88.

¹⁸ Przykłady takiej „dymnej zasłony żargonu” krytyków–ekspertów od sztuki przedstawiam w: *Elementy*, op.cit., s. 231–235, *Znaczenie sztuki*, op.cit., s. 77–79.

nie ulega tej skłonności i w wielu miejscach swojego opracowania snuje przed czytelnikami kunsztowne i zupełnie subiektywne wizje interpretacyjne¹⁹.

Upadek mitu kapłaństwa artysty, strącenie jego twórczości z piedestału na parkiet giełdowy nie są jednak wynalazkiem Warhola ani nawet całej postsztuki. Wystarczy przypomnieć casus S. Dali, sprawnego menedżera swojego artystycznego interesu, J. Beuysa, założyciela anarchistycznej wspólnoty, który przy okazji umiejętnie wprowadził na rynek sztuki swoją działalność, czerpiąc z niej niemałe korzyści finansowe czy J. Dubuffeta, wojującego antagonisty Świata Artystycznego, tak skutecznie przez jego instytucje obłaskawionego i zneutralizowanego, że stał się w końcu tym, przeciwko czemu zdecydowanie się przeciwstawiał. Doskonale puentuje to nieuchronne uwikłanie w mechanizmy Świata Artystycznego każdego, kto naznaczony został jako artysta, a zarazem ukryty samoniszczący program każdej kontestacji wymierzonej przeciwko jego instytucjom, celne podsumowanie sztuki nowoczesnej autorstwa H. Rosenberga: „To jest sztuka reklamowa, która sama siebie reklamuje jako sztukę, która reklamy nienawidzi”²⁰.

W społeczeństwie o orientacji rynkowej (E. Fromm), w którym wszystko jest na sprzedaż, a każdy dzień jest dniem handlowym, jak mówi Kuspit, artysta nie może sobie pozwolić na „komfort” odroczonej gratyfikacji i tworzenia dla potomnych w wierze w pośmiertny szacunek. Zgodnie z jego doczesnymi regułami, jak w każdym innym zawodzie, artysta musi walczyć o swój wizerunek i renomę dziś, w nieustannym „teraz”. Ponieważ w przestrzeni medialnej sławy jest coraz ciasniej, a zainteresowanie publiczności jest coraz bardziej znikome i kapryśne, popularność podbijająca giełdowe notowania staje się cechą niezwykle ulotną i krótkotrwałą. Coraz trudniej zaistnieć, tzn. zostać zauważonym, być dłużej na tej scenie, na której w zawrotnym tempie przetacza się machina niekończącego się nigdy spektaklu, który opanował „wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio”²¹. O miejsce na niej trzeba ciągle walczyć, sięgając po wszelkie dostępne środki. Nikt chyba lepiej tego nie rozumie, niż przedstawiciele kolejnych fal awangardy artystycznej. Stąd przewalający się przez cały XX wiek i trwający do dziś niekończący się korowód rozmaitych efemerycznych „izmów”, którego zwiastuny dawno temu dostrzegł

¹⁹ Por. np. doświadczenie estetyczne jako wyraz nonkonformizmu (s. 11); interpretacja twórczości S. Le Witta (s. 60); relacja: świadomość – nieświadomość (s. 100 i n.); problem twórczości dzieci, osób chorych psychicznie (s. 137–139); duchowa transcendencja prawdziwej awangardy modernizmu (s. 167–168); teodycea (s. 187–190).

²⁰ H. Richter, *Dadaizm*, Warszawa 1986, s. 347.

²¹ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, Warszawa 2006, s. 33.

już H. Tietze²², „artystycznych wydarzeń”, obrazoburczych ekscesów i bulwersujących skandali atakujących resztki cenionych wartości i norm. Do takich ciągle skutecznych jeszcze sposobów, bo pozwalających, mimo całego rozprasającego zgiełku informacyjnego i wzrastającego indyferentyzmu społeczeństwa, zwrócić na siebie uwagę, należą m.in. profanacja symboli religijnych czy narodowych, obsceniczność, lekceważenie tabu nagości, turpizm, bezczeszczenie ludzkiego ciała. Występowanie w kostiumie pouczającego mentora, bezlitośnie chłосzczącego przywary, hipokryzję i zgnuśnienie współczesnego mieszczucha–konsumenta, który tak chętnie zakładają nowocześni artyści, jest marketingowo niezwykle efektywne: daje rozgłos, czasami buduje mit bezkompromisowego Katona, tworzy nobilitujący klimat niezrozumienia intelektualnego wyrafinowania i artystycznej finezji zarówno przez masowych odbiorców, jak i nie dość subtelnych intelektualistów–sceptyków²³. Bycie outsiderem, jak mówi Kuspit, wskazując przykład Warhola, doskonale się sprzedaje. Takim chętnie wciąż wykorzystywanym środkiem „artystycznego wyrazu”, będącym jednocześnie znakiem wywoławczym i komentarzem postsztuki, któremu Kuspit poświęca – z sobie chyba tylko wiadomych powodów – wiele miejsca, są ekskrementy.

Kreowanie korzystnego publicznie wizerunku zmusiło artystę do wyjścia z pracowni. Przykładem tego symbolicznego przejścia między dwoma jakościowo różnymi przestrzeniami społecznymi jest dla Kuspita przypadek B. Naumana. Pracownia znajduje się na uboczu hałaśliwego świata, właściwa jej cisza i samotność sprzyja artystycznemu natchnieniu i estetycznej kontemplacji. Jest metaforą utraczonego świata ucieleśnianego przez van Gogha. Wyjście artysty i jego sztuki na ulicę jest z kolei świadectwem dekadencckiego zaprzędania się jej blichrowi. Ulica z jej błyszczącymi witrynami sklepów, kolorowymi światłami, krzykliwymi reklamami, chaotycznym tłumem *flanêurs* jest symbolem nowoczesnego świata. Ulica jest łatwiejsza i przyjemniejsza w swym charakterze i wymaganiach aniżeli pracownia, która jest alegorią porządku, obowiązków, wyrzeczeń, zasad moralnych, etosu pracy. Uwolniona od nich ulica kusi swą przystępną, postbenjaminowską aurą nowej artystyczności: wyemancypowanej od wszystkiego z wyjątkiem samej siebie, nihilistycznej i ironicznej. W rezultacie, jak mówi Kuspit, banalny artysta estradowo-uliczny zaprzędaje się życiu codziennemu, zamieniając sztukę w zabawę i farsę²⁴.

²² H. Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, s. 39.

²³ A. Lipski, *Znaczenie sztuki*, op.cit., s. 78–83.

²⁴ Wymowne w tym względzie jest skojarzenie przez Oldenburga szpalerów sklepów na jednej z ulic jako muzeów, a towarów w ich witrynach jako dzieł sztuki (por. J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna*, op.cit., s. 150).

Ta estetyzacja metaforyczna (pracownia – ulica) ma również swój wymiar bardziej skonkretyzowany, w efekcie czego charakter i rola współczesnych supermarketów i pasaży miejskich, mody i reklamy, aranżacji wewnątrz mieszkalnych i publicznych, znaków i symboli czy wreszcie mediów każe niektórym komentatorom mówić wręcz o estetyzacji życia społecznego²⁵. To nie oznacza jednak, jak chce Kuspit, jakoby sztuka została „przywłaszczona przez społeczeństwo”, dla którego staje się „rozrywką dla mas”²⁶. Takie rozumienie estetyzacji życia codziennego jest zdecydowanie uproszczone albo wręcz opaczne. Rosnąca obojętność wobec sztuki i jej malejące znaczenie dla większości społeczeństwa, której oczekiwania wobec tradycyjnie ciągle pojmowanej sztuki są niezmiennie (podstawowe oczekiwanie semantyczności potocznego odbiorcy), mimo właściwego mu jednoczesnego totalitaryzmu adaptacyjnego, nie uzasadniają tej szczególnej tezy autora. Wobec n-tej powtórki ekscesów z symbolami religijnymi, ludzkim ciałem, odchodami czy surowcami wtórnymi jako tworzywem artystycznym potoczni odbiorcy pozostają, jakby to powiedział G. Simmel, coraz bardziej zblazowani²⁷, nie podejmują zaproponowanej gry, tak jak nie dawali się wciągnąć w pierwsze akcje parateatralne dadaistów czy happeningi performerów, a jedynie wzruszają ramionami, a i to coraz mniej energicznie. Lepiej oddaje sens pojęcia estetyzacji życia disneylandyzacja świata, o której mówi Baudrillard, znosząca konstytuujący dla semiozy (a więc i sztuki) podział na znak i to, co oznaczane. To już krok dalej niż spektakl powszechny G. Deborda, to globalizacja *ready-mades*²⁸.

Niespójność deklarowanych przez wielu przedstawicieli awangardy nonkonformistycznych ideałów i wywrotowych manifestacji z każdorazowym ich pacyfikowaniem przez instytucje Świata Artystycznego i komercjalizację w ramach mechanizmów rynkowych skłoniła niegdyś G. Gassiot-Talabota do postawienia pytania o rzeczywistą ich rolę: czy są naprawdę wrogami czy może raczej sprzymierzeńcami współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej? O właściwym jej, niebezpiecznym zarówno dla porządku intelektualnego, jak i czystości etycznej, rozmyciu klasycznych opozycji świadczy odpowiedź: możliwości te nie tylko się nie wykluczają, ale są jednocześnie przez nich realizowane, ponieważ bohaterowie awangardy są zarazem współnikami i inkwizytorami otaczającej rzeczywistości, a Baudrillard stwierdza wręcz: „Nie sposób winić artystów popartu za ich komercyjny sukces

²⁵ Np. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*; W. Welsch, *Estetyka i anestetyka* (oba teksty w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997); J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

²⁶ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 8, 15, 110.

²⁷ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *Socjologia*, Warszawa 1975.

²⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, op.cit., s. 19–20; *Spisek sztuki*, op.cit., s. 138–139.

ani za to, że witają go bez wstydu²⁹. Istnieją wyłącznie dzięki temu, czym tak ostentacyjnie pogardzają; tak długo mogą być spokojni o swój marketingowo-artystyczny byt, jak długo poniewierane przez nich zasady i wartości będą trwały: społeczeństwo konsumpcyjne jest dla jego krytyków ich życiodajną siłą³⁰.

Credo Warhola pozwala jednak na dalej idącą interpretację tego problemu, aniżeli monotonne powtarzanie wyświechtanej prawdy o komercjalizacji sztuki. Gdy mówi o biznesie, jako o najbardziej fascynującym rodzaju sztuki, wychodzimy poza fakt wchłonięcia jej przez rynek w obszar zlania się ekonomii i sztuki w jedno poprzez estetyzację i uartystycznienie działalności biznesowej. Niegdyś pełniącą służebną rolę wobec rozmaitych porządków równoległych sztuka heteroteliczna przeżyła swą przygodę emancypacji, zakosztowała upojnej i destrukcyjnej wolności bez ograniczeń, by wreszcie zostać skolonizowaną przez rzeczywistość ekonomiczną, w której obie przechodzą całkowitą metamorfozę: ekonomia ulega estetyzacji i nabiera powoli cech działalności artystycznej, przejmując te właściwości od sztuki w jej dotychczasowej postaci, która z kolei w tej pierwszej się roztopia, a jej resztki ulegają procesowi muzeifikacji, będącej *notabene* także częścią biznesu.

Najbardziej dobitnym świadectwem estetyzacji współczesnej ekonomii jest fakt, że jej najważniejszym elementem stał się marketing, który w swym charakterze najbardziej przypomina tworzenie spektakli, których symulacje i miraż mają, jak w dawnym teatrze, uwieść widza-konsumenta. Stąd tak ogromna w nim rola PR, kreowania wizerunku, tworzenia reputacji, renomy, właściwego (tzn. przyciągającego uwagę klientów) „opakowania” towaru: prawdą przedmiotu, mówi Baudrillard, jest jego marka, stąd nowy proces w kierunku estetyzacji towaru³¹. Przedstawienia teatralne w nowoczesnym społeczeństwie realizowane są w trakcie zawodów sportowych i wieców politycznych, poprzez inscenizacje typu *reality-show* i reportaże z terenów objętych działaniami wojennymi, w manifestowaniu swego stanu posiadania i swego wyglądu, w ramach spotów reklamowych i w galeriach handlowych, które w pełni zdają się przejmować funkcje tradycyjnych galerii artystycznych, a odpowiednikami dawnych miłośników sztuki są dzisiejsi *flanêurs*.

Sztuka nie tyle więc umarła, jak twierdzi Kuspit, co żyje w innej postaci. Można więc tę wcześniejszą interpretację odwrócić: specjaliści od PR, zarządzania, marketingu czy kreowania wizerunku to artyści, ich produkty zaś to współczesne dzieła sztuki.

²⁹ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 158; J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne*, op.cit., s. 149.

³⁰ A. Lipski, *Znaczenie sztuki*, op.cit., s. 81.

³¹ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne*, op.cit., s. 149; *Spisek sztuki*, op.cit., s. 49.

Zawłaszczenie estetyczności i artystyczności przez sferę gospodarki nie jest bynajmniej jakąś osobliwością w pejzażu współczesnego społeczeństwa: jest częścią właściwego mu syndromu panekonomizmu. Rynek stał się najważniejszą, jeśli nie jedyną, jaką pozostała, przestrzenią życia społecznego, a charakterystyczne dla niego wartości niepodzielnie determinują potrzeby i aspiracje współczesnego człowieka. Ekonomia zdaje się wchłaniać stopniowo wszystkie pozostałe sfery, budujące niegdyś strukturę rzeczywistości wedle zasady *autopoiesis* (N. Luhmann). Jest więc nie tylko sztuką, ale także współczesną wersją religii³², dostarczając ludziom życiowych drogowskazów, uświęconych wartości i niewzruszonych zasad, takich jak praca zawodowa (efektywność, przedsiębiorczość, innowacyjność, zysk itd.) i konsumpcja (hedonizm, pożądanie, zabawa, nieustanna pogoń za tym, co nowe, rosnące potrzeby, nienasycenie, *affluenza*). Praca zawodowa i konsumpcja to główne współczesne bóstwa sakralizujące na powrót odczarowany niegdyś świat, estetyzujące po nowemu odarty z aury sztuki. Galerie handlowe przejęły nie tylko funkcje dawnych galerii artystycznych, ale stały się dzisiejszymi świątyniami, jak mówi G. Ritzer, a *flanêur*–konsument jest nie tylko współczesną wersją konesera sztuki, ale także żarliwego wyznawcy nowej religii. To estetyczno-sakralizujące przesunięcie w stronę ekonomii, które na pewno nie jest postmaterialistycznym przesunięciem dostrzeżonym przez R. Ingleharta, uwidacznia się najpełniej we wszystkich przestrzeniach masowej konsumpcji: w obsesyjnym kupowaniu rzeczy i wrażeń, w domu, sklepie i na wakacjach, w całkowitym oddaniu się telewizji, komputerowi i kolorowej prasie, w kulcie własnego ciała, tej nowoczesnej wersji antropocentrycznego dandyzmu, w której ciało zastąpiło Boga i dzieło sztuki jednocześnie, zabiegi poprawiające naturę zgodnie z obowiązującymi kanonami estetycznymi – praktyki religijne, zdjęcia pięknych kobiet i mężczyzn – dewocyjne oleodruki, czasopisma i poradniki dotyczące pielęgnacji prawidłowej sylwetki i wyglądu – święte księgi.

Celnym spostrzeżeniem Kuspita jest wskazanie na anomię społeczeństwa nowoczesnego jako źródło problemów postsztuki, którą w rezultacie można postrzegać nie tylko, czy nawet: nie tyle, jako zjawisko ściśle artystyczne, ale jako objaw szerszego zagadnienia dezorganizacji ładu społecznego, w czym wyraźnie przypomina deklarowane *expressis verbis* przez Baudrillarda „antropologiczne ujęcie sztuki”³³. Symptodem anomijnego rozkładu społeczeństwa jest dla Kuspita „brak norm superego, którymi jednostka może się kierować i w których może znaleźć znaczenie i wartość, jak również zmierzyć swoją wartość i nadać sobie znaczenie”. Zamiast

³² Por. T. Luckmann, *Niewidzialna religia*, Kraków 1996.

³³ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 102, 111.

nich plenią się podobne „do chwastów” efemeryczne, ulotne, pozbawione znaczenia normy i wartości, co spowodowane jest z kolei rosnącym w społeczeństwie anomijnym poczuciem niepewności i ryzyka. To dryfowanie po oceanie wolności, wynikającą z tego dezorientację i bezładne kręcenie się w koło w pełni ucieleśniona nowoczesna sztuka targana konwulsjami kolejnych „efemeryzmów”, jak nazywa zmieniające się jak w kalejdoskopie wydarzenia i sezony artystyczne, które „jakby usiłowały krzykliwością nadrobić coraz krótszy okres uwagi współczesnego widza”, przy okazji przyczyniając się do rozwoju kultury nadmiaru, przesytu: „sztuka nie umiera dlatego, że już jej nie ma, umiera dlatego, że jest jej aż nazbyt wiele”³⁴.

Cechą rozwiniętej nowoczesności (późnej, jak ją nazywa A. Giddens) jest wzmagający się stan destrukuralizacji dotychczasowego porządku społecznego (dekonstrukcji, jak mówią rzecznicy postmodernizmu). Jego amorficzność, płynność, chimeryczność, ciągła zmienność, które stają się codziennością, budują nowe Proteuszowe, jak je nazywa J. Rifkin, oblicze społeczeństwa. Kuspit umiejętnie włącza tu sztukę w szerszy kontekst nowoczesności, tak jak jest ona postrzegana w swoim kierunku rozwoju już od dawna przez takich autorów, jak: A. Toynbee, L. Kołakowski, P. Wagner, A. Giddens, Z. Bauman czy U. Beck. W tej sytuacji sztuka nowoczesna jawi się jako swoiste laboratorium tej tendencji rozwojowej w swojej ekstremalnej postaci. W żadnej innej sferze bowiem stan anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego nie osiągnął takich rozmiarów, a antyzasada permanentnej negacji i *anything goes*, wydobyta z logiki procesu emancypacji sztuki i umieszczona na jej sztandarach przez dadaistów, nie stała się jej *arche*³⁵. „Pozostały na szczęście dziedziny, w których standardy ciągle znajdują zastosowanie”, pociesza nas L. Kołakowski, wskazując przede wszystkim na naukę³⁶, choć i ta w ramach postmodernistycznej rewolty atakowana jest za jej konsekwentne przywiązanie do racjonalno-empirycznych metod postrzegania świata. Zwycięstwo idei *anything goes* w sztuce powinno być – według Kołakowskiego – ostrzeżeniem, co potwierdzają m.in. R. Rorty, którego zdaniem, „jeżeli mamy do czynienia z demokracją w polityce oraz wolnością artystyczną i literacką, to nie musimy się kłopotać o prawdę, wiedzę i *Wissenschaft*” czy J. Clifford w jego swobodnym wiązaniu etnografii z surrealizmem³⁷.

³⁴ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 53, 168–171; J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 109. Por. A. Lipski, *Elementy*, op.cit., roz. 3.2.

³⁵ A. Lipski, *Elementy*, op.cit., s. 115.

³⁶ L. Kołakowski, *Nasz relatywny relatywizm*, [w:] *Habermas, Rorty, Kołakowski: stan filozofii współczesnej*, red. J. Niżnik, Warszawa 1996, s. 105.

³⁷ R. Rorty, *Emancypacja naszej kultury*, [w:] *Habermas, Rorty, Kołakowski*, op.cit., s. 44; J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, roz. 4. Oczyszczającym atmosferę intelektu-

Jedynym właściwym rozwiązaniem w istniejącej sytuacji jest, zdaniem Kuspita, „dokończenie pracy samozniszczenia” rozpoczętej niegdyś przez dadaizm³⁸. Ta konkluzja zamykająca książkę jest oczywiście taką samą metaforą jak tytułowy „koniec sztuki”. Wpisane w logikę procesu emancypacji dążenie do zniesienia sztuki (uwolnienie się od siebie samej) jest naturalnie nieosiągalnym „ideałem”, który jak horyzont oddala się w miarę zbliżania się do niego. Wszystkie antyestetyczne i antyartystyczne demonstracje razem wzięte były i są skutecznie rozbrajane i anektowane na skutek obracającego je wniwecz, nadanego wcześniej, statusu artystyczności i braku jakichkolwiek kryteriów rzeczowych, przez wszystko adaptujący Świat Artystyczny. W ten sposób wolność artystów obraca się paradoksalnie przeciwko nim samym. Samozniszczenie sztuki jest więc niemożliwe, co oznacza, że istnieją jedynie dwie drogi jej dalszego rozwoju: albo kontynuowanie jałowego recyklingu surowców i idei po wielokroć już przetworzonych na rozmaite sposoby, albo próba swoistej rewitalizacji poprzez powrót do tradycji w jej mniej spektakularnych formach wyrazu. Jeśli nawet to ostatnie rozwiązanie uznamy za jeszcze jeden przewrotny wariant awangardowej pogoni za oryginalnością, to wydaje się być mimo wszystko pod każdym względem bardziej interesujące, niż syzyfowa wędrówka pierwszą drogą. Przemianę taką przedstawiał niegdyś K. Jeleński w swojej przypowieści o malarzu, który upojony ideą bezgranicznej wolności, odrzuca kolejne klasyczne atrybuty swojego zawodu, by zyskać czystość i nieskazitelność pustego gestu (jak G. Flaubert, który marzył, by napisać „książkę o niczym” albo jak bohater powieści „Out” R. Sukenicka, który pragnął „wszystkiego się odczytać”³⁹), po czym wraca do wzgardzonych figur, farb, sztalug i płócien. Podobne nawrócenie miało miejsce w biografii T. Kawiaka, który po okresie fascynacji konceptualizmem, w 1976 r. oświadczył: „Nie wierzę już w sztukę konceptualną (...). Można ten okres nazwać wielką pomyłką (...). Obecnie najświętszą dla mnie wartością przedstawia praca malarska (...). Moim zdaniem sprawność manualna jest nieodzownym elementem wyposażenia pełnego artysty”⁴⁰. Programowo antypostmodernistyczny charakter miały ruchy „Nowych dzikich” czy Stuckistów,

alną pamfletem na próby swoistego zaczarowania nauki jest praca A. Sokala i J. Bricmonta, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004.

³⁸ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 175.

³⁹ J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 5–6/1982; C. Russell, *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, [w:] *Nowa proza amerykańska*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

⁴⁰ K.A. Jeleński, *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*, „Res Publica” 3/1987, s. 146; T. Kawiak, cyt. za: I. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Lublin 1989, s. 35.

przeciwstawiające się poetyce instalacji i konceptualizmu, m.in. w wydaniu Young British Artists pokolenia D. Hirsta.

Orędownikiem takiego odrodzenia sztuki jest także Kuspit, propagator Nowych Dawnych Mistrzów, którzy w świecie hiperrzeczywistości przezroczystych obrazów, w których już nie ma nic do zobaczenia, pozwalają być może odzyskać utracone złudzenie estetyczne, będące dla Baudrillarda sednem sztuki⁴¹. New Old Masters przypominają o takich zapoznanych wartościach, jak technika warsztatowa i zręczność, pomysł–koncept, ale ucieleśniony w przedmiocie. Łącząc „duchowość i humanizm Dawnych Mistrzów z innowacją i krytycznością Mistrzów Współczesnych”, wracają z ulicy do pracowni, dzięki czemu „sztuka znowu jest środkiem do estetycznej transcendencji”⁴². W tych opiniach autor po raz kolejny zdradza swoje przywiązanie do estetycznej retoryki i subiektywizmu krytyka–eksperta. Uwalniając jego myśl od wartościowania, można powiedzieć, że obserwowany tu zwrot ku przeszłości jest próbą odejścia od anomijnej, samoniszczącej wolności bez ograniczeń, prowadzącej do tego, co nazywamy anarchią intelektualną i chaosem aksjologicznym, a więc *de facto* wolności pozornej, na rzecz odbudowy zrębów porządku poniżonych wartości, zburzonych podziałów, zniwelowanych różnic, złamanych drogowskazów, które *nomen omen* uwalniają od niepewności, dezorientacji i nicości „ziemi jałowej”, przywracając warunki wolności realnej. Być może nie ma w tej reaktywacji tradycyjnej plastyki istotnych walorów formalnych ani porywających propozycji ikonograficznych, być może mamy do czynienia z jeszcze jednym wariantem naśladownictwa, być może wreszcie malowanie scen rodzajowych pędzlem na płótnie jest w warunkach dzisiejszych technologii tworzenia obrazów anachroniczne czy wręcz rodzi podejrzenie snobistycznej stylizacji, ale z innego punktu widzenia może być zarazem potraktowana jako znak krytycznej refleksji intelektualnej (rudymen tarnej postaci Giddensowskiej *reflexivity*), uświadamiającej, że, jak mówi Z. Bauman, „nie ma innego sposobu osiągnięcia wyzwolenia, jak tylko podporządkować się społeczeństwu i przestrzegać jego norm”⁴³. „Społeczeństwo i jego normy” nie oznaczają tu żadnego konkretnego wariantu życia zbiorowego, ale – jak Bóg dla Durkheima – są symbolem porządku społecznego jako takiego, antytezy anarchii, chaosu, nihilizmu i entropii – apokaliptycz-

⁴¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, op.cit., s. 69–74. „Dzisiejszy nihilizm jest nihilizmem przejrzystości” (por. J. Baudrillard, [w:] *Symulakry i symulacja*, op.cit., s. 189).

⁴² D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op.cit., s. 184–185. O malarstwie jako sposobie na wzbogacenie awangardy pisał już [w:] *The Rebirth of Painting in the Late 20th Century*, Cambridge–New York 2000. Kuspit był kuratorem wystawy „Nowi Dawni Mistrzowie”, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Gdańsku na przełomie 2006 i 2007 r.

⁴³ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 33.

nych wizji świata zdehumanizowanego. W staroświeckim duchu R. Sennett opisuje go następująco: „Wyobrazić sobie życie złożone z chwilowych odruchów, krótkotrwałych działań, pozbawione codziennych rutynowych czynności, życie bez nawyków i przyzwyczajzeń, to tak naprawdę wyobrazić sobie istnienie całkowicie bezmyślne”⁴⁴, odurzone infantylnym zauroczeniem kontrkulturą spod znaku relatywizmu i *anything goes*. Jest jeszcze jeden bardzo cenny walor tego rozwiązania: zawiera się w nim nadzieja na powrót do zdezuuowanych i zapomnianych w czasach postmodernistycznej zawieruchy zasad etosu twórcy, tj. rzetelności warsztatowej i uczciwego traktowania odbiorców.

Baudrillard i Kuspit nie odkrywają nieznanych faktów, nie wskazują nowych ich kontekstów przyczynowo-skutkowych. Potwierdzają wcześniejsze obserwacje i wynikające z nich wnioski. Ich głos należy traktować raczej jako jeszcze jeden przykład krytyki społeczeństwa nowoczesnego, a zarazem mniej (jak u wyraźnie zawiedzionego Kuspita) lub bardziej (jak u Baudrillarda za maską antropologicznej obojętności) skrywany wyraz tęsknoty za utraconą wartością sztuki jako tego, co poważne, niepospolite i sumienne.

⁴⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 34.

Summary

Art, developing for a long time according to the logic of emancipation towards a deepening intellectual anarchy and axiological chaos which destroys its identity, is, in my opinion, a closed subject. However, J. Baudrillard and D. Kuspit return to it, joining a long list of authors who announce the death of art; the death which manifests itself in art's entropy, repetitiveness, recycling of the same thing again and again, image transparency, nothingness, nihilism or commercialisation. In this respect, both diagnoses confirm only observations made earlier. The issues which deserve more careful examination include: aestheticisation of economy, art as a laboratory of social anomie, the return to traditional painting.

The aestheticisation of economy depicts the extension of art to its new, alternative forms of existence, towards such fields as marketing, image creation, consumption, the cult of the body (narcissism) and 'disneylandisation' of life. The aestheticisation of economy (also: of everyday life) appears to be conquering the area of art while pushing away to the margin the two other trends (continuation of the avant-garde experiments and reactivation of visual arts in their earlier form).