

Piotr Graczyk

## Laboratoria kultury współczesnej. Część 3

Początek estetyki rozumianej jako filozofia sztuki – będąca czymś odmiennym zarówno od wcześniejszych teorii piękna czy wzniosłości, jak i od filozoficznych poetyk – przypada na przełom wieku XVIII i XIX. Są to czasy rewolucji i romantyzmu, gdy chwieje się feudalne rusztowanie stanowiące oparcie – społeczne, finansowe i teoretyczne – dla dotychczasowej sztuki. Można to nazwać nowoczesnym przełomem estetycznym, w którym sztuka rodzi się jako zjawisko nie tylko artystyczne, ale i równocześnie polityczne: nie przestając, co prawda, nawiedzać dworów, salonów i innych sponsorowanych przez arystokrację instytucji, staje się w coraz większym stopniu sprawą nowoczesnych państw narodowych (a także narodów bez państwa, np. Polaków, których narodową tożsamość współtworzyła w XIX wieku sztuka romantyczna). Mówiąc dokładniej, należy zauważyć, że od strony instytucjonalnej, finansowej i ideowej sztuka w coraz większym stopniu zaczyna być sprawą państwa/narodu, ale od strony wytwórczej postrzega się ją jako sprawę artystów – obdarzonych szczególnym powołaniem i talentem jednostek.

Szczyt tej nowej fali samowiedzy sztuki zbiega się z późniejszymi o mniej więcej 100 lat narodzinami modernizmu, głoszącego pochwałę awangardy, eksperymentu i wyzwolicielskiej mocy działania artystycznego. Sprzyjał on myśleniu o sztuce jako jednolitym fenomenie, podzielonym, co prawda, na gatunki, dysponujące osobnymi idiolektami, ale połączonym przez suwerenność artystycznego gestu dochodzącą do głosu w jej dziełach. Filozofia sztuki była w tym sensie filozofią emancypacji sztuki.

Wydaje się, że ten heroiczny czas filozofii sztuki należy do przeszłości. Sztuka w coraz większym stopniu jawi się jako rzeczywistość heterogeniczna. Nie chodzi tylko o to, że podzielona jest na gatunki – tu prawdą pozostaje Adornowska teza o „Verfransung” (sformułowana w eseju *Sztuka i sztuki*), tzn. „postrzępionych” granicach międzygatunkowych w sztuce modernistycznej: hybrydyzacja wszelkich idiolektów sztuki wciąż postępuje. Heterogeniczność sztuki wyraża się jednak w czymś innym, bardziej fundamentalnym. Można mianowicie odnieść wrażenie, że to, co dzisiaj nazywa się sztuką, nie podpada w istocie pod jedno pojęcie, w żaden sposób nie stanowi jednolitego fenomenu, nie jest jednym „polem”, ale raczej niespójną – „postrzępioną” – mieszaniną czy też zlepek różnorodnych zjawisk, wypełniających rozmaite funkcje w życiu społeczeństw i wywodzących się z różnych źródeł, które mocą przyzwyczajenia, a także pewnego rodzaju administracyjnej wygody, obdarza się nazwą sztuki.

Można więc mówić o funkcjach rynkowych sztuki (opierających się na swoistym artystycznym fetyszyzmie towarowym, coraz mniej zależnym od pasji kolekcjonerskiej –

dzieła sztuki stają się po prostu lokatami kapitału), funkcjach rozrywkowych (wypełnianych przez olbrzymią i wciąż rosnącą maszynę przemysłu rozrywkowego), funkcjach społeczno-krytycznych i polityczno-propagandowych (trudnych niekiedy do rozróżnienia), funkcjach związanych ze społeczną autoidentyfikacją (nośnik dystynkcji w sensie Bourdieu), funkcjach związanych z jednostkową samorealizacją (poeci organizują się w społeczności i stawiają żądania ministerstwu kultury), funkcjach związanych z różnymi formami integracji grupowej (czy najprostszą tego typu sztuką nie są dzikie murale wyrażające hołd drużynie piłkarskiej?). Wszystkie te przejawy funkcjonowania sztuki mają aspekty instytucjonalne, estetyczne, finansowe, egzystencjalne itd., co oznacza, że można na ich temat budować liczne, mniej lub bardziej niezależne od siebie dyskursy. Nie wystarczy dziś powtórzyć za Adornem z *Teorii estetycznej*, że wszystko, co można powiedzieć o sztuce, stało się czymś problematycznym. Wszystko, co można dziś powiedzieć o sztuce, przestało dotyczyć jednego tematu, sztuka bowiem przestała być czymś jednym.

Benjaminowski esej o dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej pod względem politycznym wydaje się haniebnie nietrafiony (pochwała konstruktywizmu radzieckiego jako paradygmatu nowej, politycznej sztuki, gdy tymczasem był on już w ZSRR wyrzynany, a i wcześniej uchodził ostatecznie za ekscentryczne narzędzie propagandowe bezwzględnej dyktatury partii komunistycznej). Jednak wspomniany esej skrywa w sobie innego rodzaju tajemnicę, która zapewnia mu ciągłą uwagę. Poniekąd zgodnie z metaforą kukły i karła z innego kultowego opracowania Benjamina (*O pojęciu historii*) tekst o sztuce zawiera rozbudowaną warstwę teologiczną – tezę, że sztuka, w swojej klasycznej postaci, wywodzi się z jednego źródła, z religii. Im bliżej religii było do magii, do bezpośredniego uczestnictwa w świecie sił boskich, tym większy w związanej z nią produkcji artystycznej udział tego, co Benjamin nazywa „aurą”. Za całkowicie tożsamą z aurą uchodziła sztuka, która służyła bogom, nie będąc jeszcze sztuką. Miała ona na celu wytwarzanie magicznych artefaktów i motywowanie do religijnych czy magicznych działań z ich udziałem – takich, które ostatecznie sprowadzają się do kontemplacji, czyli rezygnacji z ego, wstąpienia w dziedzinę otwartą na działania boskich sił. Te boskie siły integrowały człowieka ze światem, napełniając życie ludzkie sensem pochodzącym z góry. Gdy z magii, a potem kultu religijnego wyemancypowała się sztuka, jedność boskości zastąpiona została przez jedność dzieła sztuki (i aurę, którą przypisać można dziełu sztuki jako oryginałowi zaopatrzonemu w autorską sygnaturę). Co za tym idzie: boskość zastąpiona została przez samosterowną jednostkowość ludzką.

Pomocny może okazać się tu Freud i jego historia „ja” rozpisana na wiele tekstów. Właściwie cała psychoanaliza jest historią „ja” wchodzącego na miejsce „to”. Na przykład w eseju o pojęciu niesamowitości można znaleźć opis prehistorii duszy (jako fundamentu bytu jednostkowego), która w pewnym wczesnym momencie dziejowym reprezentowana była przez magiczny przedmiot, ukrywany przed nieprzyjaciółmi (stąd ożywające przedmioty pojawiające się w rozmaitych tekstach sztuki wywołują

poczucie niesamowitości, to jest cofnięcia na przewyżniony już rzekomo etap rozwoju gatunkowego). To, co Benjamin nazywa „aurą”, jest w odniesieniu do osoby artysty właśnie efektem niesamowitości, „zewnątrzną duszą” jako zabezpieczeniem jednostkowej integralności, przedmiotową gwarancją trwania podmiotu.

Gdy magia chroniąca jedność świata boskiego zaczyna słabnąć, wciąż jeszcze trwają jej głębsze pokłady, zapewniające jedność „ja”, czyli suwerenność jednostki ludzkiej. Taka suwerenna jednostka staje się w dobie nowoczesnego przełomu estetycznego artystą, słuchającym już nie zamówień arystokratycznego mecenasu, ale własnego głosu wewnętrznego, własnego talentu. W dobie modernizmu talent nie jest już traktowany jako mistyczna własność duszy, wyraża się bowiem w przodownictwie pracy, to znaczy wytwarzaniu bezprecedensowych układów artystycznych, wynajdywaniu nowych środków, nowych materiałów, połączeń, do tej pory nieznanymi idiolektów sztuki (twórczość taka mogła lekceważyć granice gatunkowe, stąd zjawisko, które Adorno nazywa „Verfransung”).

Tak się składa, że szczyt fali estetycznego tsunami nowoczesności jest też tym momentem w historii kapitalizmu, w którym skonsolidowana i zintegrowana jednostka ludzka okazuje się niezbędnym elementem pośredniczącym w produkcji. Nazwijmy to momentem Weberowskim. Charakteryzuje go asceza wewnątrzświatowa, którą jako ideologiczny warunek wytworzenia się kapitalistycznych stosunków gospodarczych Weber przypisuje wpływowi protestantyzmu (choć z perspektywy marksistowskiej widzieć w niej można równie dobrze nie przyczynę, ale efekt pewnej fazy rozwoju kapitalizmu). Moment Weberowski oznacza w każdym razie panowanie podmiotu nad aparatem przyjemności w imię zwiększenia produktywności i lepszego dostosowania do działania w warunkach gospodarki opartej na zasadzie konkurencji. Panowanie nad tym aparatem zapewnione jest przez mocno zinternalizowane zasady moralne, również pochodzenia religijnego, ale przeniesione na grunt świecki w ramach społeczeństwa epoki rozwiniętego kapitalizmu. Kontrola nad „ja” dokonuje się za pośrednictwem świadomości, w której musi nastąpić synteza jednostkowych doznań i wymogów uniwersalności przekazywanych przez obowiązujący idiolekt społeczny, na którego straży stoją państwa narodowe (ale i bepaństwowe narody).

Otóż – to sugestia Benjamina z eseju o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji, tekstu, który powstał na początku lat 30. XX wieku, ale jest pod tym względem zadziwiająco aktualny – jednostkowość ludzka, podobnie jak jednostkowość dzieła sztuki (pochodna tożsamości boskich sił rządzących światem, z których kultu wywodzi się sztuka) w obecnym stadium rozwoju kapitalizmu staje się czymś sztucznie sfabrykowanym. Przykładem takiej fabrykacji są gwiazdy filmu. Tu można dodać uwagę aktualną, łączącą lata 30. XX wieku i lata 20. obecnego stulecia: na takiej zasadzie, na jakiej przez cały miniony wiek fabrykowano gwiazdy filmu, mieszając rzeczywistość fikcyjną z faktycznym, jednostkowym życiem, upubliczniając informacje o romansach i nałogach gwiazd, produkując ich równoległą do świata osobowość,

w dzisiejszych czasach fabrykuje się postaci polityków. Obecny prezydent USA, obecny prezydent Ukrainy to znamienne przykłady osobowości medialnych, które powstały na użytek show-biznesu, a następnie przeszczepione zostały na teren polityki, gdzie odniosły sukces wyborczy, posługując się tą „sfabrykowaną” osobowością. Nie jest to oceną moralną (w istocie pod względem moralnym postawę Trumpa wobec rosyjskiej agresji na Ukrainę oceniać trzeba akurat zupełnie odwrotnie niż odważną postawę, jaką w 2022 roku zajął Zeleński), ale stwierdzeniem faktu. Rzecz w tym, że praktycznie każdy aktor współczesnej polityki podlega tego rodzaju fabrykacji.

Fabrykacja osobowości jednostkowej – fabrykacja indywiduum – ogranicza się do show-biznesu (w tym biznesu politycznego). Fabrykuje się gwiazdy, to znaczy „ja” idealne, nadludzi, a nie robotników, czyli coraz bardziej rozproszone układy zasilania gospodarki. Można przyjąć, że koniunkcja „momentu Weberowskiego” (w którym aparat ego musi panować nad konsumpcją przyjemności w imię ciągłości produkcji) z modernistycznym przełomem estetycznym, gdzie sztuka staje się emancypacyjnym gestem artystycznym, nie miała przypadkowego charakteru: potrzebny był robotnik świadomy, również w dziedzinie sztuki. Rzecz w tym, że „moment Weberowski” przeminął. Techniki cyfrowe rozwinęły się do poziomu, w którym zapośredniczenie świadomości w procesie produkcji nie jest już niezbędne (ciekawe, jak Benjaminowska apoteoza kina i architektury – sztuk działających „w stanie rozproszenia”, adresowanych bezpośrednio do nieświadomości, z pominięciem ego – antycypuje dzisiejszy poziom techniki, w którym telefon komórkowy staje się *de facto* „zewnątrzną duszą”, na podobieństwo sytuacji opisywanej w tekście Freuda).

Boltanski i Chiapello w swojej kanonicznej już pracy o „duchu kapitalizmu” konstatują w obrębie „dyskursu zarządzania” upadek paradygmatu ascezy wewnątrzświatowej i zastąpienie go wzorcem samorealizacji, w którym konsumpcja przestaje się wykluczać z uczestnictwem w społecznym procesie produkcji, a wręcz zaczyna funkcjonować jego normatywnie oczekiwany cel. Przyjemność staje się obowiązkiem – stwierdza Mark Fisher. Wraz z pojawieniem się takich technik jak sztuczna inteligencja obowiązek posiadania świadomości i zdolności do poznawania świata oficjalnie scedowany zostaje na maszyny; zadaniem ludzkości jest jedynie doświadczenie przyjemności. Inaczej mówiąc, kapitalizm potrafi już łączyć sferę produkcji z pobudzaniem aparatu przyjemności poprzez wszechobecne media cyfrowe, bez pośrednictwa ludzkiej jednostkowej świadomości. Sztuka przestaje być zatem jednością, za którą uchodziła zresztą przez dosyć krótki czas, i rozprasza się, firmując wielość różnych przedsięwzięć w ramach społeczeństw późnokapitalistycznych.

Oznacza to również, że ego nie jest już ściśle zespolone z aparatem społecznej dyscypliny. Nie trzeba pośrednictwa „ja”, żeby manipulować mnogością libidalnych podniet dla zabezpieczenia reprodukcji systemu władzy i instytucji. Samo „ja” staje się bowiem czymś nadwyżkowym. Tu widzę szansę dla sztuki. Można też powiedzieć inaczej: sztuka nie jest już czymś jednym, jest zbiorowiskiem pustych, rozbitych naczyń, wysypiskiem śmieci. Jako taka ma jednak nadal bazę instytucjonalną

i zasoby finansowe, cieszy się renomą i prestiżem, który może dystrybuować. Czy nie nadszedł czas, aby ego zaczęło pasożytować na „sztuce”, tej zbieraniu heterogenicznych środków i praktyk? Czy nie nastała pora, żeby „ja”, wysadzone z siodła, zepchnięte na margines procesu dziejowego, zaczęło wykorzystywać heterogeniczne narzędzia i instytucje do swoich celów? Jakiegokolwiek te cele są, będą miały w dzisiejszym świecie sens polityczny.

Jeśli wszelkie praktyki poznawcze, do których ego może się odwołać, aby zdobyć orientację w świecie na swój użytek, żeby kształtować swoją jaźń, przestają być funkcją maszyny gospodarczej; jeśli sokratejskie hasło „poznaj samego siebie” traci dawne umocowanie w świecie instytucji politycznych, bo poznanie siebie do niczego już nie jest potrzebne nauce w sensie „science”, która zasila rusztowanie obecnego kapitalizmu, to znaczy, że poznanie tego rodzaju – poznanie odpowiadające zakresem dawnej metafizyce (czy może, jak pisał Heidegger, „ontologii fundamentalnej”), próbujące uchwycić byt jako taki, wyprodukować pojęcia wyrażające sens bycia – zyskuje faktyczny wymiar bezinteresowności. Nie miało go *de facto* w czasach Stagiryty, gdy w istocie sformatowane zostało jako praktyka teoretyczna wytwarzająca elity państwa (co później potwierdziło powstanie uniwersytetów, tych instytucji średniowiecznej Europy, dla których arystotelizm stał się pierwszą prawdziwą ideologią, gwarantującą im suwerenność wśród innych instytucji). Metafizyka, filozofia pierwsza, ontologia fundamentalna – bezinteresowne poznanie – mogą się obecnie schronić w rozbitych skorupach sztuki, to znaczy mogą „pasożytować” na jej instytucjach.

To jest chyba stawka obecnych przemian. Nie chodzi już o to, żeby tworzyć taką czy inną sztukę – mamy do czynienia z przerażającą nadprodukcją w dziedzinie artystycznej, podobnie jak w obszarze myśli humanistycznej (humanistyka to inna nazwa filozofii, która została pozbawiona jakichkolwiek realnych funkcji społecznych). Przydałoby się raczej więcej ciszy, spokoju, izolacji między artefaktami ludzkiej świadomości; więcej benedyktyńskich cel dla myślenia. Chodzi więc raczej o to, żeby – podstępnie wykorzystując infrastrukturę sztuki – produkować takie benedyktyńskie cele, i w ogóle wszelkie „cele” (proszę wybaczyć ten barokowy chwyt). Czy benedyktyńska cęła, w której regeneruje się podmiotowość, nie może być uznana za uprawniony cel tego rodzaju postsztuki? Można wykorzystywać realnie istniejące społeczne narzędzia sztuki – jej kapitał, w każdym sensie tego słowa – na działania, które w istocie stanowią rodzaj małego sabotażu skierowanego przeciw temu kapitałowi i całej maszyni późnego kapitalizmu. Takimi są zaś działania poznawcze, które możemy podejmować za pomocą narzędzi sztuki. Dzięki tym inicjatywom jesteśmy w stanie ukraść odrobinę siły integracyjnej, która dawniej przysługiwała magii i religii, a następnie sztuce.

„Jednostka niczym, jednostka bzdurą” – głosiła desperacka fraza Majakowskiego z czasów LEF-u, produktywistycznego skrzydła radzieckiego konstruktywizmu, chwalonego przez Benjamina jako paradygmat nowej sztuki. „Wszystko brednie, sherry-brandy, mój aniele” – odpowiadał Mandelsztam, zamiast nadziei widząc

głęboki, ciemny dół, który otwierało przed nim państwo sowieckie. Wydaje się, że wartością sztuki w dobie totalnej cyfryzacji intelektu może być choćby prowizoryczne przywrócenie odrobiny sensu jednostkowemu życiu. Pod przykrywką sztuki mogą się dziś ukrywać bezinteresowne próby ożywienia bezinteresownej postawy badawczej.

Z taką też intencją przedstawiamy niniejszy zbiór tekstów poświęconych związkom sztuki i polityki. Trzeci już numer z cyklu Laboratoria kultury współczesnej otwiera esej Mateusza Falkowskiego o Saundersie. Autor w swoim artykule rozważa kwestię powstania tekstu literackiego, podstawowego atomu kultury. Następnie prezentujemy tekst Jakuba Wydry o zmianach w hierarchicznym systemie zarządzania polskimi instytucjami kultury (szczególnie pilne w obliczu wiadomości o mobbingu wstrząsającym ostatnio polskim światem sztuki). W dalszej kolejności zamieszczamy artykuł Marcina Gokielego o Platonie i Kafce. Zeszyt zamykają praca Agaty Szymanek, będąca prezentacją interdyscyplinarnego projektu – queerekologicznych warsztatów dla seniorów i senierek, a także recenzja autorstwa Izabeli Curyłło-Klag *Almanachu Between.Pomiędzy* pod redakcją Małgorzaty Woźniak i Roksany Zgierskiej.

## Bibliografia

- Adorno Theodor (1990). *Sztuka i sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adorno Theodor (1994). *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Benjamin Walter (1996a). *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej*. W: H. Orłowski (red.), *Anioł historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin Walter (1996b). *O pojęciu historii*. W: H. Orłowski (red.), *Anioł historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Boltanski Luc, Chiapello Eve (2022). *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. Filip Rogalski. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre (2022). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Fisher Mark (2020). *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. Andrzej Karalus. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Prasa.
- Freud Sigmund (1997). *Niesamowite*. W: Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Weber Max (2023). *Etyka protestancka a duch kapitalizmu i inne pisma*, przeł. Bogdan Baran, P. Miziński. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.