

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA

PIĘKNO W UPOLITYCZNIONYM ŚWIECIE Przypadek twórców samorodnych

Sztuka ma tworzyć nowe formy doświadczania świata. Artyści mają za zadanie być kimś więcej niż autorami, powinni stawać się kreatorami nowej rzeczywistości. Dlatego kategorię autorstwa najlepiej ulokować właśnie na polu sztuki surowej. „Autorstwo” jest pojęciem wyjątkowo niejednoznacznym – w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Określając twórców art brut mianem autorów, Bouillet ustanawia nową płaszczyznę doświadczenia estetycznego.

Kiedyś rozumiano, że najsukuteczniejszym filtrem myśli ludzkiej jest czas. [...] Nie mamy już cierpliwości, aby czekać na powolną i staranną ocenę czasu. Zasypywani co chwila informacjami, które mogą nas zainteresować, nie mamy większego wyboru: musimy skorzystać z automatycznych filtrów, które natychmiast dają pierwszeństwo temu, co nowe i popularne. W sieci wiatry opinii przybrały postać trąby powietrznej.

Nicholas Carr, *Płytki umysł*¹

Obserwujemy współcześnie zanik refleksji aksjologicznej mającej spinać etykę z estetyką, a wartość dobra z wartością piękną. Owszem, nie brakuje refleksji z zakresu etyki i estetyki, lecz nie łączy jej już Kantowskie pytanie o możliwość przedstawienia wartości. Może brakuje czasu i przestrzeni na taką refleksję? Między twórcami a odbiorcami przedstawień zawierana jest natomiast swoista umowa komunikacyjno-społeczna, będąca skutkiem tak zwanej demokratyzacji wszystkich dziedzin kultury i oderwania nowej estetyki od etyki. W kulturze współczesnej popadamy w szczególnego rodzaju mityzację, w kryzys mimetyczny, piękno uwikłane zostaje w kiczowatość i fascynację przekraczaniem kolejnych granic, egzaltowana mieszczańska wyobraźnia prowadzi zaś do powszechnego zaniku poczucia fikcjonalności obecnego kiedyś w kulturowo doniosłych wielkich przedstawieniach, stanowiących lustro dla społeczności. Kategoria przedstawienia dotyczy wypracowanego przez badaczy i uchwyconego w całość stanowiska wobec jakiegoś ważnego pojęcia (wartości); stanowisko to daje się wyrazić (przedstawić) w formie jednolitego, czytelnego, ale nie jednoznacznego, modelowego odwołania – najczęściej

¹ N. Carr, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, tłum. K. Rojek, Helion, Gliwice 2013, s. 211.

dzieła sztuki. Przedstawienie to zatem zmontowane w jeden obraz (może być ruchomy, jak na przykład film czy literatura) idee i pojęcia stanowiące uobecnienie (franc. se présenter) sensu².

Współczesny konsument określany bywa słowem „prosument”, a termin ten stanowi zbitkę wyrazów: „producent” (lub „profesjonalista”) i „konsument”, stworzoną przez Alvina Tofflera³. W czasach, gdy konsumpcja objęła nowoczesne media i obejmuje powszechne uczestnictwo w procesie produkcji czy wytwarzania dóbr na wszystkich etapach, również na etapie interpretacji (czym jest owo „dobro” w kulturze), aksjologia wydaje się sztucznie wydzielonym, niemalże archaicznym działem filozofii, a nawet próbą ograniczania współcześnie rozumianej wolności, na co wpływa również fakt oderwania jednostkowego życia ludzkiego od norm etycznych. Wolność w wymiarze kulturowym regulować mają zaś przede wszystkim „artyści”, zwolnieni przynajmniej częściowo z obowiązku podporządkowania się normom. Oczywiście w kulturze wciąż przyjmuje się istnienie pewnych etycznych wartości ogólnoludzkich, na przykład tych, które wyznacza Dekalog, ale pozbawiane są one mocy wiążącej i zależą od uwarunkowań historycznych, co bezustannie próbuje się wykazywać w tak zwanych naukach humanistycznych czy społecznych.

Termin „prosumpcja” rozmywa dotychczasowe odróżnienie sfery produkcji od sfery konsumpcji i obejmuje czynności, które kreują wartości, prowadząc zarazem do wytworzenia produktu będącego przedmiotem konsumpcji. Czynności te stają się pasmem doświadczeń konsumenta skumulowanych wokół produktu, którego często jest on współtwórcą. Prosument uczestniczy w procesie projektowania lub współprojektowania, lub też koprodukcji jakiegoś „dobra”, na przykład wypowiadając się na temat możliwości jego ulepszenia lub potrzeb z nim związanych, uczestniczy zatem w całym procesie kreowania jego wartości. Wydawać by się mogło, że osiągnęliśmy doskonałą harmonię tworzenia wartości związanych z konkretnymi „dobrami” (towarami), nowy rodzaj ładu społeczno-gospodarczo-politycznego – i jest to być może jedno z naszych największych złudzeń kulturowych.

Zdaniem Geerta Hofstede i Gerta Jana Hofstede, autorów słynnej książki *Kultury i organizacje*⁴, kultura to programowanie umysłu obejmujące cztery warstwy: symbole, bohaterów, rytuały i wartości. Kategorie te są ze sobą powiązane, ale pozwalają się „czytać” również oddzielnie⁵. Często zapomi-

² Por. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*, WNS UAM, Poznań 2016.

³ Por. A. T o f f l e r, *Trzecia fala*, tłum. Ewa Woydyłło, PIW, Warszawa, 1997, s. 43-45.

⁴ Zob. G. H o f s t e d e, G. J. H o f s t e d e, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, tłum. M. Durska, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2007.

⁵ Por. tamże, s. 21.

namy dziś o warstwach znajdujących się pomiędzy najbardziej zewnętrznymi symbolami, których uczymy się od innych, a wartościami najbardziej uwewnętrznionymi, opartymi na indywidualnych wyborach. Słabo rozpoznajemy to, co leży pomiędzy nimi, czyli kulturowych bohaterów i rytuały wcielające wartości w życie, łączniki między językiem a życiem. Niezwykle szybko „wchłaniania” przez rynek są w szczególności tak zwani twórcy samorodni, których na piedestał wyniósł Jean Dubuffet⁶. Stali się oni „modni” i często wykorzystywani są przez prosumentów wkraczających do zamkniętego świata „inności” – przykład tych twórców wskazuje, że zapewne nie pozostało już nic, co stanowiłoby powód, by zatrzymać się w procesie kształtowania kultury i zastanowić nad jego kierunkiem.

UWAGA! TWÓRCY SAMORODNI

Twórcy określane jako samorodni to szczególnie bohaterowie kultury, a ich dzieło wymaga ochrony i namysłu. Cały nurt sztuki nazywanej nieprofesjonalną najczęściej kojarzony jest właśnie z nazwiskiem Jeana Dubuffeta, który nie tylko go opisał, ale również zgromadził dużą kolekcję dzieł powstałych w jego ramach. Jeszcze w latach czterdziestych dwudziestego wieku ów francuski malarz stworzył pojęcie sztuki surowej (franc. *art brut*) dla opisu samodzielnych „wytworów” twórców niepoddanych procesowi edukacji, wytworów wypływających z „wnętrza” i powstałych nie na potrzeby rynku, lecz pod wpływem wewnętrznego „impulsu” – wytworów spontanicznych i autentycznych. „Po ogłoszeniu tej definicji stworzył on zarys sylwetki autorów z obrzeża sztuki, którzy w «tajemnicy, ciszy i samotności»”⁷ wytwarzają coś niezależnego od sztuki tak zwanego głównego nurtu. Autorzy ci w większości przypadków nie oczekują społecznego uznania. Być może dlatego właśnie podstawowym problemem jest dzisiaj odbiorca ich wytworów. Kto ma decydować o ich wartości? Jak taką twórczość opisywać? Czy należy to czynić, skupiając się na wytworach, czy raczej na procesie twórczym? Jaką intencję wytwarza ten, kto zauważy piękno nie tam, gdzie wskazują instytucje nauczające o pięknie (szkoły, uniwersytety, muzea, galerie)?

Mieć intencję to nie to samo, co czegoś chcieć. Łacińskie „*intentio*” oznacza rozciągnięcie, nateżenie, napięcie, uwagę, czyli świadomy proces umysłowy generujący zamierzenie. Stosując pojęcie intencjonalności, Edmund Husserl

⁶ Zob. J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Galimard–Idées, Paris 1973.

⁷ L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 1997. Por. A. Bouillet, *Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści”, sztuka „nie-profesjonalna” – i art brut w Polsce*, tłum. K. Kubaszczyk, w: *Art brut. Różnorodnie*, red. J. Daszkiewicz, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, Poznań 2018, s. 10.

w miejsce „ja” rozumianego jako bezwolna, ukształtowana przez indywidualne doświadczenie i targana popędami osoba wprowadził podmiotowość badacza. Mieć intencję to zaś przede wszystkim kierować na coś swoją uwagę – dopiero w ten sposób oczywista staje się struktura aktów poznawczych⁸. Akt świadomości wykracza bowiem poza to, co jest w danej chwili bezpośrednio dane. Jakkolwiek jednak bezzakołowania i uczciwie podchodzilibyśmy do obserwowanej rzeczywistości, zawsze mamy jakieś wstępne hipotezy badawcze, które kierują naszą uwagę. Aby coś trafiło do ludzkiej świadomości, musi znaleźć swój symboliczny nośnik. Pojedynczy element poza strukturą nie ma znaczenia. Symboliczność spotyka się z uświadomieniem w wymiarze semiotycznym i stanowi Gestalt. Dążenie do całościowego oglądu rzeczywistości skupia uwagę odbiorcy przedstawienia na procesie poznania, a w sztuce na kompozycji ustalającej reguły proporcji, czyli piękna – całościowej harmonii. Kompozycja opiera się bowiem na wzajemnych relacjach poszczególnych elementów dzieła, takich jak linia, kolor, kształt, bryła, perspektywa czy światłocień. Niejasność kryteriów oceny jakości estetycznej jest dzisiaj tak duża, że niemalże jak przysłowiowe grzyby po deszczu mnożą się specjaliści od sztuki, czyli ci, którzy oceniają i wyceniają zwłaszcza taką sztukę, której kryteria estetyczne trzeba ustalać ad hoc, bo – wydawać by się mogło – że żadne kryteria dotyczące tego obszaru obiektywnie nie obowiązują. Różnej prowienienencji teoretycy kultury chętnie zawłaszczają marginalne wydarzenia, jak choćby te z zakresu art brut, i często tworzą nieuprawnioną ich interpretację „stylistyczną”, określając niektóre z nich jako bardziej bądź mniej wartościowe artystycznie, inne zaś kwalifikując jako co najwyżej „terapeutyczne”. W związku ze sztuką surową stawiam zatem pytania: Czy nie próbujemy dopatrzyć się w niej czegoś, czego w niej nie ma? Czy nie próbujemy wykorzystać tego zjawiska, niejako „odbić się od niego”, by wykreować siebie, tak jak uczynił to Jean Dubuffet – twórca celowo bezstylowy? Jego próba odnowy sztuki, polegająca na sięgnięciu w rejony „zakazane”, do tak zwanych marginesów sztuki, często do twórczości ludzi chorych psychicznie i dzieci, uczyniła bowiem z twórczości art brut „materiał do wykorzystania”. Czy zabieg ten pozostaje w zgodzie z etyką i estetyką?

ETYCZNY PROBLEM AUTORSTWA

Sztuka ma tworzyć nowe formy doświadczania świata. Artyści mają za zadanie być kimś więcej niż autorami, powinni stawiać się kreatorami nowej rzeczywistości. Dlatego kategorię autorstwa, zdaniem Alaina Bouilleta, naj-

⁸ Por. J. B o b r y k, *Przyczynowość i intencjonalność*, Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 182.

lepiej ulokować właśnie na polu sztuki surowej. „Autorstwo” jest pojęciem wyjątkowo niejednoznacznym, a jego interpretacja podlega w najnowszych czasach swoistej ewolucji – w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Określając twórców art brut mianem autorów (i odróżniając ich w ten sposób od artystów), Bouillet ustanawia nową płaszczyznę doświadczenia estetycznego. Tych, którzy pasjonują się tą sztuką, nazywa zaś amatorami, traktując ich odrębnie od kolekcjonerów, zainteresowanych wytworami sztuki przede wszystkim ze względu na jej wartość wymienną. W przypadku autorów art brut nigdy nie możemy być pewni, czy doświadczenie piękna pojawiające się w odbiorze ich wytworów stanowi rezultat finalnego oddziaływania dzieła, czy też raczej kontaktu z pewnym doświadczeniem, z przymusem tworzenia silniejszym niż ograniczenia życiowe. Od „zwykłych”, czyli wykształconych artystów wymagamy, by dzieło zawierało komunikat estetyczny w idiolekcie utrwalającym sprzężenie niejasności ze zwrotnością⁹ – tak właśnie komunikat estetyczny opisywał Umberto Eco. Tylko w idiolekcie dzieła sztuki rodzi się styl spinający różne jego warstwy. Idiolekt – zdaniem Eco, który semiotycznie rozszerza jego znaczenie – stanowi model doświadczenia świata, do którego inni pragną się odnieść. Wyznacza on całą strukturę sensów, dlatego nawet brak czy niejasność staje się w idiolekcie dzieła sztuki sensownym wyborem, ma swoje uzasadnienie i wytwarza komunikację między twórcą a odbiorcą¹⁰.

Ważnym zjawiskiem na rynku sztuki jest „nagradzanie» artysty za brak zainteresowania uczestnictwem w społecznym obiegu sztuki”¹¹. Nie chodzi tu o izolację artysty od gier w obrębie estetyki czy rynku sztuki, ale o jego możliwość skupienia się na dziele, które ma spełnić paradoksalne zadanie: wpisać się w (historyczny i estetyczny) proces sztuki, a zarazem stanowić oryginalny w nią wkład. Problem ten staje się szczególnie wyraźny w dzisiejszych czasach, artyści bowiem, którzy zaczynają tworzyć „pod domniemane zamówienie historii sztuki czy pod bardziej wyczuwalne preferencje galerii”¹², niekoniecznie zostają „odsiani” od tych prawdziwych, „nieskażonych” interesem prywatnym. Współczesnym zjawiskiem estetycznym jest odchodzenie od tradycyjnych technik przedstawiania, często wymagających nakładu pracy fizycznej, jak na przykład rzeźba w kamieniu, a także czasu, jak choćby długo schnące malarstwo olejne. Zdaniem Marii Anny Potockiej tendencja ta prowadzi do dezorientacji estetyki wobec tak zwanych dzieł sztuki. Trendy

⁹ Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 80.

¹⁰ Por. tamże, s. 85-87.

¹¹ M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007, s. 79.

¹² Tamże.

awangardowe zmierzają do demanualizacji sztuki. „Dla wielu istota sztuki była zaklęta w tych gestach. [...] Szok demanualizacji ujawnił płytkość odbioru sztuki”¹³. Jeszcze w dwudziestym stuleciu sztuka odbierana była jako coś trudnego, kunsztownego, jej dzieła stanowiły zaś najwyższe wcielenie talentu w konkretny wytwór. Zaprzeczenie tego rodzaju oczekiwaniom wobec sztuki jako takiej nie stanowi jednak rozwiązania trudnej sytuacji, w jakiej sztuka współczesna się dziś znalazła – mam na myśli tę sztukę współczesną, której istnienie – jak określa je na przykład Jean Baudrillard – zaczyna się czy to od gestu Duchampa, czy to od gestu Warhola¹⁴. Według twórcy pojęcia simulacrum, przedmioty sztuki, których tajemnicą były kiedyś wyraz i forma przedstawienia, oddziałują dziś na nas poprzez „zagęszczenie, a następnie rozproszenie w cyklu przemian”¹⁵. Baudrillard wyróżnia dwa popularne sposoby radzenia sobie z kryzysem twórczości: „Pierwszym z nich jest jej niekończąca się dekonstrukcja, gdzie malarstwo bezustannie obserwuje własną śmierć w szczątkach zwierciadła, godząc się na majsterkowanie przy resztkach, niezmiennie w stanie przeciwważności wobec utraconego znaczenia, zawsze z braku odbicia bądź historii. Drugim – proste wyjście poza obręb przedstawienia, zapomnienie o wszelkich troskach wynikających z lektury, interpretacji, deszyfracji, zapomnienie o krytycznej przemocy sensu i bezsensu, po to, by przyłączyć się do matrycy pozoru, pojawiania się rzeczy tam, gdzie najwyraźniej odmieniają one przez przypadki swą obecność, lecz dokonują tego w formach mnogich, zwielokrotnionych w zgodzie z duchem przemiany”¹⁶. Ów „duch rozproszenia przedmiotu”¹⁷, „matryca dystrybucji form”¹⁸ – jak nazywa je Baudrillard – są postaciami złudzenia uczestnictwa w świecie sztuki. Iluzja ta podtrzymywana jest przez rynek i służy podbijaniu stawki danych przedstawień oraz bezustannemu odtwarzaniu pytań dotyczących sztuki, na które nikt już nie szuka wiążących odpowiedzi, lecz które prowadzą do jej popadania w coraz większe nieodróżnicowanie.

UPOLITYCZNIE NIE TWÓRCZOŚCI

Nasz świat różnicowany jest dziś przede wszystkim za sprawą polityczności. W czasach współczesnych polityka to coś więcej niż umiejętność sprawowania władzy publicznej. Poprzez media wkradła się ona w najskrytsze

¹³ Tamże, s. 194.

¹⁴ Zob. J. B a u d r i l l a r d, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

¹⁵ Tamże, s. 70.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

rejonu naszej percepcji. Pisał o tym na przykład Jacques Rancière. Poprzez system policyjny, rozpuszczający polityczność w prostych komunikatach, porządkowana i ukierunkowywana jest nasza uważność. Rancière odwołuje się do Kantowskiego odkrycia, że już czas i przestrzeń są formami zmysłowości, i twierdzi, że polityczność anektuje te podstawowe formy i ustanawia specyficzny reżim (porządek) estetyczny, afirmując wyjątkowość sztuki jako osobnej, poza realnym czasem i przestrzenią, dziedziny kultury, a jednocześnie zaprzeczając wszelkim pragmatycznym kryteriom, które pozwoliłyby odróżnić dzieła sztuki od wytworów nie-sztuki. Polityczność ustanawia jednoczesną autonomię abstrakcyjnie pojmowanej sztuki oraz jej tożsamość z formami życia. Według Rancière'a ten estetyczny (a właściwie polityczny) reżim sztuki oddaje istotę tak zwanej „nowoczesności”¹⁹.

W *L'inconscient esthétique*²⁰ Rancière stwierdza, że w *Krytyce władzy sądzienia*²¹ estetyka rozumiana jest jako konfiguracja dziedziny doświadczenia ściśle powiązana z poznaniem w ogólności, i podkreśla pozytywną utopijność tego ujęcia. Utopia jest dla niego nie tyle przedstawieniem idealnego toposu, ile funkcją (zdolnością) ustalenia przestrzeni percepcyjnej adekwatnej do wiedzy i na zawsze pozostającej w relacji z aisthesis. Jest ona tym, co stanowi „topos” wspólnoty. Sztuka (wolna dziedzina twórczości) miała za zadanie spajać wspólnotę²².

Podczas gdy w filozofii Platona polityka związana była z realizacją idei Dobra, dziś stanowi ona umiejętność osiągania kompromisu przez kierujących sytuacją społeczną. Charakterystycznymi cechami nowoczesnego pojęcia polityki są nieokreśloność i rozproszenie. Polityka nie ma już jednoznacznego obszaru przedmiotowego, a dotyczy wszystkich dziedzin życia zbiorowego. Polityk pragnie więc przejąć władzę nad określonym terytorium (również tym, którym jest sztuka), by móc czerpać zyski ze sposobu organizacji i funkcjonowania społeczeństwa. Polityka „zagarnia” w ten sposób wszystkie dziedziny życia, umożliwiając do nich dostęp poprzez prawo dostępu, własności czy autorstwa.

Bezustannie grozi nam mylenie surowości ze szczerością oraz prawdy z brakiem techniki i wiedzy. Być może nie sposób dziś odróżnić kolekcjonera, który interesownie wyluskuje wartościowe dzieła, od amatora pragnącego bezinteresownie docierać do jakiejś prawdy, potrafimy bowiem czerpać ko-

¹⁹ K. M i k u r d a, *Słownik terminów Jacques'a Rancière'a*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Ha!art, Kraków 2008, s. 179n.

²⁰ Zob. J. R a n c i è r e, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.

²¹ Zob. I. K a n t, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

²² Por. R a n c i è r e, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, s. 69-71.

rzyści z nieustannego inicjowania bezproduktywnej refleksji o wartościach zawieszonych w próżni.

Włoskie słowo „brutto” wskazuje na to, co „brzydkie i brudne”²³. Fragmenty składowe pojęcia „brut” budują napięcia w różnych polach znaczeniowych. W ekonomii rachunek „brutto–netto uświadamia współobecność narracji zysku i strat”²⁴. Brutto to zarazem surowość: prostota, nieopracowanie, ale też nadmiar – gdy dotyczy rynku i własności.

Autor reprezentujący nurt art brut przeważnie nie zdaje sobie sprawy, że działa w sferze twórczości artystycznej, i często nie życzy sobie pokazywania swoich prac. Niektórzy nawet ukrywają swoje wytwory, bojąc się, że ktoś im je zabierze bądź zniszczy²⁵.

Dubuffet przez całe życie strzegł nazwy „art brut”, troszcząc się, by nie była ona mylona z takimi określeniami, jak „sztuka ludowa”, „sztuka naiwna”, „sztuka psychopatologiczna”, „sztuka outsiderska” czy „sztuka niepełnosprawnych”. Niestety, podobnie jak inne pojęcia, również kategoria art brut została mimo wszystko w dzisiejszych czasach upolityczniona i urynkowiona. Co więcej, przyczynił się do tego sam Dubuffet, kojarząc twórców „surowych” z tak zwanym ludem i przyznając wszystkim prawo do twórczej wypowiedzi. „Za błędne, choć mocno rozpowszechnione, uważam przekonanie, że ludzie obdarzeni niepowtarzalnym wnętrzem, światem wewnętrznym, który wart jest uzewnętrznienia, są rzadkimi wybrańcami losu. Potencjał oryginalnych pomysłów to rzecz wcale nierzadka, to towar najbardziej w świecie powszechny, jest wszędzie tam, gdzie znajdują się ludzie. Każdemu zaś, kto pragnie tworzyć sztukę, brakuje przede wszystkim odwołania się do tego potencjału. Następnie potrzeba umiejętności skanalizowania go tak, by nie uzewnętrzniał się poprzez odbicia i zniekształcenia”²⁶.

Przekonanie, że izolacja i nieprzystosowanie wyzwalają twórczość, okazało się jednak błędne, mimo że nastawienie Dubuffeta wywołało modę na wytwory powstałe w wyniku odosobnienia: psychiatrycznego, karnego, środowiskowego czy psychicznego (którego szczególną postacią jest autyzm). Dla Dubuffeta art brut stała się „pretekstem do dwojakiego ataku: na sztukę głównego nurtu oraz na psychiatrów i psychiatrię”²⁷. Zaczęła ona funkcjonować jako manifest i często służyć celom politycznym. Procesy tego rodzaju zabijają wrażliwość na samą sztukę, nie tylko na sztukę surową.

²³ J. D a s z k i e w i c z, *Pojęcie „art brut” – w stronę miniaturowej teorii*, w: *Art brut. Różnorodnie*, s. 106.

²⁴ Tamże, s. 98.

²⁵ B o u i l l e t, dz. cyt., s. 10.

²⁶ D u b u f f e t, dz. cyt., s. 105. Cyt. za: Bouillet, dz. cyt., s. 12.

²⁷ B o u i l l e t, dz. cyt., s. 12.

MIT POWSZECHNEGO DOSTĘPU DO PIĘKNA

Złudzenie możliwości osiągnięcia doskonałej harmonii tworzenia wartości związanych z konkretnymi „dobrami” (towarami) rodzi iluzję, jakoby możliwe było stworzenie nowego rodzaju ładu społeczno-gospodarczo-politycznego. Oba te nastawienia oparte są na micie powszechnej zgody międzyludzkiej, który głosi, że dzięki racjonalnemu „uporządkowaniu” społeczeństwa (i kultury) możemy zarządzać wspólnym dobrem (dobrami) i zmierzać ku ogólnoludzkiej harmonii: ku rajowi na ziemi.

René Girard kreśli jednak alternatywę wobec tego złudzenia, a mianowicie perspektywę mimetyzmu jako najpowszechniejszego mechanizmu współżycia między ludźmi. W jego przekonaniu człowiek musi się określić wobec „innego”, a najłatwiejszy mechanizm takiego samookreślenia zapewnia przemoc, służąca podporządkowaniu bądź zniszczeniu owego „innego”. Ów charakterystyczny dla człowieka, zracjonalizowany mechanizm naśladownictwa powoduje wojny i jest źródłem kłamstwa. Jako ludzie, porównujemy się przede wszystkim z jednostkami sobie podobnymi i albo chcemy stawać się tacy, jak inni, albo pragniemy innym coś zabrać oraz ich zniszczyć pod pozorem niszczenia złej „inności”. Bez względu na naszą wiarę w racjonalność ludzkiego poznania ostatecznie poznajemy siebie tylko poprzez innych. Girard podkreśla wyjątkowość ostatniego przykazania Dekalogu, które zabrania nie jakiegoś konkretnego aktu, na przykład zabijania czy kradzieży, ale samego pożądania. Wzór naszych pożądań stanowi bliźni. Sama struktura zakazu budzi jednak mimetyczną skłonność do jego przekraczania i wyzwala przemoc wobec innego. Mimetyzm tak zwanego „modela-przeszkody”, polaryzującego wszystkie antagonizmy w jednostce, którą należy wyeliminować, stanowi podstawę rytuału kozła ofiarnego²⁸. Ofiary są napiętnowane i naznaczone, chociaż są nimi najczęściej geniusze, którzy po prostu „nie pasują” do społeczności.

Problem opozycji między byciem sobą a zatraceniem się w innym podlegał różnym stylizacjom. Dopiero romantyzm posuwa się do sugestii, że możliwa jest jedność przeciwieństw jako wolność zyskana w drugiej osobie²⁹. Mit romantycznej miłości ma spajać na nowo ideę komunikacji i czynić to zwłaszcza poprzez sztukę.

Ideę piękna zakorzeniono dziś ponadto w kategorii szczęścia. Politycy mają dostępem do dóbr, nakłaniają do udziału w abstrakcyjnym szczęściu i głoszą prawo do szczęścia. Stan szczęścia jest abstrakcyjny, mityczny i – w sensie temporalnym – wciąż się odsuwa. Żyjemy w „zagęszczonych” cza-

²⁸ Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

²⁹ Por. N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, s. 149-153.

sach. Każde doświadczenie musi być zarejestrowane, zapośredniczone przez media, aby więc doświadczenie mogło przerodzić się w jakiś rodzaj wiedzy (czy też pamięci) i wykroczyć poza fakt jego zarejestrowania, musi pojawić się możliwość doświadczenia jakiejś luki pozwalającej na zmianę w naszym funkcjonowaniu i na zadziałanie aksjologicznego „coś za coś”, czyli na zbudowanie hierarchii wartości. Brakuje dziś miejsca na ten rodzaj przemiany, który znamionowało niegdyś doświadczenie katharsis. Mimo mnożenia się rodzajów sztuki i poszczególnych jej konkretyzacji doświadczenie jednoczesności przeżycia i wiedzy (katharsis i szczęścia) staje się coraz rzadsze.

„Roman Ingarden, pytany o przyszłość sztuki w aspekcie możliwości mnożenia się jej rodzajów, miał odpowiedzieć, że nie jest prorokiem – kto wie, jak to kiedyś będzie? Ale nie wykluczał, że powstaną nowe, a możliwości wyjaśnienia tej dynamiki widział w poszerzaniu pojęcia sztuki. Pojęcie sztuki, ukształtowane jeszcze w starożytności w kręgu myśli Platona i Arystotelesa, na przełomie XVI i XVII wieku uległo istotnym zmianom, aż wreszcie w połowie XX wieku jej funkcje zostały poszerzone, co przejawiało się w ekspresji happeningu, instalacji – sztuką stało się pewne zachowanie, prowokowanie, zwrócenie na coś uwagi”³⁰. Poczucie fikcjonalności wynikające z fundamentalnej nieadekwatności rzeczywistości i języka – jak pisze Barthes – nie wystarcza już, aby zasypać tę przepaść³¹. Pragnienie doświadczenia, które niegdyś umożliwiała sztuka, nie tylko pozostaje niezaspokojone (bo niezaspokojenie leży w samej naturze pragnienia), lecz staje się powodem frustracji.

Według Kanta cechą dystynktywną upodobań estetycznych jest ich bezinteresowność – pozostają one niezależne od realnego istnienia podobającego się przedmiotu. Podoba się już samo jego wyobrażenie i bezpojęciowość – napawamy się bezpośrednim wrażeniem piękna rzeczy, a nie pojęciem, jakie o niej mamy. Przedmiotem upodobania estetycznego nie jest zatem cała rzecz, lecz tylko jej forma. W formie tedy leży piękno rzeczy – konkluduje Kant³². Jest on zdania, że przedmioty estetyczne, dzięki oparciu na fikcji łączą w sobie zmysłową formę i duchową treść (idee)³³. Tadeusz Sławek nazywa fikcjonalność napięciem między stanem świata a stanem języka³⁴. Fikcjonalność to zatem zarazem stopień wyczulenia świadomości językowej. Tekst, w którym język mocno nasuwa się na obraz świata, okazuje się silniej fikcjonalny niż tekst, w którym język jest „przezroczysty”, neutralny: odtwórczy, nie zaś twórczy.

³⁰ Z. Chlewiński, *Art brut po polsku*, w: *Art brut. Różnorodnie*, s. 56.

³¹ Por. R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty. Teoria Literatury. Krytyka. Interpretacja” 1979, nr 5(47), s. 16-19.

³² Por. Kant, dz. cyt., s. 260.

³³ Por. tamże, s. 115.

³⁴ Por. T. Sławek, *Fikcja i troska*, w: *Znak, tekst, fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. T. Sławek, W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987, s. 106.

Im bardziej jesteśmy świadomi świata języka, tym głębsza jest dla nas fikcjonalność tekstu. W dzisiejszych zmediatyzowanych czasach świadomość ta ulega zatraceniu. Fikcję pojmujemy dziś bardzo trywialnie – jako zmyślenie, oderwanie od uznanych znaczeń czy prowokację. Nawet sztuka surowa i szczerza podlega szybkiej „sprzedaży”, wraz z sensacją dotyczącą życia jej autora, zmagającego się z chorobą lub z innym cierpieniem.

Forma dzieła sztuki jako pewna całość powoduje upodobanie całego naszego umysłu, inaczej niż ma to miejsce w przypadku upodobania zmysłowego. Podoba się estetycznie to, co umie pobudzić działanie wszystkich władz umysłu, twierdzi Kant. Sądy estetyczne cechuje więc, według Kanta, powszechność, chociaż jest to powszechność szczególnego rodzaju: powszechność bez reguły. Piękne jest bowiem to, co podoba się z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny³⁵. *Krytyka praktycznego rozumu* Kanta pokazała, że istnieją praktyczne zasady określające a priori cel rozumu. Moralność, stanowiąca czystą, praktyczną teleologię, dąży do urzeczywistnienia swych celów w świecie, a zależą one od naszej woli, mimo że siły prowadzące do ich urzeczywistnienia rozpoznajemy tylko i wyłącznie w naszym intelekcie. Do poruszeń woli skłaniają nas rzeczy stworzone całkowicie ze względu na cel sam w sobie, a zatem dzieła sztuki. W ten sposób w myśli Kanta etyka spotyka się z estetyką³⁶. Radykalizm sztuki to tylko i aż „siła obecności” przedstawienia wstrząsającego codziennym doświadczeniem, to siła kojarzona (zwłaszcza przez Rancièrę’a) z Kantowskim pojęciem wzniosłości (jako „heterogenicznej i nieredukowalnej obecności w samym sercu zmysłowości pewnej siły, która ją przekracza”³⁷).

ZŁA KONCEPCJA SZTUKI

Sztukę zastąpiliśmy dziś dekoracją i modą. Najbardziej znany tekst o kiczu, o sztuce złej, autorstwa Hermanna Brocha, opiera się na sformułowaniu postulatu sztuki dobrej, nie zaś pięknej. Sztuka osiąga bowiem piękno nie w sposób bezpośredni. Jeśli artysta dąży do piękna, jest twórcą kiczu, nie zaś arcydzieła czy chociażby dzieła. Hasłem przewodnim artysty powinno być: Pracuj dobrze, dobrze wykonuj swoją robotę, a piękno „spadnie w dłonie”, gdy szczęśliwie ukończysz dzieło³⁸.

³⁵ Por. K a n t, dz. cyt., s. 124.

³⁶ Por. I. K a n t, *O użytku zasad teleologicznych w filozofii*, tłum. D. Pakalski, w: tenże, *Pisma teleologiczne*, tłum. J. Nowotniak, D. Pakalski, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2000, s. 37n.

³⁷ J. R a n c i è r e, *Los obrazów*, w: tenże, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 134.

³⁸ Por. H. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, w: tenże, „*Kilka uwag o kiczu*” i inne eseje, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 113.

W wywiadzie udzielonym Benoît Chantre'owi w roku 2007 René Girard powiedział, że znajdujemy się w takim punkcie historii, w którym mimetyczny układ przyciągania–odpychania, będący „podstawą wszystkich patologii resentymetu”³⁹, osiągnął punkt nieodróżnicowania. Porównywanie się, porównywanie przedmiotów, obiektów czy dzieł, przestało być twórcze. Ponieważ mimesis mechanizmu naśladowczego może być, według Girarda, albo zła, albo dobra (choć dobra jest zdecydowanie rzadziej), może mieć charakter kulturotwórczy i społeczny lub kulturę niszczącą (przemocowy), stała się dziś ona mechanizmem tak powszechnym, a zarazem pozornie zindywidualizowanym, że – w przekonaniu Girarda – zatraciliśmy swoje społeczne i kulturowe punkty odniesienia, między innymi te dotyczące sztuki.

W sztuce zwyciężyła postawa kiczowa, symulacja sztuki, dokonywana czasami w sposób bardzo podstępny, gdy sprawność warsztatu aspiruje do wyrażania całej prawdy o świecie. Tymczasem sztuka nigdy nie wyraża wszystkiego, godzi się na fragmentaryczność i niezaspokojenie odbiorcy, który często nie rozumie współczesnych mu arcydzieł i niekiedy musi dojrzewać do nich przez wieki. Kicz to zatem nie tyle kiepska sztuka, ile – zdaniem Brocha – zła sztuka⁴⁰, co stanowi rezultat jej zbyt wielkich aspiracji. Autor kiczu pragnie wywołać katharsis bez pracy wymagającej przede wszystkim czasu i nakreślenia ram wspólnoty interpretacyjnej. Kicz jest egoistyczny po stronie zarówno autora, jak i odbiorcy: i jeden, i drugi ponoszą winę za powszechność „postawy kiczowej”.

Broch sytuuje wartości dobro–piękno w układzie dynamiczno-statycznym. Gdy jedna z nich jest dynamiczna, druga staje się jej efektem. Jeżeli twórca bądź odbiorca przekazu estetycznego nie uświadamia sobie tej zależności, przekaz cierpi wskutek braku ironii, co prowadzi do przerostu formy nad treścią albo treści nad formą. Broch porównuje kicz do nowotworu. Nowotwór nie jest chorobą, która przychodzi z zewnątrz, lecz stanowi nadmierny rozrost jakiejś funkcjonalnej dla całego organizmu tkanki. Kiedy zaczyna ona zmieniać się w nowotwór? Dzieje się to, gdy tkanka traci swoją funkcję podporządkowania i niejako chce żyć dla siebie, staje się narcystyczna. Podobnie funkcjonuje kicz, oferując tak dużo, że odbiorca nie chce niczego poza przedstawieniowością, jaką w ten sposób otrzymuje. Co ciekawe, w przekonaniu Brocha kicz nie zawiera się wyłącznie w (nieudanym) dziele, ale obecny jest również w pragnieniu kiczu. Należy dostrzegać powszechność „postawy kiczowej” i tępić jej najłżejsze ślady, zawsze jednak zaczynając od siebie – pisze Broch⁴¹.

³⁹ R. Girard, *Apokalipsa tu i teraz*, rozmawiał B. Chantre, tłum. C. Zalewski, WAM, Kraków 2018, s. 75.

⁴⁰ Por. B. Broch, *Zło w systemie wartości sztuki*, w: tenże, *„Kilka uwag o kiczu” i inne eseje*, s. 156.

⁴¹ Por. tenże, *Kilka uwag o kiczu*, s. 116n.

Niemożliwe jest bowiem bezpośrednie osiągnięcie dobra, piękna i prawdy – wartości, które kojarzymy z trzema podstawowymi dziedzinami kultury: religią, sztuką i filozofią. Dobro według Brocha, specjalisty od dobrej sztuki, zostaje przypisane sztuce, jest celem dzieła, piękno nie może być bezpośrednim celem artysty. Piękno jako cel ogólny przesuwają się w stronę innej dziedziny kultury – filozofii, a prawda to cel ostatniej dziedziny Hegłowskiego Ducha absolutnego, religii⁴². Piękno to kategoria niedoceniana przez samych filozofów, którzy rezerwują ją dla teorii estetycznych, dotyczących sposobów percepcji świata. Estetyka traktowana jest jako gałąź filozofii, a często jako dziedzina, bez której refleksja epistemologiczna, a tym bardziej ontologiczna, potrafi się obejść. Estetyka tymczasem, jak ją określił Ingarden, to epistemologiczna i również ontologiczna kompetencja odróżniania wartości artystycznych od estetycznych. Te pierwsze wynikają z samej konstrukcji wytworu artystycznego, a te drugie z jego oceny, właściwa ocena piękna zawartego w wytworze artystycznym stanowi zaś syntezę, zestrojenie różnych wartości, i daje wgląd w problem intencjonalności, nie tylko artysty⁴³. Jak to wygląda w praktyce, Ingarden ukazał w swojej koncepcji czterech warstw dzieła literackiego. „Dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, w którym należy odróżnić: a) warstwę brzmień słownych, jako też tworów i charakterów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu; b) warstwę znaczeniową, zbudowaną z sensów zdań wchodzących w skład dzieła; c) warstwę uschematyzowanych wyglądków, przez które przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione; d) warstwę przedmiotów przedstawionych, a mianowicie przedstawionych przez czysto intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez sensy zdań wchodzących w skład dzieła”⁴⁴.

Odbiór dzieła sztuki ma charakter procesualny i stopniowo obejmuje wszystkie cztery warstwy, a zatem pozwala zbudować przedstawienie, czyli ująć nasze doświadczenie jako pewną sensowną całość. Odbiorca kiczowy skupia się natomiast na warstwie trzeciej i traktuje ją jako cel dzieła. Warstwa pierwsza, brzmieniowa, jest właściwie jako jedyna poddana twórcy i stanowi jedyne tworzywo. Warstwa znaczeniowa ma charakter odrębny – osadzone w brzmieniach znaczenia słowne tworzą sensy słów i zdań, którym odpowiadają stany rzeczy, nie realne jednak, lecz intencjonalne. Można teorię Ingardena odnieść również do malarstwa i sztuk plastycznych. W przypadku koloru warstwa brzmieniowa jest rezultatem objęcia wzrokiem całej kolorystycznej

⁴² Zob. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii*, WNS UAM, Poznań 2019.

⁴³ Zob. R. I n g a r d e n, *Dzieło sztuki i jego wartość*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958.

⁴⁴ R. I n g a r d e n, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 33(1936) nr 1-4, s. 165.

kompozycji. Kolor czerwony położony obok koloru białego wywołuje inne wrażenie wizualne niż położony obok zielonego. Trzecia warstwa dzieła, obejmująca świat przedstawiony, zbudowany – według Ingardena – paradoksalnie z miejsc pustych, tak zwanych „miejsc niedookreślenia”⁴⁵, oddana jest odbiorcy do samodzielnego zrekonstruowania. W końcu czwarta warstwa, stanowiąca konkretyzację czytelniczą, generuje twórczość odbiorcy, ale ów twórczy odbiór pozostaje ściśle określony ramą dzieła. Dopiero ta ostatnia warstwa stanowi o udanej interpretacji, przez którą Ingarden rozumie polifoniczny zestrój jakości estetycznie wartościowych przysługujących poszczególnym warstwom i umiejętność posługiwania się nim⁴⁶. Wartości estetyczne nakładane są na świat fikcyjny intencjonalnie, a więc estetyka – zdaniem fenomenologa Ingardena – to pochwała intencjonalności: podstawowego żywiołu myślenia. Intencjonalność wyraża myślenie wolne, nieograniczone ideologią ani pojęciami. Estetyka Ingardena stanowi ontologię sztuki i tylko sztuka uzdalnia nas do aktów etycznych, ponieważ tylko sztuka tworzy przedmioty czysto intencjonalne.

Piękno nie jest cechą zewnątrz, które zawsze może przemienić się w zamknięty sztywnymi ramami kicz; nie jest ono tym, co się nam podoba, rzeczą gustu, lecz ponadczasową koniecznością. Filozofia potrafi uchwycić całość doświadczenia i dlatego wartość piękna powinna być jej najbliższa. Jacques Rancière pisze, że estetyka winna powrócić do Kantowskiego ujęcia czasu i przestrzeni jako form zmysłowości, które kształtują myślenie⁴⁷.

EGZALTOWANA WYOBRAŹNIA WSPÓŁCZESNEGO MIESZCZANINA

Dominująca forma wyobraźni jest jednak wąska i krótkotrwała. Broch sformułował jednoznaczne równanie tłumaczące, skąd bierze się aż tyle kiczu: mieszczaństwo + romantyzm = kicz⁴⁸. Według Brocha kicz dotyczy nie tyle konkretnej realizacji artystycznej, ile raczej postawy. Prezentujący ją człowiek (którym może być każdy) przede wszystkim myli kategorię etyczną

⁴⁵ Tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1966, s. 9.

⁴⁶ Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 94n.

⁴⁷ Por. J. Rancière, *Od polityki do estetyki*, w: tenże, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 39.; I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, tłum. A. Banaszkiewicz, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 13-17. Por. też: A. Doda - Wyszynska, *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*, WNS UAM, Poznań 2012, s. 80n.

⁴⁸ Por. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, s. 107.

z kategorią estetyczną i pragnie tworzyć rzeczy piękne, a przy okazji moralnie doskonałe. Ta druga cecha ma być bezpośrednim rezultatem pierwszej. Już od czasu dziewiętnastowiecznego modernizmu dominuje pogląd, że obiektów i działań uznanych za dzieła sztuki nie należy oceniać. Powstają przy tym nie tylko „lekkostrawne” filmy, książki czy przedstawienia, ale też przedstawienia trudne, tyle że trud ich odbioru nie wynika z namysłu nad obecnym w nich zestrojem jakości estetycznych czy artystycznych, a jedynie z konieczności przedzierania się przez setki odniesień lub przez ich dziennikarsko-medialną polityczną otoczkę, która często powstaje jeszcze przed premierą lub pierwszym wystawieniem obiektu. Sztuka podlega dziś wykorzystaniu, zanim zdążymy zapoznać się z konkretnym wytworem. Często pozwalają na to sami twórcy, zdradzając intencje swoich projektów. Owo poszerzenie ich kompetencji jest zjawiskiem charakterystycznym dla obecnej epoki, a odnosząc się do Ingardenowskiej koncepcji dzieła (koncepcji skupiającej się na jego formie), można powiedzieć, że zjawisko to prowadzi do zablokowania możliwości bezinteresownego doświadczenia piękna.

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku na kartach *Mitologii*⁴⁹ Roland Barthes określił mieszczaństwo jako klasę społeczną żyjącą kiczem. Jest to klasa, która przede wszystkim nie chce być nazywana, chce wymykać się wszelkim określeniom. Ideologia mieszczańska potrafi wypełnić wszystko, ale ideologią stricte mieszczańską jest odrzucenie mieszczańskiego imienia⁵⁰. Ideologia ta widoczna jest zwłaszcza w specyficznym doświadczeniu i definiowaniu sztuki⁵¹, głównie poprzez znawstwo i zestawienia dóbr kulturowych oraz przez przywiązanie w ich interpretacji do ściśle określonego punktu widzenia.

W *Estetyce jako polityce* Jacques Rancière powołuje się na słynne Wolterowskie stwierdzenie, że ludzie gminu, ludzie prości, mają inne zmysły niż ludzie wykształceni. Wyciąga z niego wniosek, że dominacja w kulturze opiera się na oczywistości zmysłowego podziału, który przebiega między dwoma kategoriami ludzi. Władza elit jest więc władzą zmysłów wykształconych nad zmysłami surowymi, władzą intelektu nad doznaniem. Same formy doświadczenia zmysłowego miały utożsamiać różnice funkcji oraz miejsc z różnicami dotyczącymi natury⁵². Oczywiście mieszczenie uważają siebie samych za elity.

Jean Baudrillard twierdził z kolei, że tym, co jednostka dziś konsumuje, nie jest już „treść”, ale raczej zakodowane stosunki semiotyczne znaków

⁴⁹ Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵⁰ Por. tamże, s. 273.

⁵¹ Por. tamże, s. 274.

⁵² Por. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, w: *Estetyka jako polityka*, s. 29.

pozbawione referencyjnego odniesienia. Klient nabywa nie tyle pojedynczy przedmiot, ile cały system przedmiotów, całe serie, różnego rodzaju łańcuchy relacji podmiotowo-przedmiotowych. Przedmiotem nie jest tylko rzecz, lecz wszystko, co ma wartość wymienną. Baudrillard przedstawił krytykę klasycznej koncepcji podmiotu, twierdząc, że jednostka ludzka stanowi strukturę ideologiczną, która odpowiada formie towarowej (ma wartość wymienną) oraz formie przedmiotowej (ma wartość użytkową). Dzięki przedmiotom każda jednostka i każda grupa znajduje swoje miejsce w systemie. Za Marshalllem McLuhanem Baudrillard powtarza, że treścią (zawartością) każdego medium jest jego użytkownik, będący równocześnie częścią systemu i jego wytworem. W społeczeństwie konsumpcyjnym nie istnieją potrzeby niezależne, wszystkie potrzeby są społecznie kodowane i podporządkowane logice przedmiotów. „Przedmiot” (wytwór naszej pracy zamieniony w przedmiot, ale także dusza czy obraz) mści się na nas i przy nas pozostaje. Na tym polega Freudowski proces stłumienia – to, co stłumione, powraca w postaci samej represji. Każdy przedmiot staje się narzędziem transformacji ludzkiej świadomości⁵³.

W społeczeństwie późnomodernistycznym funkcję znakową zyskuje pieniądz, wymykając się tym samym logice wartości wymiennej i użytkowej – istota pieniądza sprowadza się do ciągłego krążenia. Pieniądz jako (zimny) środek przekazu, niezwiązany z rynkiem ani ze sposobami produkcji, zyskuje status hipermedium. Według Baudrillarda, od chwili, gdy środek przekazu stał się przekazem, wkraczamy w zimną epokę symulacji⁵⁴.

„NATYCHMIASTOWOŚĆ” PRAGNIENIE WSPÓŁCZESNOŚCI

Owa zimna epoka, w której żyjemy, nie ma nic wspólnego z surowością sztuki, z prawdą o potrzebie tworzenia, która pokonuje bariery choroby, biedy, braku akceptacji czy marginalizacji. Pytanie brzmi: czy jest jeszcze miejsce na art brut? Czy należy być może upatrywać w tego rodzaju zjawiskach miejsce na odrodzenie aksjologii? Współczesna „natychmiastowość” jest najbardziej przeciwna pojęciu piękna wymagającego kontemplacji, ujęcia całościowego, wyjścia poza indywidualną, ciasną perspektywę. Ambicją jest bowiem wszystko mieć, wszystkiego doświadczać „tu i teraz”. Nawet surowość art brut ma dziś dostarczać natychmiastowej przyjemności estetycznej, doznawanej bez wysił-

⁵³ Por. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Nowe mieszczaństwo i jego uczestnictwo w kulturze*, w: *Praktyki społeczne uczestnictwa w kulturze*, red. U. Kozłowska, Ż. Stasieniuk, A. Terlak, *Economicus*, Szczecin 2010, s. 36-51.

⁵⁴ Por. K. L o s k a, *Dziedzictwo McLuhana: Między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Rabid, Kraków 2001, s. 112.

ku, bez ciszy, bez tajemnicy i bez samotności. Czyżby zatem sztuka surowa nie miała swojego odbiorcy? Mimo deklaracji jej wielbicieli wydaje się, że poza niewielką liczbą pasjonatów (amatorów) cała reszta to jej kolekcjonerzy. „Natychmiastowość” dotyczy nie tyle równoczesności, ile nowego poszerzowania danych, a raczej zerwania łańcucha analogii, wyjścia poza historię, jak ma to miejsce we współczesnych mitach. Rozbudzenie pragnienia „natychmiastowości” stało się możliwe już dzięki odkryciu fali elektromagnetycznej, którego dokonano na początku dziewiętnastego stulecia, wieku światła i romantyzmu.

Największy przewrót społeczny, kulturowy i cywilizacyjny nastąpił wraz z upowszechnieniem elektryczności, która zlikwidowała serię zjawisk związanych z następstwem dnia i nocy i wynikającą z tego następstwa potrzebę analogicznego myślenia. Z chwilą wynalezienia elektryczności, zwłaszcza sztucznego światła, „natychmiastowość” stała się nowym rodzajem świadomości. Zaczęły do nas docierać, jak pisze McLuhan, przyczyny zjawisk, których nie brano wcześniej pod uwagę w układach ścisłego następstwa czy powiązania łańcuchowego⁵⁵.

Anthony Giddens diagnozuje te przemiany od strony związków najbardziej intymnych, osobistych. W *Przemianach intymności*⁵⁶ wskazuje: „Romans pozwala wpisać seksualność w przewidywalną przyszłość, w której przygody seksualne są przystankami na drodze do przyszłego związku miłosnego. Seks jest jakby mechanizmem wyzwalającym, a romans – poszukiwaniem własnego przeznaczenia. Poszukiwanie miłości romantycznej nie oznacza już jednak zwlekania z aktywnością seksualną aż pojawi się «ten jedyny». Owszem, seks z nowym partnerem może być początkiem upragnionego związku, ale najczęściej nim nie jest”⁵⁷.

Eliminacja wartości z procesu osiągania partykularnych celów zabezpiecza przed bezowocnym dążeniem do ideału. Miłość wyeliminowana przez romans, pozwala – poprzez seks – wcielić pragnienie w konkretny czas. Sztuka wyeliminowana przez dekoracyjność, wciela katharsis w zwyczajne, krótkotrwałe doznanie satysfakcji.

*

Zainteresowanie twórczością różnorodnych outsiderów skutkuje sztucznym promowaniem co sprawniej posługujących się pędzlem czy dłutem ludzi nie-

⁵⁵ Por M. M c L u h a n, *Zrozumieć media*, w: tenże, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 216n.

⁵⁶ Zob. A. G i d d e n s, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2006.

⁵⁷ Tamże, s. 66.

wykształconych, często chorych. Próbuje się dzisiaj wpisać art brut czy outsider art w nurt sztuki krytycznej. Od jakiego momentu sztuka uległa całkowitemu upolitycznieniu? Baudrillard twierdzi, że stało się to, gdy Andy Warhol odniósł swój spektakularny sukces, „kończąc żałobę po obrazie i wyobrażeniu”⁵⁸.

„Kiedy Warhol malował swe *Zupy Cambella* w latach sześćdziesiątych, był to rozbłysk symulacji i całej nowoczesnej sztuki: nagle i niespodzianie obiekt-jako-towar, znak-jako-towar zostały w sposób ironiczny uświęcone – co stanowi skądinąd jedyną formę rytuału, jaka nam jeszcze pozostała: rytuał przejrzystości”⁵⁹.

Natychmiastowość, przejrzystość i rozproszenie wypierają ciszę, tajemnicę i samotność, które stanowią warunki twórczości autorów art brut.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. “Wykład.” Translated by Tadeusz Komendant. *Teksty. Teoria Literatury. Krytyka. Interpretacja*, no. 5 (47) (1979): 9–29.
- Barthes, Roland. *Mitologie*. Translated by Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki*. Translated by Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Bobryk, Jerzy. *Przyczynowość i intencjonalność*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- Bouillet, Alain. “Myśleć art brut: Sztuka naiwna, sztuka ludowa, ‘nowi prymitywiści,’ sztuka ‘nie-profesjonalna’ – i art brut w Polsce.” Translated by Katarzyna Kubaszczyk. In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.
- Broch, Hermann. “Kilka uwag o kiczu.” In *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Translated by Danuta Borkowska, Jan Garewicz, and Ryszard Turczyn. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Burzyńska, Anna, and Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak, 2006.
- Carr, Nicholas. *Płytki umysł: Jak Internet wpływa na nasz mózg*. Translated by Katarzyna Rojek. Gliwice: Helion, 2013.
- Chlewiński, Zbigniew. “Art brut po polsku.” In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.
- Daszkiewicz, Joanna. “Pojęcie ‘art brut’ – w stronę miniatury teorii.” In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.

⁵⁸ Baudrillard, dz. cyt., s. 35.

⁵⁹ Tamże, s. 48.

- Doda-Wyszyńska, Agnieszka, *Inwazja ikonoklastów: Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*. Poznań: WNS UAM, 2012.
- . "Nowe mieszczaństwo i jego uczestnictwo w kulturze." In *Praktyki społeczne uczestnictwa w kulturze*. Edited by Urszula Kozłowska, Żaneta Stasieniuk, and Albert Terlak. Szczecin: Economicus, 2010.
- . *Pułapki przedstawienia: Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*. Poznań: WNS UAM, 2016.
- . *Zarządzanie martwymi: Ironia eschatologii*. Poznań: WNS UAM, 2019.
- Dubuffet, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Galimard and Idées, 1973.
- Eco, Umberto. *Nieobecna struktura*. Translated by Adam Weinsberg and Paweł Bravo. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Girard, René. *Kozioł ofiarny*. Translated by Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1987.
- . *Apokalipsa tu i teraz: Rozmawiał Benoît Chantre*. Translated by Cezary Zalewski. Kraków: WAM, 2018.
- Giddens, Anthony. *Przemiany intymności: Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2006.
- Hofstede, Geert, and Gert Jan Hofstede. *Kultury i organizacje: Zaprogramowanie umysłu*. Translated by Małgorzata Durska. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, 2007.
- Ingarden, Roman. „Dzieło sztuki i jego wartość.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 2. Warszawa: PWN, 1958.
- . “Formy poznawania dzieła literackiego.” *Pamiętnik Literacki* 33, no. 1–4 (1936): 163–92.
- . “O poznawaniu dzieła literackiego.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 1. Warszawa: PWN, 1966.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądszenia*. Translated by Jerzy Gałęcki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- . *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*. Translated by Artur Banaszkiewicz. Kraków: Zielona Sowa, 2005.
- . “O użytku zasad teleologicznych w filozofii.” Translated by Dariusz Pakalski. In Kant, *Pisma teleologiczne*. Translated by Justyna Nowotniak and Dariusz Pakalski. Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 2000.
- Luhmann, Niklas. *Semantyka miłości: O kodowaniu intymności*. Translated by Jerzy Łoziński. Warszawa: Scholar, 2003.
- Loska, Krzysztof. *Dziedzictwo McLuhana: Między nowoczesnością a ponowoczesnością*. Kraków: Rabid, 2001.
- McLuhan, Marshall. “Zrozumieć media.” In McLuhan, *Wybór tekstów*. Translated by Ewa Różalska and Jacek M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka, 2001.
- Mikurda, Kuba. “Słownik terminów Jacques'a Rancière'a.” In Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Janek Sowa. Kraków: Ha!art, 2008.

- Peiry, Lucienne. *L'Art Brut*. Paris: Flammarion, 1997.
- Potocka, Maria Anna. *Estetyka kontra sztuka: Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2007.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Jan Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.
- . "Estetyka jako polityka." In *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Jan Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Jan Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- . "Los obrazów." In Rancière, *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Julian Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . "Od polityki do estetyki." In Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Jan Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.
- Sławek, Tadeusz. "Fikcja i troska." In *Znak, tekst, fikcja: Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Edited by Tadeusz Sławek and Wojciech Kalaga. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1987.
- Toffler, Alvin. *Trzecia fala*. Translated by Ewa Woydyłło. Warszawa: PIW, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA – Piękno w upolitycznionym świecie. Przypadek twórców samorodnych

DOI 10.12887/32-2019-3-127-10

Według Geerta Hofstede i Gerta Jana Hofstede bohaterowie kultury (na przykład artyści) stanowią spersonalizowany łącznik między symbolami kultury a rytuałami. W artykule założono, że „bohaterowie” ci, jak na przykład twórcy sztuki art brut, ucieleśniają ważne wybory wartości życiowych.

Francuski termin art brut, oznaczający „surową sztukę” lub „szorstką sztukę”, został stworzony przez francuskiego artystę Jeana Dubuffeta na opisanie sztuki tworzonej poza granicami głównego nurtu kultury. Art brut jest zjawiskiem wyjątkowym, dlatego ten rodzaj sztuki przemawia do osób, które naznaczone są szczególną odpowiedzialnością za to, co zostało stworzone.

Wszystkie formy cnoty (prawdy, dobra, piękna) są tylko funkcjami konsensu, co oznacza, że ustanawiają one miarę porównawczą rzeczy i ludzi, tylko sztuka wymyka się tej nowej formie władzy. Ma to jednak miejsce pod warunkiem, że sztuka nie jest kiczem. Hermann Broch, podając najlepszą definicję kiczu, ponownie zakotwicza wartość piękna w świecie metafizycznym, w centrum dyskursu estetycznego.

W estetyce Kantowskiej schemat wyobraźni oparty jest na dwóch formach: czasu i przestrzeni i stanowi on model rozumienia sztuki. Jacques Rancière ostrzega przed „podnoszeniem go do potęgi” poprzez „upolitycznienie” myślenia, poprzez wykorzystywanie obrazów uzasadniających indywidualne opinie, budzących emocje, ale nieporuszających wyobraźni. Nowoczesna ekspansja życia tworzy podziały między obywatelami (w ramach mieszczaństwa – nowej burżuazji), wykluczając rzeczywistość (na przykład niektórych artystów) z dyskursu publicznego, a nawet usuwając ich z pola percepcji. Obecnie obserwujemy zanik refleksji nad szeroko pojętym pięknem – refleksji aksjologicznej, której celem było połączenie etyki z estetyką, a wartości dobra z wartością piękna. Wciąż istnieją pewne ogólne etyczne wartości ludzkie, takie jak Dekalog, ale obecnie są one pozbawione mocy wiążącej i zależą od uwarunkowań historycznych relatywizowanych w naukach humanistycznych i społecznych.

Słowa kluczowe: art brut, kicz, autor, wartości, piękno, mieszczaństwo, mit

Kontakt: Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa, Szkoła Nauk Humanistycznych, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań
E-mail: adod@amu.edu.pl
Tel. 509159648
<http://agnieszkadoda.pl/>

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA – Beauty in a Politicized World: The Case of the Creators of *art brut*

DOI 10.12887/32-2019-3-127-10

According to Geert Hofstede and Gert Jan Hofstede, cultural heroes (e.g. artists) provide a personalized link between symbols and rituals in culture. This article assumes that ‘heroes,’ for instance creators of *art brut*, embody important choices of life values.

The French term *art brut*, meaning ‘raw art,’ or ‘rough art,’ was created by the French artist Jean Dubuffet to describe art created outside the boundaries of mainstream culture. *Art brut* is a unique phenomenon appealing in particular to those who accept a special responsibility for the artifacts thus created.

Today, all the shapes of virtue (embraced by truth, goodness, and beauty) are corollary of a consensus, that is, they establish a comparative measure of things and of people. Only art, provided it is not kitsch, escapes this new form of power. Hermann Broch reanchors the value of beauty in the metaphysical realm and puts it in the center of the aesthetic discourse.

Within Kantian aesthetics, imagination is analyzed as related to the pure forms of time and space, and the scheme this analysis renders is considered as the model for understanding art. However, Jacques Rancière warns against extrapolating this paradigm onto “politicized” thinking, in particular by means of the media which use emotional images and evoke certain sentiments in

order to justify individual opinions without appealing to the imagination. Social stratification, which is a mark of the modern (philistine and bourgeoisie) society, excludes certain individuals (for instance, certain artists) from public discourse, or even removes them from the public horizon. Currently, we witness gradual disappearance of axiological considerations combining ethics with aesthetics and linking the value of the good to that of beauty. Ethical and human values, such as those inherent in the Decalogue, are still recognized, but they are no longer considered as binding: rather, they are privatized and perceived as relative to particular historical circumstances, which, in turn, are relativized by the humanities, as well as by the social sciences.

Keywords: art brut, kitsch, author, values, beauty, philistinism, myth

Contact: Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa, Szkoła Nauk Humanistycznych, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań, Poland
E-mail: adod@amu.edu.pl
Phone: +48 509159648
<http://agnieszkadoda.pl/>