

Wstęp.  
Krytyczna autonomia  
i powroty do estetyki

Przed laty, we wstępie do swojej książki *Painting as Model*, francuski krytyk i historyk sztuki, Yve-Alain Bois zwracał się przeciw czemuś, co nazywał „szantażem teorii”, a co postrzegał jako przymus języka ograniczający obszar możliwych pozycji myślowych i sposobów czytania sztuki<sup>1</sup>. Nie miał przy tym na myśli teorii w tradycyjnym znaczeniu, jako systematycznej pojęciowej konstrukcji mającej na celu ugruntowanie pewnego obszaru wiedzy. W polu artystycznym ten sposób rozumienia teorii skończył się, jak się zdaje, wraz z nowoczesnymi aspiracjami do zbudowania naukowych podstaw estetyki jako ogólnej teorii sztuki<sup>2</sup>. Bois odnosił się zatem do nowej postaci teorii, do języków (post)strukturalizmu i krytyki ideologii, a ściślej, do posługiwania się wywodzącymi się z nich kategoriami jako swego rodzaju podręczną skrzynką z narzędziami, czy

1 Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1993, xi-xii.

2 Por. J. Hudzik, *Pożegnanie z estetyką* [w:] *Konteksty sztuki – konteksty estetyki*, t. 1., red. A. Zeidler-Janiszewska, K. Wilkoszewska, Łódź 2011, s. 39 i nn., s. 46–47.

uniwersalną matrycą interpretacji. To uwiedzenie przez teorię, twierdził, może być taką samą pułapką jak przeciwne wobec niego, antyteoretyczne podejście, kierujące się immanentnymi pojęciami jakości estetycznej i smaku. Reprodukując gotowe schematy konceptualizacji, myślenie takie traci styczność z historyczną jednostkowością zjawisk i z artystycznym konkretem. Co więcej, jest efektem „złudzenia, że można przyswoić gładko, bez wstępnego przygotowania, masę trudnych tekstów, pełnych wewnętrznych sprzeczności”<sup>3</sup>.

Jeśli uwagi Bois wydają się dziś być na czasie, to dlatego, że zastrzeżenia wobec dominacji teorii, jej symbolicznej i instytucjonalnej władzy, coraz wyraźniej dochodzą do głosu w zachodnio-europejskiej, amerykańskiej, a ostatnio i polskiej humanistyce<sup>4</sup>. Choć ma on różne, mniej czy bardziej konserwatywne formy i odcienie, ten „antyteoretyczny” sprzeciw wskazuje na dwa problemy, których nie sposób zlekceważyć: zużywanie się krytycznego potencjału teorii przez jej akademickie upowszechnienie i wtórne, nie zawsze krytyczne zastosowanie; w stosunku do sztuki zaś – ryzyko instrumentalnego zawłaszczenia jej przez uczynienie ilustracją teoretycznego dyskursu. W tej pierwszej kwestii wypowiedział się dobitnie Bruno Latour, zwracając uwagę na trywializację teorii krytycznych w ich zinstytucjonalizowanym akademickim użyciu oraz iluzoryczną łatwość, z jaką zdają się one docierać do ukrytych form panowania, które mają rzekomo rozbierać. Kiedy demaskatorskie dyskursy przyjmowane są z ufnością jako faktyczny lub jedyny możliwy opis rzeczywistości, przemieniają się w rodzaj intelektualnego fetysza; Latour określa tego rodzaju koncepty ironicznie jako teoretyczne „faktysze”<sup>5</sup>.

Odpowiedzią Latoura nie jest jednak odrzucenie teorii (którą sam przecież rozwijał sprzeciwiając się naiwnemu myśleniu o „faktach” jako

3 Y-A. Bois, op. cit., xiii.

4 Zob. A. Kluba, *Teoria i jej dysydenci*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne i Naukowe” nr 4(35), 2013, gdzie wskazana jest obfita literatura krytyczna na ten temat; por. też A. Koptkiewicz, *Bierni pisarze i wyrozumiali czytelnicy. Instytucja i interpretacja w polu badawczym antropologii literatury*, „Przestrzenie Teorii”, nr 19, 2013.

5 B. Latour, *What is Iconoclasm? Or is there a World Beyond The Image Wars* [w:] *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. by B. Latour, P. Weibel, Cambridge, 2002, s. 25. Zob. też idem, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” vol. 30, nr 2, 2004.

niezależnych od sposobu badania), lecz próba uczynienia jej „bardziej kosztowną” – wymagającą więcej namysłu, a przez to prawdopodobnie bardziej wartościową (w opozycji do jej „potania” jako intelektualnej mody)<sup>6</sup>. Oznacza to zastąpienie całościowych perspektyw przez uważną analizę zjawisk i procesów, zawieszenie i spowolnienie osądu, po to by dokładniej przyjrzeć się logice materialnych oddziaływań i zapośredniczeń. Proponowany przez francuskiego socjologa zwrot ku empirii i skupienie na rzeczach, mimo odmienności interesujących ich obszarów, przypomina w pewnym stopniu wspomniany tu głos Yve-Alain Bois, który podkreślał, że punktem wyjścia i „modelem” dla krytycznej refleksji powinny być konkretne dzieła i artystyczne działania. Teoretyczna świadomość pozwala uelastyczyć i otworzyć myślenie o przedmiocie, ale pojęcia teoretyczne należałoby wyprowadzić niejako z niego samego, wnikając w jego materię, próbując uchwycić jego specyficzne struktury<sup>7</sup>.

Wskazane przez Bois myślenie o dziele jako „modelu”, w artystycznym kontekście słusznie nasuwa skojarzenia z rysowaniem czy malowaniem według modelu – i w tym wypadku chodzi bowiem o uważną obserwację i próbę uchwycenia zjawiska, które nam się przedstawia. Analogia ta wiąże się też z gestem upersonifikowania dzieła, a więc przyznania mu pewnego rodzaju podmiotowości, dla której oparciem staje się jego własna konstrukcja, jako swoista rzeczywistość, generująca własne znaczenia<sup>8</sup>. Konstrukcja ta, podobnie jak podmiotowość, nie jest jednak monolitem; pozostaje czymś relacyjnym i historycznym, procesualnym i kontyngentnym. Uznanie dzieła za model teorii<sup>9</sup> polega również na przeświadczeniu, że ono samo ma wymiar teoretyczny, jest pewną formą myślenia, lecz odbywającego się w specyficznej materii, w swoistym polu relacji.

Teksty zebrane w tej książce nie dotyczą samych dzieł sztuki – w znacznej części skupiają się na koncepcjach teoretycznych artystów, bowiem te także wymagają moim zdaniem uważnej lektury i traktowane są przeze mnie jako dające się historycznie i sytuacyjnie umiejscowić jednostkowe działania. Założenie Bois, iż sztuka posiada pewien wymiar autonomii,

6 B. Latour, *What is Iconoclasm*, op. cit., s. 25.

7 Y-A. Bois, op. cit., xii.

8 Ibidem, xviii-xix.

9 Ibidem, xxx.

mający oparcie w wymiarze materialnego kształtowania i formy, jest mi tutaj szczególnie bliskie. Trafna wydaje się też jego obserwacja, że w modernizmie owa formalna autonomia nie była znamieniem izolacji sztuki, lecz wiązała się z poszukiwaniem wzorów społecznej i podmiotowej autonomii. Tego rodzaju powiązanie między sferą estetyczną a kształtowaniem nowoczesnej wizji jednostki i wspólnoty wpisane jest silnie w tradycje estetyki filozoficznej, do których odwołuję się w pierwszych rozdziałach, próbując odtworzyć kluczowe argumenty i stanowiska w sporze na temat estetycznej autonomii sztuki i jej krytyki. Problem autonomii sztuki oraz jej związku z kwestią podmiotowej autonomii powraca w tej pracy wielokrotnie na różnych poziomach, jako podstawowe pytanie estetyki filozoficznej, i jako wątek obecny w modernistycznych praktykach i dyskursach artystycznych. Moim celem nie jest jednak czysta afirmacja i abstrakcyjna obrona pojęcia autonomii, lecz jego kontekstualizacja – zbadanie jego znaczenia w ramach konkretnych artystycznych sporów i strategii, w tym uchwycenie tego, jak sama praktyka artystyczna może być jej źródłem. Pojęcie autonomii – jak zauważał Theodor Adorno – pełne jest bowiem sprzeczności i w sensie absolutnym niemożliwe do utrzymania. Jest ono przy tym wieloznaczne: może dotyczyć instytucjonalnej autonomii sztuki jako określonego pola społecznego, autonomii estetycznego doświadczenia jako subiektywnie oderwanego od innych sfer życia, autonomii dzieła jako efektu materialnej praktyki, i wreszcie autonomii artystycznych działań, samorzutnie ustanawiających własne reguły. Każde z tych znaczeń autonomii prowadzi w innym kierunku, mimo że w praktyce często łączą się one ze sobą i wzajemnie się warunkują. Niejasność w sferze tych pojęć prowadzi często do ich mylnych utożsamień, choć właściwym dążeniem byłoby te znaczenia różnicować i badać historycznie.

Większość analiz w tej książce mówi o gestach sprzeciwu i materialistycznego oporu wobec estetyki – począwszy od Barnetta Newmana, przez twórczość Richarda Serry, po muzealne działania Josepha Kosutha i „niski materializm” Georgesa Bataille’a. Jako próby podważenia estetycznej transcendencji, zakwestionowania pojęcia przedmiotu estetycznego jako zamkniętej, pełnej całości, jawią się one za każdym razem także jako propozycje zmiany myślenia o podmiotowości, o związkach zmysłowości, cielesności i znaczenia. Te formy antyestetycznego ikonoklazmu, uzasadnione teoretycznie, ale realizowanego w praktyce, uka-

zują jednak zarazem coś, co jest dziś może oczywiste, a mianowicie – że antyestetyka nie jest prostym zaprzeczeniem estetyki, ale za każdym razem inną estetyką, podobnie jak każde obrazoburstwo jest tworzeniem konkurencyjnych, perswazyjnie i emocjonalnie działających obrazów<sup>10</sup>. Rozważając te działania jako praktyki estetyczne, jako obszar materialnej konstrukcji znaczeń, uznać można, że wskazywały one na potrzebę nowego, szerszego pojęcia estetyki, akcentującego procesualny, afektywny oraz cielesno-zmysłowy wymiar doświadczenia.

Dwudziestowieczne awangardy buntowały się przeciw zamknięciu sztuki w ramach jej instytucji i w polu estetycznych ocen, usiłując przełamać odium nieskuteczności i „bezużyteczności”, kojarzonej z estetycznym porządkiem celów. Autonomia znaczyła dla nich przede wszystkim określony smak i formę instytucjonalną, które chciały odrzucić, niczym stare, za ciasne ubranie. Paradoks tej sytuacji polegał na tym – co dawno już zauważył Peter Bürger – że awangardowe przekonanie o suwerenności artystycznych działań nie byłoby możliwe do pomyślenia bez wcześniejszego uznania autonomii sztuki i dokonanego w duchu *l'art pour l'art* wyniesienia jej jako odrębnej sfery tworzenia i doświadczenia<sup>11</sup>.

O ile modernistyczne awangardy wytworzyły własne stylistyczne formuły, formy instytucjonalne i historyczne kanony, z czasem ulegając estetyzacji, o tyle neoawangarda starała się znów je od wewnątrz rozsadzić i odrzucić. W latach 80. i 90. gesty kwestionujące instytucjonalne struktury sztuki i jej tradycyjne kulturowe znaczenia związane zostały z kolei z pojęciem sztuki krytycznej. Teoretycy tej ostatniej definiowali ją przez pryzmat opozycji między estetyczną autonomią sztuki a krytycznym stosunkiem do rzeczywistości, pojętym jako opór wobec hegemonicznych struktur i kodów kulturowych. W najbardziej znanym sformułowaniu tej koncepcji, autorstwa Hala Fostera, chodziło o wyjście poza immanencję sztuki, „zaprzeczenie idei uprzywilejowanej estetycznej dziedziny” i usytuowanie artysty i jego działań wprost, w szeroko rozumianym polu kultury<sup>12</sup>. W odróżnieniu od wcześniejszych awangard,

10 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 54–57.

11 P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 61–62.

12 H. Foster, *Introduction* [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York 1983, xvii.

zdaniem Fostera krytyczne strategie sztuki po modernizmie nie miały już polegać na „anarchicznej negacji sztuki” ani utopijnych wizjach totalnej zmiany; nie chodziło tym razem o efektowne gesty transgresji i pojęcie sztuki jako sfery zewnętrznej wobec „złej” społecznej rzeczywistości. Artysta – zdaniem Fostera – miał działać z wnętrza tej rzeczywistości, wyzbywając się poczucia indywidualizmu i wszelkich złudzeń co do istnienia uprzywilejowanych obszarów „poza ideologią”<sup>13</sup>. Wizję artystycznej „transcendencji” zastąpić więc miała analityczna obserwacja i badanie, dekonstrukcyjny rozbiór społecznych praktyk.

Sformułowania Fostera trafnie opisywały ówczesną „anty-auratyczną”, wolną od poszukiwania indywidualnej, subiektywnej ekspresji praktykę artystów takich jak Hans Haacke, Barbara Kruger, Martha Rosler czy Sherrie Levine. Mankamentem jego ujęcia było jednak to, że budując swoją wykładnię w kategoriach strukturalistycznie pojętej krytyki ideologii, całkowicie pominął on kwestię artystycznych środków, stanowiących dla artystów narzędzie i medium działania. Usiłując – jak niegdyś postulował Walter Benjamin – „uwolnić sztukę od jej kultowego podłoża” i „pasożytnictwa w rytuale”<sup>14</sup>, Foster cały nacisk położył na krytyczne operacje w sferze reprezentacji, zakładając jak by były one czymś samoprzejrzystym, i z góry wykluczając, by sięgnięcie po tradycyjne media artystyczne mogło mieć również wymiar krytyczny. U źródeł tej koncepcji w początkach lat 80., widoczne było wypływające z oddziaływania strukturalizmu silne ciężenie tekstualnego modelu pojmowania kultury, a także chęć odcięcia się od zinstytucjonalizowanej formuły modernizmu, definiowanego w kategoriach stylowych i estetycznych osiągnięć. Z opozycji do tego typu myślenia płynęło założenie, że sztuka nastawiona na krytyczne uczestnictwo w kulturze powinna wyzbyć się auratycznej otoczki i posługiwać się nie-specyficznym, potocznie funkcjonującym językiem współczesnej kultury. Sam Foster z czasem częściowo skorygował to ujęcie, przyznając w swoich późniejszych pracach więcej miejsca refleksji nad znacze-

13 H. Foster, *O idei sztuki politycznej*, przeł. E. Mikina, „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994, s. 128–130.

14 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski [w:] *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 77.

niem medium, sposobem użycia i krytycznym oddziaływaniem nie tylko semantycznych operacji na znakach, ale także określonych technik i form<sup>15</sup>.

Utożsamienie krytycznej formy sztuki z „antyestetyką” polegało zatem na pewnym uproszczeniu, które uwarunkowane było polemicznym kontekstem. W rozumieniu Fostera pojęcie estetyki pozostaje synonimem oderwanego od praktyki życiowej, izolowanego obszaru, będącego terenem subiektywnych, z niczym nie powiązanych doznań. Jako taka, estetyka jawi się z jednej strony jako dyskurs oparty na nieuzasadnionych metafizycznych roszczeniach, z drugiej jako arbitralnie narzucona doktryna sztuki. Ucieleśnieniem tak rozumianej „estetyki” dla Fostera i innych autorów z kręgu pisma „October”, było stanowisko Greenberga, zakładające ograniczenie artystycznej praktyki do poszukiwania specyficznie estetycznej jakości. Greenbergowskie rozumienie autonomii sztuki jako dążenia do „umocnienia obszaru [jej] kompetencji”<sup>16</sup>, rozpoznawania jej własnych granic, opierało się na przeświadczeniu, że sztuka działa krytycznie i refleksyjnie, ale tylko na własnym wydzielonym obszarze, kierując się do wewnątrz i orientując na odkrywanie estetycznego potencjału własnego medium. Ujęcie Fostera było całkowitym zaprzeczeniem tej koncepcji, wykluczało bowiem esencjalne pojęcie sztuki, skupiając się na jej tekstualnych zabiegach i znaczeniach.

Odrzucenie logiki związanej z Greenbergowską koncepcją sądu estetycznego<sup>17</sup>, prowadziło w rezultacie do przedefiniowania sytuacji odbioru sztuki, nie musiało jednak rugować przeświadczenia o nieredukowalnym i specyficznym oddziaływaniu form w ich zmysłowym wymiarze. Przyglądając się na przykład twórczości Barnetta Newmana (jednego z artystów, których amerykański krytyk szczególnie cenił),

15 Por. m.in. H. Foster, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton 2012.

16 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne* [w:] idem, *Obrona modernizmu*, wybór i redakcja naukowa G. Dziamski, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 47.

17 Th. de Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas* [w:] *Kant after Duchamp*, Cambridge 1996. Zob. także A. Rejniak-Majewska, *Pojęcie modernizmu i koncepcja smaku estetycznego w krytyce Clementa Greenberga*, „Kultura Współczesna” nr 2, 2005.

można dojść do wniosku, że logika modernizmu, jaką zakładał Greenberg, była jedynie logiką jego własnej koncepcji – w znacznym stopniu rozbieżną w stosunku do założeń i celów samych artystów; nie zawsze odpowiadającą temu jak ich dzieła były i są odbierane (zob. rozdział III). Newmanowskie odrzucenie pełnej, skończonej formy estetycznej było odpowiedzią na moment historyczny, w jakim tworzył (doświadczenie Zagłady), ale jednocześnie stanowiło rozwinięcie znanego na gruncie estetyki rozróżnienia między estetyką piękną a estetyką wzniosłości. Jak staram się pokazać w poświęconym mu rozdziale tej książki, jego odwołanie do pojęcia wzniosłości polegało na radykalnym sformułowaniu jednostkowości doświadczenia dzieła sztuki, a jednocześnie zmierzano do problematyzacji sztuki jako ogólnie zdefiniowanego estetycznego obszaru.

Postawienie na immanentną krytyczność artystycznych działań oraz skłonność artystów do tworzenia własnych, jednostkowych koncepcji, będących uzasadnieniem ich twórczości, w dobie modernistycznych awangard i współcześnie, stawiało krytykę sztuki w niezbyt wygodnej sytuacji. Dążąc do zaznaczenia swojej krytycznej autonomii i wymknięcia się spod kurateli estetycznych ocen, postrzegali oni krytykę jako część zwalczanej przez siebie instytucji sztuki. Tytuł *Puste miejsce po krytyce?* odnosi się przede wszystkim do wynikającej stąd i podkreślanej dziś utraty stabilnej pozycji i prerogatyw dyskursu komentującego sztukę i dążącego do jej wartościowania. Wskazuje on na brak adekwatnego miejsca i wspólnej, jednoczącej płaszczyzny, na której prowadzona byłaby tego rodzaju krytyka; mówi o osłabieniu jej autorytetu, rozmyciu instytucji oraz form gatunkowych, z jakimi dawniej była związana. Sytuacja ta wpisuje się w szerszy, dotykający także estetyki problem kryzysu modernistycznego i oświeceniowego uniwersalizmu, wykruszania się transcendentalnych, filozoficznych podstaw dyskursu i wartościowania (o czym piszę szerzej w V rozdziale). Mimo to, tytułowe sformułowanie celowo ujęte zostało przeze mnie w formie pytania – nie chodzi bowiem o koniec krytyki *sensu largo*, lecz raczej o dokonującą się dziś w kontekście sztuki zamianę jej znaczeń. Jeśli bowiem sztuka sama staje się formą krytyki, genealogiczną refleksją, performatywnym badaniem społeczeństwa, antropologią współczesności, to być może krytyka jako dyskursywny komentarz nie jest jej już wcale potrzebna?



W świetle istniejącej praktyki, to ostatnie pytanie jest po części retoryczne – o ile bowiem sztuka faktycznie, oddalając się od swoich tradycyjnych ram, stała się dziś „bezdomną”, nomadyczną formą refleksji, to komentarz krytyczny, który jej towarzyszy, pozostaje często niezbędny z punktu widzenia odbiorcy, jako swoista „instrukcja obsługi”. Podobnie jak kuratorska czy muzealna rama, pełni on funkcje hermeneutyczne i orientacyjne, jest próbą wyartykułowania i wyjaśnienia tego, co dzieło czyni przy użyciu innego, bardziej zaawansowanego teoretycznie języka. Nie rosząc sobie wobec artystycznych działań prawa nadrzędności, wskazuje konteksty, ukierunkowuje i w pewnej mierze stabilizuje ich znaczenia. Owa symbiotyczna relacja między artystycznym działaniem a objaśniającym je dyskursem zacieśnia się szczególnie ze względu na to, że refleksyjny i krytyczny charakter sztuki czyni ją polem kondensacji teoretycznych problemów, a zatem idealnym materiałem dla teoretycznych rozważań. Ryzyko, o którym tu już pisałam, wiąże się jednak paradoksalnie z dyskursywną wydajnością teoretycznych ram analizy, które są w stanie wchłonąć każdy materiał, nie koniecznie dogłębnie w niego wnikając. Język teorii może być skutecznym narzędziem uprawomocnienia, lecz jego instrumentalne wykorzystanie niewiele ma wspólnego z szerszym pojęciem krytyki, jako otwartego namysłu, przekraczającego to co faktyczne, nie redukującego się do praktycznych zadań.

Sformułowanie „puste miejsce po krytyce” brzmi z tego punktu widzenia nieco paradoksalnie, ponieważ krytyka w szerszym znaczeniu wydaje się nie potrzebować własnego „miejsca”; przeciwnie – wartość krytycznego osądu polega na tym, że jest on ponad doktrynalną koncepcją i metodą, z boku, w przestrzeni „niczyjej”. Jako próba wyjścia poza zadowolenie w *doxa*, poza to co bezpieczne i znane, krytyka pojmowana jest jako fundamentalna część „etosu nowoczesności”<sup>18</sup>. Jak pisał Michel Foucault w nawiązaniu do Kanta, krytyka jest nieskończonym zadaniem i ciężką pracą, którą trzeba wykonać w imię wolności – jako taka stanowi ona nie mające oparcia, pozbawione gruntu dążenie do autonomii. Jednocześnie jednak, co podkreślała Judith Butler w komentarzu na temat Foucault, istnieje ona zawsze w relacji, w próbie rozpoznania własnego czasowego

18 M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?* [w:] *Filozofia, historia, polityka*, przekład i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 283.

momentu oraz w odniesieniu do „konkretnego materiału, epoki, zbioru praktyk i określonych dyskursów”; jest ona formą zaangażowania, traci natomiast nośność kiedy podlega abstrakcji i uogólnieniu<sup>19</sup>.

I tu nasuwa się wątpliwość: czy da się pogodzić takie rozumienie krytyki z estetyką i estetyczną autonomią? Pojęcie estetycznej autonomii służyło wydzieleniu i ugruntowaniu odrębnego obszaru: sztuki, doświadczenia, twórczości. Zabezpieczało je i tworzyło dla nich oparcie, nawet jeśli ta ochrona miała znaczenie polemiczne i polegała na odcięciu się od istniejących uwarunkowań i innych, normatywnie ugruntowanych typów praktyki. Uogólniona teza o estetycznie autonomicznym statusie wybranych zjawisk jednym ruchem uwalniała je od związków, zamiast próbować te związki rozpoznać i zbadać. To właśnie stanowiło główny argument toczącej się na różnych frontach krytycznej rozprawy z estetyką, wskazującej na pusty, alienujący charakter estetycznej wolności (o krytyce tej piszę szerzej w I rozdziale).

Trzeba jednak pamiętać, że terenem rozprawy z tą tradycją estetyczną była też sama estetyka – myśl Adorna jest tego wyrazistym przykładem. Wydaje się, że nie przypadkiem zainteresowanie teorią estetyczną Adorna (zwłaszcza w kręgu anglosaskim, gdzie jej recepcja była mocno opóźniona) rośnie w ostatnim czasie, równoległe z nasilającym się poczuciem znużenia poststrukturalizmem i jednostronnie pojętą krytyką ideologii<sup>20</sup>. W Adornowskim rozumieniu to właśnie pozorne oderwanie estetycznych wytworów nadaje im wymiar kontrfaktyczny i utopijny, pozwala odbiorcom w innym, krytycznym świetle odnieść się do istniejącej rzeczywistości. Sztuka nie uchyla istniejących determinizmów, może je jednak pokazać, przeświecić i wyrzucić na nice. Jako samodzielne estetycznie konstrukcje dzieła sztuki tworzą w ujęciu Adorna pewien system napięć, przestrzeń o tyle odrębną, o ile polega ona na przekształceniu znaczeń i materii czerpanej z zewnątrz. Owe pochodzące z rzeczywistości znaczenia, jak zakłada Adorno, nie roztapiają się w estetycznej jedności dzieła, lecz właśnie dzięki niemu mogą przemówić. Podkreślając, że sztuka sama jest

19 J. Butler, *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en> (wgląd 27.12.2013).

20 Zob. *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, ed. by T. Huhn, L. Zuidervaart, Cambridge, London 1997; *Art and Aesthetics After Adorno*, ed. by J. M. Bernstein, Berkeley, Los Angeles, London 2010.

częścią rzeczywistości, którą krytykuje, Adorno odrzuca iluzję „czystości” i przynależności sztuki do sfery transcendentnej. Kwestionuje on tym samym wpisany w klasyczną tradycję estetyki humanistyczny idealizm i antropologiczny optymizm. Mówiąc jednak o nieredukowalności wymiaru estetycznego, Adorno pozostawia miejsce dla subiektywnego doświadczenia, które wymyka się dyskursywnym zasadom, pozostaje niewspółmierne wobec procedur hermeneutycznych i komunikacyjnej pragmatyki. Na tym, zdaniem autorów takich jak Jay Bernstein czy Albrecht Wellmer, polega istotna różnica, dzieląca myśl Adorna od innych teorii krytycznych, w tym zwłaszcza koncepcji racjonalności komunikacyjnej Jürgena Habermasa, w których ten doświadczeniowy aspekt traci na znaczeniu<sup>21</sup>. Doświadczenie sztuki w rozumieniu Adorna nie tylko jest miejscem ewentualnego odsłonięcia i podważenia społecznych mechanizmów władzy, kodów symbolicznych czy ideologii; dotykając przedsubiektywnego wymiaru w nas samych i wskazując na to, co się w języku nie mieści, otwiera ono niesprowadzalny do jego reguł, subiektywny wymiar refleksji. Doświadczenie to opiera się zasadzie uniwersalnej komunikacyjnej wymiany (której pojęcie, zdaniem Adorna, jest funkcją tożsamościowego myślenia) – nie dlatego że jako podniosłe jednostkowe przeżycie jest niewysłowione i „poza komunikacją”, ale ponieważ uświadamia ono wpisane w tego typu komunikację, immanentne jej ograniczenia<sup>22</sup>.

W ujęciu Adorna obrona (względnej) estetycznej autonomii jest więc obroną nieredukowalnego wymiaru subiektywności, tradycyjnie w estetyce definiowanego inaczej niż w innych dyskursach poznawczych<sup>23</sup>. Dzisiejsze powroty do estetyki, ponowne odkrywanie wątków zawartych w jej klasycznej filozoficznej tradycji, w szczególny sposób wiążą się z przekonaniem, że subiektywność „nie może być sprowadzona do

21 J. M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida*, Pennsylvania 1992, s. 225–248.

22 Zwraca na to uwagę Albrecht Wellmer, konfrontując koncepcję Habermasa z myślą Adorna, mimo że zasadniczo bliższe są mu filozoficzne założenia tego pierwszego. A. Wellmer, *The Significance of the Frankfurt School Today* [w:] *Endgames. The Irreconcilable Nature of Modernity. Lectures and Essays*, trans. D. Midgley, Cambridge 1998, s. 261.

23 A. Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester, New York, 1990, s. 2–3.

bycia funkcją czegoś innego, czy będzie to język, ideologia, czy historia lub nieświadomość<sup>24</sup>. Jednostkowe i subiektywne „ja”, po okresie strukturalistycznego zaniku, wraca w związku z tym zwrotem jako żywy podmiot krytycznej refleksji i działania. Wskazuje to na jeszcze inny możliwy rodzaj związku między tym co krytyczne i estetyczne, niż ten jaki w kontrfaktycznym działaniu sztuki dostrzegał Adorno. Jako czujące, doświadczające i działające podmioty angażować się możemy w praktyki, które nie tyle zmierzają do analitycznego osądu rzeczywistości, krytycznego uświadomienia rządzących nią mechanizmów władzy i panowania, lecz takie, które odkrywając w danej rzeczywistości wewnętrzną złożoność relacji i podziałów, dają dostęp do innej, krytycznej formy „zamieszkiwania”<sup>25</sup>. Zdaniem Irit Rogoff, rolę tak pojętej ucieleśnionej krytyki pełnią dziś artystyczne i wystawiennicze praktyki, które choć inspirowane teoretycznie, stają się konkretną formą poszukiwania i badania. Nie tyle i nie tylko wyjaśniają one to, co ukazują, ale są w stanie komunikować i generować doświadczenia, zawieszając na moment ruch czysto intelektualnej, krytycznej oceny<sup>26</sup>. Podkreślając, że dawniejsze podziały między tym, co artystyczne, teoretyczne i naukowe, straciły dziś na oczywistości i znaczeniu, Rogoff pisze – na poły opisowo a na poły postulatywnie – o przejściu od tradycyjnej, wartościującej krytyki sztuki (*criticism*), przez teoretyczną krytykę (*critique*) zorientowaną na strukturalny rozbiór społecznej rzeczywistości, do krytyczności (*criticality*) pojętej jako cecha ukierunkowanej analitycznie praktyki artystycznej. I choć pochopne byłoby przyjęcie tego rozpoznania jako ostatecznej diagnozy, nie sposób nie zgodzić z obserwacją Irit Rogoff, wywiedzioną z jej własnej pracy jako kuratorki i krytyka, że najbardziej istotne impulsy dla krytycz-

24 Ibidem, s. 8. Na ten sam aspekt zwracają uwagę we wstępie redaktorzy tomu *Rediscovering Aesthetics. Interdisciplinary Voices from Art History, Philosophy and Art Practice*, ed. by F. Halsall, J. Jansen, T. O'Connor, Stanford 2009, s. 9. Por. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007. Choć Attridge dystansuje się od estetyki, jego argumenty w obronie jednostkowości doświadczenia literackiego, jego zdarzeniowej jakości i potrzeby otwarcia na „inne”, przypominają ujęcia znane z estetyki formalnej i hermeneutycznej estetyki recepcji.

25 I. Rogoff, *What is a Theorist?* [w:] *The State of Art Criticism*, ed. by J. Elkins, New York 2008, s. 99–100.

26 I. Rogoff, *Looking Away* [w:] *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, ed. by G. Butt, Oxford, Malden 2005, s. 124.

nej refleksji często płyną z konkretnych doświadczeń, ze zmierzenia się z jednostkową sytuacją czy zdarzeniem.

Teksty składające się na tę książkę pisane były w różnym czasie. Wszystkie wiążą się z próbą przemyślenia pytań, które rodziły się w związku z widocznym od lat 60. ubiegłego wieku zwrotem w stronę materialistycznego i konceptualnego pojmowania praktyki artystycznej. Śledząc przemiany dokonujące się w tamtym okresie w amerykańskiej sztuce i krytyce artystycznej<sup>27</sup>, zauważyłam, że argumenty mówiące o przekroczeniu modernistycznej tradycji powracają, by z czasem znów zostać zastąpione i „przewycięzione” jako nie dość radykalne i nazbyt uwikłane w modernistyczne myślenie. Narzucało to oczywiście wątpliwość co do strategii i efektywności owych gestów zerwania. Skoro modernizm równać się miał estetycznej autonomii, a wyjście poza modernizm zerwaniu z autonomią, to czy proces ten kiedykolwiek się dokonał? Czy składane przez artystów i krytyków deklaracje o wyjściu poza autonomię sztuki nie kryją w sobie ambiwalencji – czy można brać je dosłownie i bez zastrzeżeń? Czy zwrot, dokonujący się w sztuce minimalistycznej, takiej jak twórczość rzeźbiarska Richarda Serry czy w konceptualnych działaniach Josepha Kosutha, odczytywany być powinien przede wszystkim jako artystyczny manifest – wyraz buntu przeciwko estetycznej koncepcji sztuki i jej instytucjonalnym ograniczeniom, czy może należałoby w nich widzieć otwarcie innych wymiarów myślenia o estetycznym doświadczeniu? Inaczej mówiąc, czy opór przed estetyzacją nie idzie tu w parze z intuicją dotyczącą innego rodzaju autonomii, odniesionej do jednostkowego działania, a także do sytuacji odbioru?

Podobne problemy, związane z przedefiniowaniem sztuki jako formy materialnej praktyki, i wyrazu krytycznej postawy, obecne są też w historii europejskiej sztuki wcześniejszego okresu, dlatego za zasadne uznałam odwołanie się do ich przykładów i zestawienie ich ze sobą, na zasadzie dopełnienia i paraleli. W proponowanych tu analizach mniej interesowały mnie kwestie podziałów na formacje awangardowe, moder-

27 Zob. A. Rejniak-Majewska, *Problem racjonalności sztuki w praktyce artystycznej oraz dyskursie teoretycznym późnego modernizmu i postmodernizmu*, Łódź 2004 (nieopublikowana praca doktorska).

nistyczne, postmodernistyczne i neoawangardowe, bardziej zaś jednostkowe działania i motywacje, związane z kluczowym dla nowoczesności pytaniem o krytyczną funkcję sztuki i jej doświadczeniowym wymiarem. Wybór artystów i analizowanych przeze mnie prac jest więc w pewnej mierze przygodny, i z pewnością mógłby być rozszerzony. Liczę jednak, że ta konstelacja strategii i stanowisk stworzy pewien obraz artystycznej nowoczesności, w którym materialistyczne myślenie i estetyczne działanie nie będą już odczytywane wyłącznie na zasadzie opozycji, i że nowoczesne spory dotyczące podmiotowości, zmysłowości i doświadczenia odsłonią się tu w jakiś sposób na nowo, jako część filozoficznej tradycji estetyki, z którą wciąż się zmagamy, choć często o tym zapominamy.