

JERZY HANUSEK

## UCIECZKA W METASZTUKE

Pogłębiający się ciągle proces intelektualizacji oraz instytucjonalizacji sztuki współczesnej doprowadził w drugiej połowie dwudziestego wieku do powstania jej nowej mutacji, którą można określić mianem metasztuki. Choć ugruntowane w artystycznych faktach, rozróżnienie między obszarem sztuki i metasztuki nie jest łatwe, bowiem przedstawiciele tej drugiej starają się zatrzeć demarkacyjną linię podziału. Autor przedstawia własną propozycję takiego rozróżnienia oraz uzasadniające je kryteria.

---

### I. Dziewiętnaście razy “o”

#### O sprzecznych odczuciach

Obserwator współczesnej sztuki targany bywa sprzecznymi odczuciami. Mnogość wystaw, legiony artystów, rozrośnięte instytucje organizujące życie artystyczne, wzniosłość obiegowych sloganów, zgiełk komercyjnego rynku – wszystko to razem sprawia wrażenie, że sztuka żyje, nieustannie wzbogaca swoją ofertę, mieni się różnorodnością pomysłów, faktów, gestów. Jednocześnie od wczesnych lat 80-tych pojawiają się wyjątkowo zgodne opinie mówiące, że w sztuce współczesnej nastąpiła zasadnicza przemiana. Interpretacje tej przemiany są różne, choć w jakimś sensie podobne. W styczniu 1981 roku Artur Sandauer wygłosił w Krzysztoforach odczyt pt. “Sztuka po końcu sztuki”. Stefan Morawski w tytule swojej książki stwierdził, że znajdujemy się na zakręcie od sztuki do po-sztuki. Jerzy Ludwiński w roku 1993 pisał o sztuce trzeciej<sup>1</sup>, która charakteryzuje się tym, że wprawdzie w dotychczas obowiązującym modelu sztuki jest gwaro i wszystko pozornie pozostaje takie jak być powinno, ale artystów już tam nie ma. Gdzie są artyści? Nie wiadomo – mówi Ludwiński. Wiadomo jednak, że są – dodaje na otarcie łez tych, którzy gotowi są je uronić.

Tezy głoszące koniec sztuki pojawiały się również wcześniej, na przykład w latach 70-tych. Miały one jednak inne znaczenie. Przyjmowano je do wiadomości po to tylko, by natychmiast dokonać ich optymistycznej reinterpretacji. Andrzej Kostolowski – wybitny teoretyk sztuki – pisał na przykład w roku 1972: *koniec sztuki jest tylko zakryciem niektórych jej przejawów. Inne tym silniej udowadniają swoje miejsce w egzystencji człowieka. Tzw. końce sztuki są więc tylko nieświadomością albo*

---

1\* Artykuł został przedstawiony na zebraniu Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, w Krakowie, w Instytucie Filozofii UJ, w dniu.04.12.2003.

J. Ludwiński “Pałka Bretona i sztuka trzecia” w: *Wektory sztuki: malarstwo, książka, instalacja*, ZPAP Poznań, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, grudzień'93 – styczeń'94.

*manifestacjami nadsztuki*<sup>2</sup>. W latach 80-tych tezom o końcu sztuki zaczął towarzyszyć niepokój, optymistyczny ton gdzieś uleciał, zabrzmiały ponure nuty.

### O interpretacjach

Przytoczone powyżej wypowiedzi i określenia – z lat 80-tych – można interpretować jako potwierdzenie tezy, w myśl której zawsze jest tak, że sztuka dla jednych umiera, a dla innych się rodzi. Albo inaczej: sztuka żyje, a jedynie nasza na nią wrażliwość w pewnym momencie usycha. Przestajemy ją rozumieć, przestają nam odpowiadać jej nowe przejawy.

Można jednakże uznać – i ja się skłaniam ku temu – że wypowiedzi te, będące przyznaniem się do częściowej przynajmniej bezradności wobec współczesnej sytuacji w sztuce, są tej sytuacji refleksem i mają swoje konkretne przyczyny; że świadczą one o sztuce, a nie o jej obserwatorach.

### O przewycięzaniu bezradności

Jednym ze sposobów przewycięzenia narastającej bezradności wobec sztuki współczesnej wydaje się być dokonanie w jej przestrzeni rozróżnień, które mogłyby posłużyć już nie do uporządkowania i opisanie tej przestrzeni, ale do jej podzielenia. Przywołuję w tym celu pojęcie metasztuki. Nie jest to pojęcie oryginalne. Kossuth pisał, że sztuka wyraża definicje sztuki. Pełni więc w stosunku do samej siebie funkcję praktycznej metateorii. Metasztuką nazywano w latach 70-tych świadomie podejmowane próby tematykacji takich zagadnień, jak społeczno-polityczne funkcjonowanie sztuki, lub jej rola jako języka uprzystępniającego świat. Gdybyśmy chcieli precyzyjnie zdefiniować, czym powinna być metasztuka, to powinniśmy chyba powiedzieć, że terminem tym powinno się określić krytykę i teorię sztuki wyrażoną środkami samej sztuki. W takim przypadku teoria sztuki sama jest sztuką. Czy to jest możliwe? Otóż wydaje się, że było to możliwe właśnie na przełomie lat 60-tych i 70-tych, a więc w początkowym, radykalnym etapie konceptualizmu. Artyści konceptualni stosowali w swoich pracach teksty, wykresy, schematy. Krytycy sztuki, pisząc o tej sztuce, również używali tych samych środków. Granica między sztuką i refleksją nad sztuką została wtedy zatarta. W tej sytuacji naturalne, że krytycy i teoretycy sztuki zaczęli być uważani za artystów, i zaczęli wystawiać swoje prace na wystawach obok prac artystów. Wtedy też termin ten się pojawiał.

Pojęciu metasztuki można jednak moim zdaniem nadać znacznie szersze znaczenie, daleko wykraczające poza konceptualizm i poza specyficzną tematykę niektórych prac i faktów artystycznych.

### O podziale

Metasztuka, w proponowanym przeze mnie znaczeniu, jest kompleksowym zjawiskiem, które można scharakteryzować poprzez wskazanie na specyficzny spłot realizowanych wartości, artystycznych motywacji, używanych środków i stawianych celów. Podział na sztukę i metasztukę nie ma charakteru chronologicznego: metasztuka nie jest po prostu kolejnym etapem. Podział ten nie jest również podziałem strukturalnym, związanym na przykład z rodzajami mediów, prądów artystycznych,

---

2 A. Kostołowski *Tezy o sztuce 1-17*, Galeria Adres, Łódź 1972.

stylistyk lub obszarów zainteresowań. Nie stawiam przed sztuką tego typu ograniczeń. Proponowany podział jest podziałem typu genetycznego. Wskazuje on – jak spróbuję wykazać – na dwa różne, źródłowe paradygmaty twórczości artystycznej. Jednak nie oznacza to, że możliwy jest jakiś realny podział sztuki. Wprowadzenie tego pojęcia i próba jego obrony ma raczej charakter myślowego eksperymentu, który ma uczynić wyraźniejszym pewien pierwiastek obecny w sztuce i to jak się wydaje obecny coraz bardziej.

### O terminologii

Przyjmijmy następującą terminologię. Obok terminów sztuka, artysta, dzieło sztuki będziemy używać terminów: metasztuka, metaartysta i obiekt metasztuki. Spróbuję naszkicować niektóre z różnic pomiędzy sztuką i metasztuką. Nie oznacza to, że w rzeczywistości można dokonać takiego dychotomicznego podziału. Granica pomiędzy sztuką i metasztuką często bywa rozmyta.

### O podstawowej różnicy

Podstawowa różnica wynika – jak wskazują same nazwy – z przyjęcia odmiennej perspektywy wobec sztuki. Metasztuka powstaje jako rezultat twórczości ufundowanej jak gdyby na wyższej świadomości sztuki. Taka wyższa świadomość sztuki kazała kiedyś Marcelowi Duchamp wysłać na wystawę pisuar, a następnie poświęcić się grze w szachy. Minęło tyle lat i nadal artystów można podzielić na tych, którzy gotowi byłiby wysłać na wystawę pisuar i na tych, dla których jest to nie przyjęcia; na tych, którzy angażują się w tego typu gesty, i na tych, którzy uważają, że robić tego nie warto.

### O wyższej świadomości

Metaartysta postrzega sztukę jak gdyby “z zewnątrz”. Dzięki temu może się od sztuki zdystansować, może ją uprzedmiotowić. Może również ogarnąć jej założenia i postawić przy nich znak zapytania; może dostrzec, że założenia te mają w istocie umowny charakter; może im zaprzeczyć; może je zmienić; może je wykpić. Może pytać: co jest po drugiej stronie sztuki? Czy artystę interesuje takie pytanie? Czy nie interesuje go raczej pytanie, co jest po “tej” stronie sztuki?

Relacja pomiędzy metasztuką i sztuką jest podobna do relacji łączącej metateorię i teorię. Teoria nie zajmuje się badaniem swoich własnych założeń i własnego uzasadnienia. Są one przyjmowane jako niepodważalne oczywistości. Rozważania takie stają się możliwe dopiero z pozycji “meta”. Można więc powiedzieć, że artyści mają do sztuki stosunek pełen dziecięcej naiwności, metaartyści stosunek pozbawionej złudzeń dojrzałości. Czy metaartyści, to artyści, którzy stracili złudzenia?

Jedno zastrzeżenie: nie tyle chodzi tu o rzeczywistą świadomość sztuki, ile o postawę, jaką się wobec sztuki zajmuje. Postawa ta może być wynikiem głębokich doświadczeń: niektórzy artyści w naturalny sposób ewoluują w kierunku metasztuki. Postawa ta może być również wynikiem arbitralnej decyzji. Artysta bardzo młody może przyjąć wobec sztuki starczą postawę pełną pobłażliwego dystansu. Pasują tu słowa, które poeta powiedział o poetach: *są starzy – zanim zdążyli być młodzi. I też*

*niezwykle godnie piastują wyznaczone im starcze stanowiska i podstawiają głowy do głaskania*<sup>3</sup>. Mam na myśli trzydziestoletnich, przedwcześnie dojrzałych klasyków sztuki współczesnej.

### O istotach

Istotą sztuki wydaje się być twórczość charakteryzowana przez pojęcie autentycznej, artystycznej kreacji, tzn. takiej, która zachowuje siłę oddziaływania również poza umowną sytuacją galerii lub muzeum. Pamiętajmy, że sztuka istniała również w czasach, gdy takie umowne sytuacje nie istniały. Autentyczna kreacja jest zawsze zaskoczeniem, cechuje się wyjątkowością, nieprzewidywalnością, tajemniczością. Autentyczna kreacja ujawnia rażącą, a wcześniej skrytą, niepełność istniejącego stanu rzeczy. Stanowi wobec nas jakby akt oskarżenia za to, że pełni samozadowolenia nie dostrzegaliśmy wcześniej, że czegoś brakuje. Autentyczna kreacja nie podlega żadnym regułom; nie tylko w sztuce, także w najbardziej ścisłych dyscyplinach. Podstawowym narzędziem jest tu intuicja, indywidualne wyczucie, praktyka.

Istotą metasztuki wydaje się być penetracja intelektualna istniejącej już zawartości przestrzeni sztuki, jej wewnętrznych i zewnętrznych relacji, mechanizmów funkcjonowania, jej problemów, paradoksów i możliwości. Dla metaartysty rozmaite „języki” sztuki są czymś, czego można się nauczyć i czego można używać. Podstawowym narzędziem staje się spekulacja intelektualna, introspekcja, umiejętność analizy, poszukiwania nowych możliwości, budowania modeli, umiejętność abstrahowania, teoretyzowania, projektowania eksperymentów, korzystania z dokonań innych, wyciągania z nich wniosków. Tu można sformułować rozmaite wskazówki metodologiczne.

### O relacjach

Artysta dryfuje w żywiole sztuki na tratwie intuicji. Nie ogarnia granic sztuki, wydaje mu się, że jest zawsze w samym jej centrum. Albo inaczej: granice własnej sztuki skłonny jest uznawać za granice całej sztuki. Wydaje mu się również, że wszyscy inni kierują się ku mieliznom. Artysta nie jest zdolny do zajęcia innej pozycji, niż ta, która z jego punktu widzenia znajduje się w samym centrum przestrzeni sztuki.

Metaartysta potrafi się zdystansować i ogarnąć przestrzeń sztuki „z zewnątrz”. Z tej perspektywy w sztuce nie sposób dostrzec wyróżnionych pozycji. Wszystkie wartości nabierają charakteru relatywnego, są ufundowane na przesłankach, które można wyabstrahować i poddać analizie. Sztuka rozpada się na izolowane systemy, u podstaw których leżą umowy i decyzje. Dążenia do realizacji przeciwstawnych wartości stają się równouprawnione, bo zrelatywizowane do różnych systemów sztuki. Miłośnicy kiczu także mają prawo do własnego systemu sztuki, miłośnicy socrealizmu także, również entuzjaści komiksu.

Metaartysta ze swojej perspektywy dostrzega, że centra i mielizny wyróżniane przez artystę mają jedynie względny charakter. Wiara artysty w to, że sztuka kręci się wokół niego, wydaje się metaartyście naiwnością.

### O wartościach

---

3 M. Świetlicki „Kopanie leżących krzyżem” *TUMULT* 5, 1989.

Dla artysty oczywiste jest, że wartości związane z kreacją artystyczną mają charakter bezwzględny. Podobnie przewaga jednej kreacji nad inną ma charakter bezwzględny. Natomiast uzyskiwany prestiż, oparcie w muzeach, galeriach, krytyce – wszystko to może się zmienić, może okazać się złudne. Artysta pamięta o van Goghu. Pamięć ta podtrzymuje jego wiarę w sztukę.

Metaartysta z zewnętrznej wobec sztuki perspektywy dostrzega, że wartości artystyczne dzieł sztuki mają charakter umowny, natomiast czymś bezwzględnym jest uzyskany prestiż, oparcie w muzeach, galeriach, krytyce. Metaartysta pamięta o Warcholu. Pamięć ta podtrzymuje jego wiarę w siebie.

Metaartysta ze swojego zewnętrznego punktu widzenia postrzega także, że artyści i odbiorcy sztuki są integralnymi składnikami przestrzeni sztuki. Dostrzega, że wartości związane z psychologicznymi i społecznymi aspektami procesów twórczości i odbioru mają charakter bezwzględny i konkretny, w odróżnieniu do umownego charakteru tajemniczych wartości artystycznych. Ważne stają się więc nie tyle wartości artystyczne, ile wywoływane przez nie konkretne, psychologiczne lub społeczne reakcje. Stąd koncepcje sztuki jako środka terapii, autoterapii, introspekcji, samokształcenia, samopoznania, edukacji, rozwoju osobowości, integracji grupowej, relaksu. Wiązą się z tym wszystkim rozmaite wartości, często bardzo cenne z punktu widzenia danej osoby lub grupy. Artysta uważa jednak, że nie mają one nic wspólnego ze sztuką, chyba że ich głębszym źródłem są wartości artystyczne. Tak być jednak nie musi. Przy nieobecności wartości artystycznych źródłem takim mogą być empatyczne relacje pomiędzy ludźmi, wywołane umownością sytuacji, przyjaźnią, kurtuazją itp. Cele metasztuki są wtedy osiągnięte, sztuka jest nieobecna.

Metaartysta przedmiotem swoich dociekań może uczynić całą przestrzeń sztuki, jej niewielki fragment lub jakąś wyróżnioną relację, np. relację łączącą sztukę z nim samym. Powstaje wtedy intymny pamiętnik pod tytułem "Moje współzycie ze sztuką". Artysta natomiast wie, że prawda i szczerowość istnieją również poza sztuką i nie mogą być z nią automatycznie utożsamione, nawet jeżeli wypowiedane są przy pomocy języka sztuki współczesnej. Galeria różni się od konfesjonaułu czymś więcej, niż rodzajem używanego w nich języka.

### O dystansie

Artysta traci dystans do sztuki, ale zachowuje dystans do siebie samego. Metaartysta zachowuje dystans do sztuki, ale traci dystans do siebie samego. Artysta jest swoim surowym sędzią, metaartysta jest swoim wiernym kolekcjonerem.

### O pewności

Artysta nie ma pewności co jest sztuką, ale wie co sztuką nie jest. Zachowuje rezerwę nawet wobec prestiżowych ekspertyz i certyfikatów.

Metaartysta odwrotnie: wie, że sztuką jest to, co za sztukę zostaje uznane. Nie ma jednak pewności co sztuką nie jest. Dlatego w metasztuce nie ma pojęcia kiczu, nie ma pojęcia sztuki złej; nie ma artystów bardziej lub mniej zdolnych. Są artyści o wyższej i niższej pozycji w hierarchii prestiżów; artyści, którzy mieli więcej szczęścia i artyści, którym szczęścia zabrakło.

### O ocenianiu innych

Dla artysty odmienne propozycje artystyczne są trudne do zaakceptowania, dla metaartysty są one neutralne. Artysta swoją kreacją zaprzecza wszystkim innym. Metaartysta z obszaru sztuki wybiera coś dla siebie, reszta go nie interesuje.

#### O celach

Artysta tworzy dla wszystkich, pragnie by jego dzieła wzbudziły podziw, pragnie nawrócić wątpiących. Metaartysta nie potrzebuje podziwu, nie ma ambicji nawracania; wystarczy mu wąski krąg osób, którzy dzielą jego zainteresowania.

Artysta sztukę tworzy, metaartysta sztuką się żywi. Artysta poszukuje języka do wyrażenia treści, które nosi w sobie. Metaartysta bada siłę i możliwości wyrazu danego języka, poszukuje treści, które mogą być wyrażone w określonym języku; uruchamia "czarną skrzynkę" języka wizualnego licząc, że skrzynka obwieści coś ważnego.

#### O dziełach

Dzieła sztuki są raczej syntezą, obiekty metasztuki mają charakter raczej analityczny. Dzieła sztuki są miejscami, w których sztuka jest przezroczysta: stojąc przed nimi zapominamy o sztuce i jej złożonościach, dostrzegamy odległe horyzonty poza sztuką.

Obiekty metasztuki są w przestrzeni sztuki miejscami nieprzezroczystymi: sztuka rozciąga się w tych punktach aż poza horyzont; mimo że często obiekty te odnoszą się wprost do rzeczywistości pozaartystycznej. Jest odniesienie pozorne. Od rzeczywistości odgradzeni jesteśmy kurtyną problemów sztuki: jej języków, strategii, granic, roli, celów, relacji, własnych uzasadnień i przesłanek.

#### O pojęciu

Sztuka istnieje niezależnie od pojęcia sztuki. Metasztuka jest istotnie ufundowana na tym pojęciu.

#### O odbiorze sztuki

Dzieła sztuki uruchamiają i wykorzystują pozamentalne kanały komunikacji z odbiorcą. Wyciszenie aktywności intelektualnej jest czasem warunkiem dostrzeżenia wartości artystycznych. Obiekty metasztuki wymagają odbioru przede wszystkim mentalnego.

Przekaz dzieł sztuki jedynie w niewielkim stopniu poddaje się werbalizacji. Ich wartość jest wartością przedmiotów, a nie idei. Dokumentacja, zdjęcie, opis nie przenoszą wartości dzieła sztuki. Artysta pragnie obecności widzów na wystawie.

Wartość obiektów metasztuki to przede wszystkim wartość doświadczeń i idei. Sens obiektów metasztuki poddaje się w znacznym stopniu werbalizacji. Dokumentacja, zdjęcie, opis potrafią ten sens przenieść. Metaartysta dba przede wszystkim o rozpowszechnienie dokumentacji swoich prac.

Natura wartości związanych z obiektami metasztuki jest podobna do natury wartości związanych z odkryciami naukowymi: nazwiska odkrywców stają się sławne, ale ich prace z czasem zachowują wartość jedynie historyczną. Nie potrzebujemy bezpośredniego kontaktu z nimi, ważne iż wiemy, że kiedyś zaistniały; ważne, że idea autora do nas dotarła.

Sztuka nieustannie materializuje się i rezultatem tego procesu staje się Wielka Kolekcja Sztuki. Metasztuka nieustannie idealizuje się i rezultatem tego procesu staje się Wielka Historia Sztuki. Równocześnie jednak sztuka i metasztuka nieustannie

degenerują się i obumierają. Rezultatem tego procesu jest Wielkie Panoptikum Sztuki.

### O zapożyczeniach

Problem wtórności jest w przestrzeni sztuki odczuwany wyraźnie. Żeby zrekonstruować przekaz wyrażany przez dzieło sztuki, trzeba sięgnąć po formalny język, którym ten przekaz został wyrażony. Przekaz wyrażany przez obiekt metasztuki, może być odtworzony przy pomocy odmiennych języków lub przy pomocy innych "sformułowań". Podobne doświadczenia artystyczne mogą być wykonane przy pomocy odmiennej aparatury formalnej. Takie powtórzenia są w metasztuce konieczne ze względu na swoje walory dydaktyczne i popularyzatorskie, ale ich wartość oceniana przez artystę w kategoriach twórczości jest nikła.

W metasztuce dopuszczalne są znacznie większe pokrewieństwa lub zapożyczenia niż w sztuce. Zawsze można włączyć się w penetrację możliwości wyrazu danego języka, można być pionierem w przyswajaniu i przeszczepianiu obcych doświadczeń. Niepowtarzalność własnej osobowości jest przez metaartystę silniej odczuwana, niż treściowe lub formalne pokrewieństwa tworzonych obiektów. Jeżeli dwóch metaartystów zbiera wokół rozmaite przedmioty i konstruuje z nich dzieła-zbiory, to powstałe obiekty metasztuki nie mają ich zdaniem ze sobą wiele wspólnego. Są przecież różne, powstały w różnych okolicznościach, są wreszcie materializacją dwóch różnych osobowości. Artysta nie dostrzega tych różnic.

### O nauczaniu

Sztuki nie można nauczyć, bo jej przekaz nie jest werbalizowalny, a proces kreacji nie daje się opisać przy pomocy zasad. Metasztuki można uczyć w szkołach, bo jej odkrycia są werbalizowalne, a reguły intelektualnej obróbki danych sztuki mogą być opisane. Historia sztuki współczesnej jest głównie historią dokonań metasztuki. Ważnym źródłem rozwoju metasztuki wydają się być akademie. Metasztuka staje się więc w poważnym stopniu akademizmem sztuki współczesnej.

## II. Trzy scenariusze

Zdystansowanie się od jakiejś dziedziny aktywności, przyjęcie pozycji "z zewnątrz", konieczne jest do uprawiania działalności metateoretycznej lub metapracycznej. Zewnętrzny punkt widzenia umożliwia refleksję nad najbardziej podstawowymi założeniami danej dyscypliny, które przez nią samą przyjmowane są intuicyjnie i bezdyskusyjnie. Następny krok polega na próbie precyzyjnego sformułowania tych oczywistych założeń. Towarzyszy temu optymizm, że jest to możliwe, i że można od zera na takich pierwotnych, ściśle już określonych przesłankach zbudować cały system. Następnie przychodzi refleksja, czy rzeczywiście oczywistości są oczywistościami i pytanie, co by się stało, gdyby którymś z nich zaprzeczyć lub przyjąć inny ich zestaw. Prowadzi to do prób konstruowania rozmaitych, niestandardowych modeli danej dyscypliny, a w następnym kroku do prób wyczerpującego przebadania wszystkich możliwości.

Takimi intuicyjnymi oczywistościami były w sztuce tradycyjne wartości, do których dążyli artyści. Chodziło przede wszystkim – mówiąc bardzo ogólnie – o

twórcze rozwinięcie formy i niebanalne pogłębienie treści. Próby rozmaitych formalizacji tych wartości pojawiły się wraz z manifestami i programami artystycznymi (aksjomatyki systemu). Wyraźnym przejawem tendencji do przeglądu wszelkich możliwości było pojawienie się pojęć Anty-Sztuki i Nowych Mediów. Są to bowiem pojęcia zdefiniowane negatywnie, w opozycji do zastanego w sztuce stanu rzeczy. Stanowią one wyczerpujące dopełnienie pojęć istniejących.

Oczywiście można dyskutować, czy coś takiego jak metasztuka istnieje i czy powyższa charakterystyka jest trafna. Zapytani artyści być może odpowiedzialiby zgodnie, że metaartystami się nie czują. Wydaje się jednak, że skoro można w sposób tak kompleksowy wskazać różnice w praktyce artystycznej, to we współczesnej sztuce muszą funkcjonować dwa różne paradygmaty artystycznej aktywności. Jeden zakorzeniony w tradycji, drugi – związany z podejściem typu “meta”. Być może takich paradygmatów jest więcej.

Analizę można kontynuować. W obrębie paradygmatu metasztuki – wykazuje on pewne, choć ograniczone pokrewieństwo z aktywnością naukową – można dostrzec dwie peryferyjne, ale wyraźnie wyodrębniające się postawy. Świadczą one o istnieniu w sztuce współczesnej procesów deformacyjnych. Postawa pierwsza oparta jest na przekonaniu, że sztuka jest swoistego rodzaju grą o sukces. Wydaje się, że jest to postawa zapożyczona ze świata polityki, choć można się w tym miejscu również powoływać na Duchampa i jego szczególne rozumienie piękna: piękne według Duchampa bywają ruchy figur szachowych. W zależności od adresatów “gry w sztukę” możliwe są rozmaite taktyki, od populizmu do ekskluzywizmu. Druga postawa – jej źródłem jest kultura młodzieżowa, a mówiąc poważniej infantylizacja całej kultury – oparta jest na przekonaniu, że sztuka służy jedynie temu, by artysta miał sposobność do manifestowania swojej osobowości.

Pojawienie się metasztuki wydaje się być naturalną konsekwencją rozwoju sztuki. Podobna sytuacja miała miejsce w niektórych dziedzinach nauki, na przykład w logice. Ze względu na zastanawiające podobieństwo – mające jednak swoje granice – jest to przypadek interesujący. Różnice pomiędzy logiką i metalogiką są zatarte, podobnie jak w przypadku sztuki i metasztuki. Przyczyną tego stanu rzeczy jest to, że w obu przypadkach metajęzyk (język metarefleksji) jest w zasadzie tożsamy z językiem właściwym.

Logika przez ponad dwa tysiąca lat zajmowała się kategorią prawdy, bez formalnej refleksji nad własnymi założeniami. Zauważmy, że prawda jest również w sztuce kategorią bardzo ważną. Z drugiej strony piękno formalne, tak istotne w sztuce, także dla logików stanowi wartość, jest ważną oznaką poprawności rozwiązań.

Początki metalogiki sięgają początków XX wieku. Formułowano radykalne, optymistyczne i, jak się później okazało, utopijne programy badawcze np. słynny program Hilberta. Optymizm, radykalizm, utopizm to cechy charakterystyczne również dla sztuki na początku wieku, w okresie tzw. I Awangardy. Skończył się wiek XX. Stworzono mnóstwo systemów i obszarów badań logicznych, ale wśród samych logików panuje przekonanie, że nie wszystkie z nich mają istotne znaczenie, choć z punktu widzenia reguł logiki nic im zarzucić nie można. Czyż w sztuce nie jest podobnie?

Charakterystyczne, że główne wyniki metalogiki mają znaczenie negatywne. Okazało się na przykład, że rozbudowane systemy formalne są niezupełne i prawda nie jest w nich definiowalna. Oznacza to, że w systemach tych prawda przestaje być w pełni rozpoznawalna i pojawiają się zdania, o których nie można ani udowodnić, że są



prawdziwe, ani że są fałszywe. System formalny wyznaczony jest między innymi przez język i zbiór prawd, które przyjmuje się bez dowodu. Analogię można dostrzec w sztuce. Oparcie jej na zbyt szerokim zbiorze aksjologicznych aksjomatów, tzn. dzieł sztuki akceptowanych bez wątpliwości, i dopuszczenie zbyt bogatych środków, powoduje, że w przestrzeni sztuki pojawiają się obiekty, o których nie możemy powiedzieć ani, że są dziełami sztuki, ani, że nimi nie są. Sztuka przestaje być rozpoznawalna. Jest to moim zdaniem ważny wynik doświadczeń metasztuki.

Pojęcie sztuki nie zostało zredukowane, jak postulował Kossuth, do pojęcia metasztuki. Odwrotnie zostało ono rozszerzone, tak by objąć pojęcie metasztuki. Nieobecność powyższego rozróżnienia i w rezultacie traktowanie sztuki jako spójnej całości powoduje, że wytworzone do tej pory instrumenty pojęciowego odwzorowywania sztuki okazują się zawodne. Pierwszą tego konsekwencją – dostrzeżono ją już dawno i właściwie pogodzone się z nią – była konstatacja, że krytyka sztuki jest niemożliwa, możliwa jest jedynie jej neutralna interpretacja. Krytyka miała być zastąpiona hermeneutyką, którą definiowano w taki sposób, by problem wartościowania sztuki znalazł się poza obszarem objętym refleksją. W roku 1985 Grzegorz Dziamski w tekście pt. “Czy krytyka może towarzyszyć najnowszej sztuce?”<sup>4</sup> proponował na przykład dwie wersje hermeneutyki sztuki. Pierwsza – *hermeneutyka destrukcji* – ma wprawdzie charakter krytyczny, ale cechuje się taką ogólnością spojrzenia na sztukę, że problem konkretnych kreacji i konkretnych dzieł znika z pola jej zainteresowania. Jest to krytyka *pojęć służących społeczeństwu do uspołeczniania sztuki*<sup>5</sup>. Druga – *hermeneutyka rekonstrukcji* – zajmuje się wprawdzie konkretnymi dziełami, ale charakteryzuje się takim skróceniem dystansu do twórczości danego artysty i taką z nią identyfikacją, że krytyk nie jest w stanie i nie usiłuje przeprowadzać wartościujących rozważań porównawczych; czuje się zresztą zwolniony z tego zadania. Problem wyboru tego, a nie innego artysty, pozostaje w mroku. A przecież wybór ten musiał wcześniej zostać przez krytyka dokonany, musiały się z tym wyborem łączyć wartościowania oparte o jakieś kryteria, świadome lub podświadome, ideowe lub pragmatyczne.

Wydaje się, że krytyka sztuki jest możliwa, więcej – jest niezbędna. Jej kryteria w przypadku sztuki i w przypadku metasztuki muszą być jednak odmienne. Ustalenie wspólnych kryteriów jest niemożliwe.

Następną konsekwencją braku rozróżnień w przestrzeni sztuki wydaje się fakt, że interpretacja sytuacji w sztuce współczesnej doprowadziła do ogłoszenia jej śmierci, albo okresu po-sztuce, albo epoki “sztuki trzeciej”, w której artyści założyli czapki niewidki. Jeżeli jednak odpowiednie doświadczenia sztuki współczesnej będziemy interpretowali jako wyniki metasztuki, to płynące z nich wnioski powinny być inne. Zamiast ogłaszać śmierć sztuki powinniśmy raczej dostrzec, że należy dokonać pewnych wyborów, że zbyt wielkie, niekontrolowane rozbudowanie przestrzeni sztuki prowadzi do konsekwencji, z którymi można się wprawdzie pogodzić, ale czy na pewno warto? Takie doświadczenia metasztuki jak pop-art lub konceptualizm były doświadczeniami niezmiernie interesującymi, ale ich ostateczna wymowa wydaje się negatywna, gdyż prowadzi do rozpuszczenia sztuki w rzeczywistości materialnej lub intelektualnej.

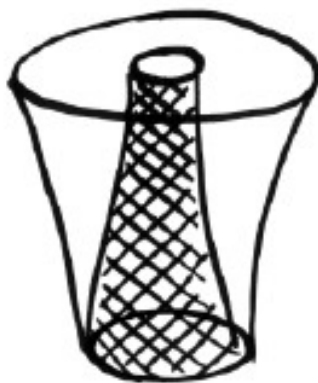
Sztukę można krytykować z pozycji metasztuki, i metasztukę z pozycji sztuki.

4 G. Dziamski “Czy krytyka może towarzyszyć najnowszej sztuce?” w: *Refleksje o sztuce* Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1985.

5 Tamże, s. 13.

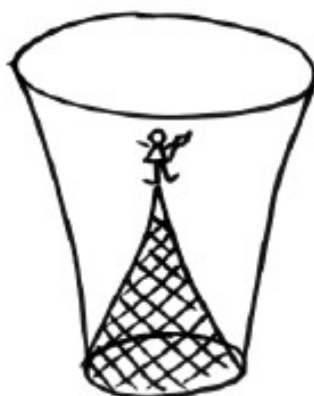
Niewiele z takiej krytyki wynika. Ważne jest, aby w obronie jednych wartości nie niszczyć innych. W przestrzeniach tych realizowane są odmienne wartości, stosowane odmienne metody i strategie, cele i punkty wyjścia są różne itd. Kryteria oceny dzieł sztuki i kryteria oceny obiektów metasztuki powinny być więc odmienne. Zaproponowana dystynkcja pozwala również wyraźniej dostrzec sytuacje fałszywe np. takie, w których obiekt realizowany w przestrzeni metasztuki w celu odwrócenia uwagi od jego miałości i wtórności jest przedstawiany jako dzieło sztuki. Twierdzi się wtedy, że sensu takiego obiektu nie można zracjonalizować, przywołuje się kategorie tajemniczości lub intymności. Dla wzmocnienia efektu, obiekt prezentowany jest na tle mocno działającej muzyki. Utwór muzyczny jest często dziełem samym w sobie i w takich sytuacjach następuje jego nadużycie. Czasem bywa odwrotnie: obiekt powstały w przestrzeni sztuki w celu odwrócenia uwagi od słabości jego metafizycznego oddziaływania jest przedstawiany jako obiekt metasztuki. Rozwija się wtedy cała paranaukowa aparatura pojęciową wypracowaną przez metasztukę. Wydaje się, że powinniśmy mieć zawsze jasność, czy praca ma być oceniana w kategoriach sztuki, czy metasztuki, czy też należy świadomie łączyć obie te możliwości.

Proces pęcznienia metasztuki i kurczenia się sztuki w praktyce artystycznej XX wieku można zilustrować przy pomocy schematycznego diagramu (rys.1). Przestrzeń sztuki przedstawiona jest w postaci zakreskowanego, zwężającego się wraz z upływem czasu, lejka. Zanurzony on został w przestrzeni rozszerzającego się lejka metasztuki. Do kształtów brył nie należy przywiązywać większej wagi, służą one pobudzeniu wyobraźni. Na rysunku tym można próbować zaznaczyć rozmaite poziome, czasowe podziały: I Awangardę, II Awangardę, moment śmierci sztuki itp.



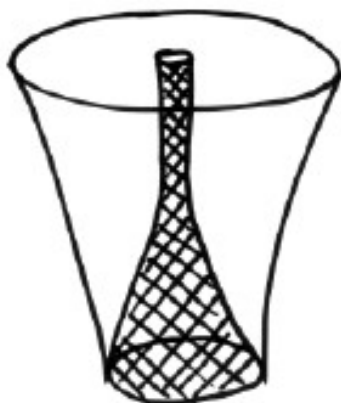
Przyszłość sztuki może odpowiadać jednemu z trzech możliwych scenariuszy wydarzeń.

Scenariusz 1 (rys. 2): aktualne tendencje zmian w sztuce współczesnej utrzymają się. Po okresie współistnienia w XX wieku miejsce sztuki zostanie ostatecznie zajęte przez metasztukę. Zamknięty stożkiem lejek reprezentuje sztukę jako zamkniętą, historyczną już fazę aktywności ludzkiej. Na jego wierzchołku znajduje się miejsce dla Ostatniego Artysty.

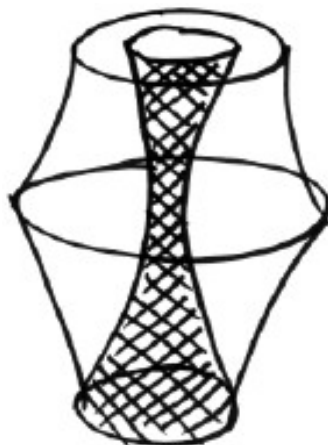


Myślę, że sztuka nie umarła. Jest to jednak scenariusz prawdopodobny. Metasztuka rozwija się żywiołowo. Metaartyści, pochłonięci swoimi sprawami, nie interesują się tym, co dzieje się ze sztuką. Może przyjdzie czas, gdy będzie za późno na jej reanimację. Chciałbym w tym miejscu podkreślić intencję tego tekstu. Nie porównuję wartości metasztuki i sztuki. Obie te dziedziny są cenne, ale z innych powodów. Trzeba jednak mieć świadomość, że wraz ze śmiercią sztuki pewne wartości zostaną utracone. Dzisiaj można sobie łatwo wyobrazić muzeum sztuki współczesnej, którego oddziaływanie będzie całkowicie różne od tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni.

Scenariusz 2 (rys. 3): proces zanikania sztuki zostanie zahamowany, ale jej marginalizacja będzie postępowała. Stożek przekształci się w nitkowaty walec. Sztuka, wobec ekspandującego obszaru metasztuki, będzie coraz trudniejsza do identyfikacji; coraz łatwiej będzie ją można potraktować w kategoriach dziwactwa, błędu, wybryku, dziecinady, dyletanctwa lub naiwnej amatorszczyzny, i jako taką całkowicie zlekceważyć.



Scenariusz 3 (rys. 4) : nastąpi odwrócenie dotychczasowych tendencji. Rozpocznie się proces kurczenia obszaru metasztuki i pęcznienia obszaru sztuki. Trudno w to uwierzyć, ale przecież weszliśmy w następny wiek. Przy takich okazjach dzieją się dziwne rzeczy.



Na koniec jeszcze jedna uwaga. Ciekawy jest odbiór tego tekstu wśród samych artystów. Otóż artyści, którzy identyfikują się ze sztuką, a więc w pewnych sensie są bardziej konserwatywni, łatwiej akceptują pojęcie metasztuki i tym samym wizję radykalnych przemian i obecności nowych jakości w przestrzeni sztuki. Są więc bardziej otwarci i “postępowi”. Natomiast artyści, których skłonni bylibyśmy zakwalifikować do metasztuki, czyli ci którzy te radykalne przemiany wprowadzają w życie, raczej nie widzą potrzeby, by wprowadzać jakąś nową kategorię, im pojęcie sztuki całkowicie wystarczy. Uważają oni, że w istocie nic się nie zmienia. Wydają się więc w tym względzie bardziej zamknięci i “konserwatywni”. Jest to dosyć zaskakujący paradoks.

Jerzy Hanusek email: [j.hanusek@iphils.uj.edu.pl](mailto:j.hanusek@iphils.uj.edu.pl)