

NIKODEM RACHOŃ

## KONIEC SZTUKI WEDŁUG DONALDA KUSPITA

---

DONALD KUSPIT *The End of Art* Cambridge University Press, New York 2004;  
*Koniec sztuki* Janusz Borowski (tł.) Wyd. Muzeum Narodowe w Gdańsku,  
Gdańsk 2006 s. 208

Główną tezę książki jest zawarte w tytule, stwierdzenie końca sztuki. Jak przystało na dobry tytuł, w swojej lakonicznej formie nie ujawnia on, czy – w przekonaniu autora – jest to już nieodwracalny fakt, czy też może dopiero groźba, która wzięta na serio ma uświadomić nam powagę sytuacji i przekonać do przedsięwzięcia odpowiednich kroków, aby jej uniknąć. Właściwie, wiele sformułowań zawartych w *Końcu sztuki* mogłoby sugerować, że taki ostateczny koniec rzeczywiście już się wypełnił. Z drugiej jednak strony, koniec ów nie może być nieodwracalny skoro ostatnia część książki – „Postscriptum” – stanowi pewną propozycję kontynuacji sztuki, co z kolei sugeruje, że tytułowa teza ma raczej charakter przestrogi, czy też alarmującej diagnozy.

Właściwe znaczenie tytułowej tezy ujawnia się dopiero, gdy rozszyfrowana zostanie strategia argumentacyjna, jaka rządzi wywodem amerykańskiego filozofa sztuki. Strategia ta nie jest zresztą szczególnie skomplikowana. Donald Kuspit skupia uwagę czytelnika na funkcjach, jakie sztuka pełniła tradycyjnie w społeczeństwie i w życiu ludzkich jednostek, dzięki szczególnemu, estetycznemu uposażeniu jej dzieł. Następnie, wykazuje absolutny brak kontynuacji tych funkcji na gruncie dominującego dziś nurtu – postsztuki. Jednocześnie ocenia, że to, co otrzymujemy w zamian, to niewiele ponad nihilizm, banalność i konformizm wobec prawideł kapitału. Według Kuspita zupełny zanik konstytutywnych cech

sztuki, stawia nas wobec konieczności porzucenia kierunku wyznaczonego przez postsztukę, w imię prawdziwej twórczości artystycznej i troski o estetyczne potrzeby człowieka. Ostatecznie, autor w miejsce projektu postsztuki proponuje kontynuację sztuki estetycznej.

Widać stąd, że tytułowy „koniec” oznacza co najwyżej stan wyczerpania sił witalnych sztuki (skryzalizowany w nurcie postsztuki). Katastroficzny ton wyczuwalny w tytule jest więc raczej na wyrost. Sztuka nie jest czymś, co nieodwołalnie należy do przeszłości, lecz przeżywa jedynie pewien kryzys, który jednakowoż – jak przekonuje Kuspit – dość skutecznie uniemożliwia sztuce realizację przyrodzonych potrzeb estetycznych człowieka.

Tak zrekonstruowana strategia argumentacyjna wskazuje na pewne niejawnie założenia, jakie autor wyraźnie przyjmuje, choć *explicite* nie wyraża ich w tekście. Pierwszym, jest założenie o istnieniu istotowej definicji sztuki, jej zasadniczej, ahistorycznej tożsamości. Drugim zaś, linearny model historycznego rozwoju sztuki. Definicja sztuki, oparta o jej cechy konstytutywne lub warunki konieczne i wystarczające, pozornie pozwala na rozstrzygnięcie czy pewne zjawiska mają naturę dzieła sztuki czy też nie, a więc czy za sztukę powinny uchodzić, czy nie. Linearna koncepcja historii sztuki zaś, pozwala, jak się wydaje, na określanie jej kierunków rozwoju, wskazywanie nurtów dominujących, wiodących i decydujących o charakterze sztuki *en bloc*. Na mocy drugiego założenia Kuspit uznaje, że cały dzisiejszy świat sztuki daje się określić jako zdominowany przez nurt postsztuki. Teza ta jednak, mimo licznych przykładów przywoływanych w „końcu sztuki”, pozostaje dyskusyjna, a nawet łatwa do obalenia. Wystarczy bowiem przywołać artystów, których twórczość cieszy się uznaniem, a wciąż pozostaje w orbicie estetycznej tradycji sztuki. Takich twórców znajdziemy przecież znacznie więcej. Co do założenia pierwszego zaś, to pozwala ono amerykańskiemu krytykowi spostrzec, że nurt ten nie wypełnia cech konstytucyjnych definicji sztuki, w związku z czym, nie może być jako sztuka traktowany. Tym razem, wątpliwości wzbudza spostrzeżenie, że podobny los podzieliłaby większa część sztuki pochodzenia innego niż europejskie, co raczej ujawnia niedoskonałość przyjętego kryterium rozstrzygania o statusie sztuki niż niski poziom artystyczny sztuki np. japońskiej czy afrykańskiej.

Kuspitowska definicja sztuki, jak już wspominałem, nie znajduje w tekście swojej wprost wyrażonej formuły. Jest ona jednak *implicite* zawarta w wywodzie, pod postacią oczekiwań, jakie autor deklaruje wobec sztuki. To przecież ich brak w praktykach postestetycznych przekonuje Kuspita o końcu sztuki. Powodem, dla którego Kuspit ukrywa swoje założenia, jest jak sądzę fakt, iż problem istotowej definicji sztuki jest

jednym z głównych i najbardziej kontrowersyjnych zagadnień współczesnej estetyki. Abstrahując od wątpliwej zasadności budowania argumentacji na esencjalistycznej definicji sztuki, wciąż warto przyjrzeć się, co konkretnie w uznaniu Kuspita składa się na istotę sztuki. Jest to dobry moment, żeby odnieść się do struktury tekstu. Pięć głównych rozdziałów książki bowiem, organizuje się wokół kolejnych kluczowych zagadnień, które w myśl wywodu Kuspita stanowią o istocie sztuki, a są nimi: doświadczenie estetyczne (rozdział I), piękno (rozdział II), inwencja twórcza (rozdział III), nieświadomość (rozdział IV), sacrum (rozdział V). Na poziomie poszczególnych rozdziałów, rozpoznawalna jest wspomniana wcześniej strategia argumentacyjna – wskazywanie roli kluczowych czynników w sztuce tradycyjnej i awangardowej (obecnych jeszcze w sztuce okresu pierwszej awangardy) przy jednoczesnym wykazywaniu zupełnego ich zaniku w nurcie postsztuki (druga awangarda, neoawangarda; sztuka postmodernistyczna).

Autorski tekst poprzedzony jest kilkoma cytatami umieszczonymi pomiędzy podziękowaniem a rozdziałem pierwszym. Wspólnie, wyrażają one świadomość niepokojącej różnicy, jaka zaznaczyła się na gruncie sztuki ostatnich kilku dekad. Zmiana ta, polegać ma na całkowitej rezygnacji z podstawowych kategorii estetycznych takich, jak: piękno, doświadczenie estetyczne, harmonia, kunszt, dzieło sztuki etc. Te kilka cytatów zilustrowane zostało zestawieniem dwóch prac, które – jak należy rozumieć – mają być reprezentatywne dla zantagonizowanych tradycji. Te obrazy to *Autoportret* Rembrandta i *Łóżko* Rauschenberga

W rozdziale pierwszym – „Zmiana warty w sztuce” – głównym zamierzeniem autora jest rozwinięcie – zasygnalizowanej w otwierających tekst cytatach – różnicy, pomiędzy estetyczną tradycją sztuki, a postestetyczną sztuką postmodernizmu. Sposobem na uwypuklenie tej zmiany jest przedstawienie stosunku obu tradycji do doświadczenia estetycznego. Kuspit uważa, że doświadczenie estetyczne było od zawsze kategorią centralną dla sztuki, zarówno tradycyjnej, jak i awangardowej. To właśnie dzięki niemu możliwe było odślonięcie innej, wysublimowanej postaci życia; sięgnięcie dalej, poza powierzchnię codziennego konwencjonalizmu, z jego praktyczną banalnością i powierzchownością. Tytułowa „zmiana warty” oznacza, właśnie, porzucenie doświadczenia estetycznego, jako modelu sztuki, na rzecz doświadczenia codzienności. Kuspit pisze:

To prozaiczne życie rości sobie prawo do całości naszego jestestwa, jakby nie było żadnej innej alternatywy mogącej zapewnić nam poczucie oderwania lub oferować rodzaj niesamowitego dystansu i spokoju, dającego złudzenie, że jesteśmy ponad codziennością (s. 2).

Sztuka, zdominowana przez doświadczenie codzienności, traci – według Kuspita – całą swoją siłę. Sztuka

staje się narzędziem integracji społeczeństwa – oznaką społecznej przynależności – tracąc estetyczny cel i estetyczną moc (s. 11).

Postsztuka wyrzeka się, właściwych sztuce od zawsze, wymiarów – krytycznego i sublimującego. Zanurzając się w codzienności – wyjaśnia Kuspit – bezpowrotnie traci niezbędny dystans krytyczny i idealizujące skłonności, od zawsze kierujące sztukę w rejony tego, co ogólne, wieczne i tragicznie wzniosłe.

Doświadczenie estetyczne prowadzi do świadomości, że tożsamość społeczna nie jest w nas zakorzeniona – nie jest przeznaczeniem ani sensem i celem istnienia. Nie jest źródłem indywidualności, raczej ją wyklucza. Doświadczenie estetyczne pozwala na odzyskanie poczucia indywidualności i autentyczności, utraconej na rzecz „obowiązkowego zachowania (...) w społeczeństwie (s. 13).

„Estetyka nowotworowa ponosi uszczerbek: Duchamp i Newman”, to tytuł rozdziału drugiego, który poświęcony jest problemowi piękna i umocowania sztuki w estetyce. Tym razem więc, to stosunek do piękna będzie stanowić probiez różnicy, jaka zaznacza się pomiędzy sztuką tradycyjną i awangardową a postsztuką.

Estetyka, tradycyjnie podporządkowana idei piękna, wiązała się trwale – jak przypomina Kuspit – z jakościami zmysłowymi, za pomocą których dzieło sztuki wyrażało swoje treści, jednocześnie organizując je w odpowiedniej formie. Uzyskując w ten sposób, szczególnie, wysublimowany obraz rzeczywistości; pojemny w treści, a jednocześnie domknięty w całość formy. Kuspit (odwołując się do Hegła) wyjaśnia, że wyłącznie piękno, dzięki formie spajającej różnorodność treści, jest w stanie adekwatnie oddać prawdę o rzeczywistości, odkrywając jej dialektyczną złożoność wspólnie odnoszących do siebie i warunkujących się wzajemnie elementów. W spójności formy – kontynuuje Kuspit – zawiera się sugestia wyższego porządku, scalającego pozornie zatomizowaną różnorodność i znoszącego sprzeczność władz poznawczych i praktycznych; tego co jest z tym, co być powinno. Taka perspektywa pozwala cieszyć się dziełem sztuki zarówno z uwagi na warstwę zmysłową, jak i intelektualną. Przy czym tajemnicza, wzajemna relacja tych poziomów dodatkowo nasycza je głębią.

Kuspit, akcentując zmysłową warstwę dzieła sztuki, cytuje Hegła: „funkcją sztuki jest przedstawienie naszemu bezpośredniemu postrzeganiu ostatecznej rzeczywistości, w kształcie dostępnym dla zmysłów” (36).

Dla postartystów – reprezentowanych w tym rozdziale przez Duchampa i Newmana –

sztuka nie jest z natury estetyczna, ale jest zapisem nieartystycznego procesu, bądź to osobistego – jak w przypadku Duchampa, bądź egzystencjalnie uniwersalnego – jak w przypadku Newmana. Inaczej mówiąc, zarówno dla Duchampa jak i dla Newmana, sztuka jest przekładem – udającym transkrypcję – pierwotnego, pozaartystycznego doświadczenia (31).

Obaj postartyści odrzucają więc tradycyjną pretensję estetyki do immanentnej obecności w dziele sztuki i procesie jego tworzenia. Newman lokuje ją przed dziełem sztuki, Duchamp, po jego powstaniu.

W obu koncepcjach dzieło sztuki staje się (...) postestetyczne, to jest całkiem odarte i opróżnione z wartości estetycznych. (...) Zarówno Duchamp, jak i Newmann, każdy na swój sposób, sygnalizują koniec sztuki pięknej (30).

Dla obu, jakości estetyczne niewiele mogą pomóc w wyrażeniu głębokiej indywidualności intymnych procesów sensotwórczych.

Sztuka jest wyrażeniem myśli, ważnych prawd, a nie sentymentalnego i sztucznego piękna (33).

Jakości estetyczne, ściągając na siebie uwagę, mogą co najwyżej źle przysłużyć się dziełu, odwracając uwagę od jego istotnego sensu. Kuspit podsumowuje:

Niechęć i odrzucenie piękna, dające w rezultacie sztukę jednostronną, estetycznie wybrakowaną – sztukę której nie da się nazwać piękną – jest centralnym punktem sztuki postestetycznej (32).

A zatem, tytułowy uszczerbek, jaki ponosi postestetyka, to utrata piękna – idei, która na przestrzeni wieków zawsze organizowała proces twórczy, sens i spójność dzieła. Ponad wszystko zaś, była źródłem przyjemności estetycznej.

Rozdział trzeci nosi tytuł – „Entropia twórcza: paradoks sztuki współczesnej”. Kluczowym zagadnieniem jest w nim problem inwencji twórczej. Problem ten, Kuspit objaśnia w szerszych ramach procesu, postępującego rozdarcia pomiędzy rozumem a zmysłami, jaki zaznacza się od wczesnych początków modernizmu.

Jeśli estetyka godzi rozum ze zmysłami (formę i treść czy przesłanie) w materialnym dziele sztuki (...), to sztuka współczesna jest estetyczną porażką, ponieważ rozłam między sztuką rozumu i sztuką zmysłów stale pogłębia się, aż w końcu obie osiągają postać czystą, nie zważając jedna na drugą (43).

Ważne jednak, aby podkreślić, że Kuspit przedstawia ten proces w sposób złożony i paradoksalny, widząc w nim – w początkowej fazie rozwoju – źródło inwencji twórczej, a jednocześnie – w jego późniejszej fazie oddziaływania – przyczynę skostnienia i zasadniczej impotencji twórczej post-artystów. Tyle też oznacza tytułowy „paradoks sztuki współczesnej” – źródło witalności i rozkwitu okazuje się bowiem śmiertelną trucizną.

Stan skrajnego rozczłonkowania, czy dezintegracji, zarówno na poziomie sztuki jako fenomenu kulturowego – wyrażający się w olbrzymiej różnorodności ruchów artystycznych, stylów i form ekspresji, nie pozostających ze sobą we wzajemnych relacjach – jak i na poziomie poszczególnych dzieł – charakteryzujący się rozbiem ich estetycznej tożsamości (brak równowagi pomiędzy treścią i formą) oraz obniżeniem poziomu krytycznego – nazywa Kuspit entropią. Stan ten określa jako przeciwstawny inwencji twórczej, która zawsze dąży do spójnego ujęcia różnorodności.

Kuspit widzi śmierć sztuki w jej faktycznej (choć maskowanej) impotencji twórczej – przyjmującej postać entropii – powstałej w wyniku radykalnej utraty ciągłości pomiędzy porządkiem poznawczym i estetycznym. Amerykański filozof zauważając, że głównym objawem tego zerwania jest powszechna tendencja we współczesnej sztuce do porzucenia zainteresowania doświadczeniem estetycznym na rzecz doświadczenia codzienności, podejmuje ponownie wątek z poprzedniego rozdziału. Zwrot ten – od doświadczenia wysublimowanego do jego form pospolitych i codziennych – autor łączy dodatkowo z dramatycznym obniżeniem potencjału krytycznego sztuki. Według Kuspita, sztuka postestetyczna nie przetwarzając artystycznie swojego materiału (nie nadając mu artystycznej formy), nie jest w stanie nabrać krytycznego dystansu, koniecznego do ujęcia dialektycznej złożoności świata i tragedii wpisanej w egzystencję indywiduum. W konsekwencji, okazuje się niezdolna do prawdziwie krytycznych ujęć sięgających w głąb rzeczywistości, poza powierzchnię pozorów, stereotypów i pospolitych postaw. Sztuka, dla której życie stało się „źródłem i miarą” (67) jest najzwyczajniej w świecie banalna. Kuspit pisze:

To co kiedyś było zwane sztuką piękną, staje się kolejnym pospolitym wydarzeniem w zwykłym świecie, tracąc jakiegokolwiek cechy, które czyniły ją daleką od trywialności, które pomogły jej zanegować codzienność i wznieść się ponad nią. Rolą postartysty jest przekonać nas, że żadne doświadczenie inne niż codzienne nie jest możliwe (77).

Sporą część tego rozdziału zabiera przegląd prac wziętych postartystów. Wśród blisko dziesięciu postaci Kuspit najwięcej miejsca rezerwuje dla Alana Kaprowa (twórca terminu „postsztuka”) i Andy Warhola. Wszystkie przywoływane prace pełnią w gruncie rzeczy funkcję ilustracji tezy o upadku inwencji twórczej (twórczej kompetencji ujmowania treści w odpowiedniej formie) i desperackiej walcie postsztuki, w kierunku pospolitej codzienności.

Rozdział czwarty – „Schyłek kultu nieświadomości: jazda bez paliwa” – to rozdział poświęcony najpoważniejszej stracie, jaką Kuspit dostrzega w porzuceniu starej orientacji sztuki. Chodzi o rezygnację z treści podświadomości, jako źródła artystycznej inwencji twórczej. Kuspitowska diagnoza postsztuki wykazuje, że jej artyści nie potrafią i nie chcą posługiwać się tą inspiracją. Ponieważ była ona główną siłą napędową sztuki modernizmu (a może sztuki w ogóle), to zaniechanie jej oznaczać musi – jak twierdzi Kuspit – gwałtowny spadek potencjału twórczego, a w dalszej konsekwencji, nieuchronnie, koniec sztuki w ogóle.

W pierwszej części rozdziału, amerykański krytyk podejmuje próbę rekonstrukcji pojęcia nieświadomości, połączoną z genezą sztuki modernizmu, uzyskując w ten sposób perspektywę, z której podświadomość jawi się jako niezaprzeczalny fundament sztuki tego okresu. Przewodnikiem w tych zmaganiach jest Charles Baudelaire, który już w romantyzmie rozpoznał tę szczególną troskę, stanowiącą o zasadniczej zmianie orientacji sztuki z tego, co obiektywne i zewnętrzne na to, co subiektywne i wewnętrzne. Ta szczególna troska będąca głębokim zainteresowaniem emocjami, życiem wewnętrznym i niekomunikowalną intymnością, znajduje – według Kuspita – swoje apogeum w sztuce modernizmu i jest dla niego wątkiem rdzennym. Okazuje się bowiem, że jest niezastąpionym źródłem nowatorskich ujęć formy artystycznej i oglądu rzeczywistości.

Pejoratywny charakter, jaki w tym kontekście niosą ze sobą określenia związane ze świadomością, racjonalnością, obiektywnością, codziennością, płyną z ich normalizującej funkcji. W kontekście sztuki i jej źródła inspiracji bowiem, mają one niewielkie możliwości konkurowania z powabem ekscytującej i tajemniczej nieświadomości.

Podświadomość, w porównaniu ze znaną nudną codziennością, zawsze dla świadomości jest egzotyczna. Wygląda dziwnie i fascynująco (102).

Szczególnym efektem modernistycznego zainteresowania nieświadomością jest odkrycie sztuki prymitywnej. Kuspit poświęca jej sporo uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, interesuje go, jej związek z wątkiem troski o subiektywność i indywidualizm. Kuspit twierdzi bowiem, że tym co pociągało modernistów w sztuce prymitywnej to rozbudowany świat wewnętrzny jej twórców, który zachowuje zdecydowaną dominację nad wpływami zewnętrznej rzeczywistości.

Nietłumione dziecko i ekspresyjny psychotyk byli przeciwieństwami pozbawionej wyrazu maszyny, symbolizującej społeczne zniewolenie spowodowane do standaryzacji, reżimu, jednorodności i dostosowania (...). Dziecko i psychotyk uosabiały radykalną indywidualność i radykalną subiektywność.

Modernistyczny artysta – według Kuspita – utożsamia się z wyjątkową społecznie i emocjonalnie sytuacją dziecka i szaleńca. Po drugie, Kuspit żywi przekonanie, iż w rozwoju, a raczej degeneracji tego nurtu w ostatnich dekadach zawarta jest pewna prawda o charakterze postsztuki. Otóż, Kuspit odnotowuje zasadniczą różnicę między prymitywną sztuką modernizmu i jej kontynuacją w ramach postsztuki. O ile tę pierwszą cechowało współczucie i zasadnicza chęć zrozumienia alternatywnego wewnętrznego świata, o tyle sztukę postestetyczną cechuje cyniczny stosunek do szaleństwa i niedojrzałości, zbywający jednym gestem wszelkie poważne rozważania i realne współczucie.

To rozrywka utrzymuje nas na powierzchni życia psychicznego, tak że wydaje się ono płytkie. Rozrywka zmienia je w spektakl, przewleka je na drugą stronę, ukazując wewnętrzną pustkę. Zachęca do zapominania o emocjonalnej prawdzie albo sprawia, że nawet kiedy się ujawnia – wygląda trywialnie i zabawnie (dziecko i szaleniec stają się żartującymi klaunami) (114).

W konsekwencji radykalna odmienność wprowadzana jest w obszar normalności jako symulacja, pozór szaleństwa, imitacja, pozbawiona cech indywidualnego autentyzmu replika. Postartyści, pisze Kuspit,

macją swoje zmysły, by być w zgodzie z jakimś wcześniej ustalonym rozumieniem „pomieszania zmysłów”, zamiast doświadczać świata w sposób radykalnie inny niż większość ludzi (132).

Rozdział piąty – „Lustereczko powiedz przecie – dlaczego sztuka już nie jest najprawdziwszą religią na świecie? Bóg, który utracił wiarę



w siebie” – dotyczy utraty religijnego sensu sztuki, jej boskiego wymiaru – zdolności sztuki do sięgania porządków ogólnych i wiecznych oraz jej współczucia i empatii wobec cierpiących. Ten wymiar – w myśl krytyki Kuspita – został na gruncie postsztuki całkowicie porzucony.

Uchylając się przed sugerowaniem czegoś ponadczasowego, to jest aluzją do wieczności, której czas nie dotyczy (...), sztuka straciła swój idealizm, a wraz z nim właściwości empatyczne (149).

Kuspit, posługując się biografią Vincenta van Gogha obrazuje głębokie, duchowe zaangażowanie artysty modernistycznego, jednocześnie zestawiając jego etos z cynizmem i powierzchownością postartystów, których w tym miejscu reprezentuje Andy Warhol. Kontrastowe zestawienia klasyki modernizmu z postmodernistyczną postsztuką (van Gogha z Warholem), ujawnia charakterystyczne przewartościowanie sztuki –

Wydaje się, że nieprzypadkowo to amerykański artysta wyniósł sztukę komercyjną – to jest sztukę, która istnieje po to, by robić pieniądze – ponad sztukę piękną, czyli taką, która pozostaje estetycznym i egzystencjalnym celem samym w sobie, choć można ją kupić za pieniądze (151).

Sztuka piękna – która gaśnie razem ze wzrostem artystycznego uznania dla Duchampa i Warhola – roztaczała wokół siebie – jak przekonuje Kuspit – aurę uduchowienia, pochodzącą ze szczególnej postawy artysty, który określał się w odniesieniu do wieczności; jej uniwersalnego charakteru.

Sztuka modernizmu jest jedyną naprawdę duchową religią, jedynym autentycznie egzystencjalnym przedsięwzięciem. Znaczy to, że przekazuje w sposób emocjonalnie zrozumiały i osobisty, archetypy i uniwersalne przesłania, które są tajemniczym fundamentem ludzkiego ducha i ludzkich wartości (152).

Model ten przeminął wraz z wiarą w jakąkolwiek transcendencję, głębię, czy choćby trwałą strukturę rzeczywistości. Wyzbywszy się wszelkiej tajemnicy (tego, co skrywane pod powierzchnią pozorów), sztuka postmodernizmu zrezygnowała z uduchowienia, artysta zaś ze swego świętego posłannictwa („Bóg, który utracił wiarę w siebie”). Sztuka

straciła głębię emocjonalną i egzystencjalną, i nie widzi żadnego powodu, by je mieć. Już nie chce skoczyć w głębię – nie wierzy, że w ogóle jest jakakolwiek głębia w życiu, a w dodatku nie wytrzymałaby jej ciśnienia – dlatego

stała się postsztuką wolną od ryzyka, polegającą na powierzchownym doświadczeniu życia jako źródle swej wiarygodności (153).

Ostatni rozdział książki, jak już wspomniałem na początku, nosi tytuł „Postscriptum”. Autor przedstawia w nim własne przekonanie o kierunku, w jakim sztuka powinna podążać, wobec swojej alarmująco dramatycznej kondycji. „Postscriptum” posiada swój podtytuł – „porzucenie i odbudowa pracowni”. To właśnie w niej widzi Kuspit symbol troski o prywatność, indywidualizm i oryginalność artysty możliwe do ocalenia jedynie dzięki introwertycznemu skupieniu. W porzuceniu pracowni na rzecz ulicy – co począwszy od surrealizmu jest stałą postawą postsztuki – zauważalny jest – jak przekonuje Kuspit – zwrot od wewnętrznej autentyczności do zewnętrznego pozoru, od głębokiej i tajemniczej wewnętrznej tożsamości, do czytelnej i oczywistej tożsamości publicznej. Entropiczny charakter ulicy niweluje bowiem partykularne różnice, zlewając różnorodność indywidualnych jednostek w homogeniczną masę. Warunki takie skutecznie unicestwiają możliwość przejawu autentycznej inwencji twórczej, która zrodzić się może jedynie na gruncie wytrwałej eksploracji nieświadomości. Ta, z kolei, w przestrzeni społecznej zostaje radykalnie zanegowana lub przez nią wchłonięta, w formie zbanalizowanej imitacji, żartu lub parodii.

Kuspit widzi możliwość wybrnięcia z tej ślepej uliczki – w której sztuka traci swą niezależność, zostając przywłaszczona przez biznes rozrywkowy i stając się wyrazicielką pospolitych gustów i konformistycznych postaw – poprzez ponowne podjęcie sztuki pięknej. Wskazuje zresztą artystów (np. Lucian Freud, Avigdor Arikha, Vincent Desiderio, Odd Nordrum), którzy już wypełniają tę misję „odbudowy pracowni” – świętego „sanktuarium inwencji twórczej”. Kuspit przekonuje, że nie jest to jednak naiwna próba powrotu do dawnej perfekcji. Taka sztuka

nie jest ani tradycyjna, ani awangardowa, ale kombinacją obydwu. Łączy duchowość i humanizm Dawnych Mistrzów z innowacją i krytycznością Mistrzów Współczesnych. Jest to sztuka Nowych Dawnych Mistrzów (184).

Ich sztuka, łącząc w sobie troskę o piękno, transcendentną aspirację, wrażliwość na treści nieuświadomione, z nienagannym warsztatem, czerpią jedynie zdrową inspirację z Mistrzów bliższej i dalszej przeszłości, pozostając jednak zupełnie suwerennymi twórcami.

Są wytrawnymi artystami z refleksją – wizjonerskimi humanistami, którzy swoje rzemiosło opanowali po mistrzowsku. Dla nich forma ekspresyjna jest

sposobem myślenia o treści.(...) Oferują coś, co nie istnieje w postsztuce: piękno, ale bez poświęcenia współczesnej brzydoty – tego tragicznego poczucia brzydoty życia, które osiągnęło swój punkt kulminacyjny w nowoczesności (186).

Przedstawiłem powyżej wyłącznie wątki kluczowe. W istocie, książka zawiera sporą ilość wątków pobocznych, sprawnie wplatanych w główną argumentację. Przykładem może być – obecna w całej książce – psychoanaliza, z której Kuspit chętnie korzysta, jeśli nie po to, by czegoś bezpośrednio za jej pomocą dowodzić, to z pewnością po to, by dodatkowo utwierdzić czytelnika w słuszności też już rozstrzygniętych. Podobną funkcję pełni systematycznie powracający wątek ekskrementalnej fascynacji współczesnych postartystów, której dobitne przykłady wspierają wcześniej wyrażone przekonanie o banalności, niskiej wartości i emocjonalnej niedojrzałości sztuki postestetycznej.

Trudno się nie zgodzić, że w nurcie postsztuki ginie coś szalenie cennego. Czy jednak to wystarczy, aby całkowicie ją zdyskredytować? Czy sentymentalna intuicja kierująca nas w stronę „starych dobrych czasów”, wsparta cokolwiek wątpliwymi założeniami, jest dobrym doradcą w ocenie ekspresji postartystów? Poza rozważaną już problematyką istotowej definicji sztuki oraz domniemanej dominacji postawy postestetycznej w świecie sztuki, charakterystyczną cechą tej pracy jest uderzająca stronniczość w prezentacji postmodernizmu, jako teoretycznej podstawy postsztuki (zarzut ten, jest tym poważniejszy, że pojęcie postmodernizmu jest drugim najczęściej używanym w całej książce).

Jeżeli argumentację za sztuką tradycyjną wspiera zaplecze filozofii klasycznej, to rzetelność intelektualna domaga się, aby oddać prawo obrony postsztuki, jej filozoficznemu wsparciu. W innym wypadku, sugeruje się zupełny brak teoretycznego uzasadnienia postsztuki. W istocie, książka ta nie zawiera ani jednej wypowiedzi poważnego (powszechnie uznanego) teoretyka postmodernizmu. Podczas gdy jego rzecznikiem jest pewien manager nowojorskiego muzeum, którego poziom rozumienia krytyki postmodernistycznej, jak wynika z przytaczanych cytatów, jest absolutnie kompromitujący. Sprowadza się bowiem do prezentacji sztuki i kultury w ogóle, jako eskapistycznej zabawy, cynicznej celebracji banalności i powierzchowności, w zamierzeniu nastawionej wyłącznie na finansowy zysk.

Postmodernizm jako nurt filozoficzny ujawnił arbitralność przyjętych klasyfikacji, pojęciowych opozycji, ahistorycznych definicji, itd. Obnażył nieredukowalność rzeczywistości do hierarchicznie uporządkowanych kategorii, w związku z czym podważył prawomocność ustalania stałych

kryteriów ocen i wyznaczania elementów istotnych i marginalnych. Wobec takich postulatów krytyka postsztuki, oparta o przyjęte uprzednio kryteria oceny i definicję sztuki prawomocnej, wydaje się utrudniona. Dopiero postmodernizm zredukowany do swej karykaturalnej formy pozwala na jej kompletną dezawuację.

Jako praca teoretyczna, książka Donalda Kuspita zdradza silne przywiązanie autora, nie tylko do tradycyjnych i powszechnie uznanych form ekspresji artystycznej, ale również do klasycznych form argumentacji i myślenia w ogóle. Autor jakby specjalnie nie dostrzegał silnego wpływu teoretyków antyesencjalistycznych (Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, postmoderniści) na współczesne samorozumienie kultury Zachodu. Jako praca eseistyczna natomiast, jest to książka pełna zalet. Przede wszystkim, wyraża dość powszechną wątpliwość dotyczącą kondycji dzisiejszej sztuki. Kuspitowi udało się stworzyć spójny i bardzo sugestywny obraz upadku sztuki, przy jednoczesnej apoteozie sztuki tradycji klasycznej i modernistycznej, oddając w ten sposób sąd, nieco konserwatywny, ale i powszechnie podzielany. Praca ta dodatkowo, zawiera imponującą ilość opisów i interpretacji tradycyjnych dzieł sztuki i postestetycznych zjawisk, w prezentacji których Kuspit wykazuje się rzadko spotykaną wiedzą i kompetencją literacką, umiejętnie unikając charakteru suchej inwentaryzacji i zachowując eseistyczne tempo w całej rozpiętości pracy.

*Nikodem Rachoń* – email: [nikodem.rachon@gmail.com](mailto:nikodem.rachon@gmail.com)