

MALGORZATA KWIETNIEWSKA

(UNIWERSYTET ŁÓDZKI)

DZIEWCZYNA, KTÓRA PRZYCHODZI PO MUZACH. DWIE UWAGI O SZTUCE W DNIU DZISIEJSZYM

STRESZCZENIE

Jednym z bardziej dramatycznych i proroczych gestów heglizmu okazało się orzeczenie przez filozofa „śmierci sztuki” już na początku XIX wieku. Miała ona – jak twierdzi Hegel w *Fenomenologii ducha* – nastąpić w konsekwencji utraty wymiaru duchowości w tejsze sztuce, która opuszczona definitywnie przez Muzy przechodzi w ręce młodej dziewczyny, jak się zdaje – tylko naiwnej i zmysłowej. Motyw ten wykorzystany został w polemiczny sposób przez współczesnego dekonstrukcjonistę francuskiego, Jeana-Luca Nancy’ego w eseju, w którym heglowska dziewczyna staje się symbolem niezamierającego piękna sztuki – piękna, które choć faktycznie pozbawione ducha, wciąż oddziałuje mocno na nasze zmysły, jak ma to miejsce w rzeźbie *Trudny wiek* (1956) Aliny Szapocznikow. Zdaniem Nancy’ego współczesna kondycja sztuki jest zatem całkiem dobra. Czy jego optymizm faktycznie może podziałać na nas uspokajająco? Czy wygra w sytuacji, gdy we Francji (ale nie tylko tam) muzea są dewastowane w glorii prawa, a sztuka i kultura pozbawiane środków finansowych do ich utrzymania? Dramatyczny raport w tej sprawie został niedawno opublikowany przez grono francuskich naukowców, spośród których najdonośniej zabrzmiał głos Bernarda Sergenta. Jego uwagi brzmią dziś dziwnie niepokojąco także w Polsce.

SŁOWA KLUCZOWE

Hegel, Nancy, dekonstrukcja, prezentacja, Szapocznikow, kondycja sztuki współczesnej, Sargent, muzea i galerie sztuki, pedagogiczna funkcja sztuki, ideologia

INFORMACJE O AUTORCE

Małgorzata Kwietniewska
Katedra Filozofii Współczesnej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Łódzki
e-mail: mamei@neostrada.pl

Nie tak dawno temu świat intelektualny Zachodu zbulwersowała książka Fancis Fukuyamy pt. *Koniec historii (The End of History and the Last Man)*, 1992). Już nieco wcześniej we Francji toczyły się rozgorączkowane debaty wokół tezy o śmierci człowieka, którą w swoich *Słowach i rzeczach (Les mots et les choses)*, 1966 postawił Michel Foucault. Ta seria przepowiedni, brzmiących dość makabrycznie, zaczęła się jednak całe stulecie wcześniej. Zwykle przywołuje się tu nazwisko Fryderyka Nietzschego wraz z motywem śmierci Boga wpisanym w jego dzieło (*Wiedza radosna*, pierwodruk: *Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, 1882). Rzadziej przypomina się epizod z *Fenomenologii ducha (Die Phänomenologie des Geistes)*, 1806–1807) Georga W. F. Hegla, choć wszystko wskazuje na to, że owa seria uśmierceń zaczęła się właśnie tam – od ogłoszenia śmierci religii, a wraz z nią sztuki. Zanim słynne zdanie orzekające „Bóg umarł” zbulwersowało czytelników Nietzschego, zostało już sformułowane przez Hegla na końcowych stronach *Fenomenologii ducha*¹. Następujące po nim rozważania nie są optymistycznej natury. Słynny jenajczyk omawia transformację, jaką przechodzi religia od antycznego wielobóstwa do chrześcijaństwa. Słowa „Bóg umarł” wypowiedziane zostają zatem nie w sposób absolutny, a jedynie w sytuacji, gdy wypowiada się świadomość tragiczna, będącą kontrapunktem świadomości ironicznej, której wyrazem jest starogrecka komedia. To moment, kiedy zamiera politeizm Greków, a wraz z nim przepiękny świat stworzonej przez nich sztuki.

Tracąc ducha religijnego – powracamy w ten sposób do wyводу Hegla – sztuka traci dopływ ożywiających ją soków, traci siebie. Posłuchajmy tego fragmentu *in extenso*:

¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 473.

Zgąsło w niej [w religii – M. K.] zaufanie do wiecznych praw bogów, jak też do wyroczni, które pozwalały poznać to, co szczegółowe. Posągi są teraz trupami, z których ulotniła się ożywiająca dusza, tak jak hymny – słowami, których nie napełnia już wiara. Na stołach bogów brakuje duchowego pokarmu i napoju i dla świadomości nie następuje w wyniku jej festynów i świąt powrót [do] radosnej jedności z własną istotą. Dziełom muzy brak siły ducha, dla którego z druzgotania bogów i ludzi wynikała pewność samego siebie. Są one teraz tym, czym są dla nas – zerwanymi z drzewa pięknymi owocami. Obdarował nas nimi życzliwy los w taki sposób, w jaki dziewczę oferuje [präsentiert] owe owoce: nie daje ono rzeczywistego życia ich istnienia, ani drzewa, które je dźwigało, ani ziemi i żywiołów, które stanowiły ich substancję, ani klimatu, który nadał im swój charakter, ani następstwa pór roku, które rządziły procesem ich powstawania. – Tak też los wraz z dziełami sztuki nie daje nam ich świata, wiosny i lata ich życia etycznego, w których kwitły i dojrzewały, lecz tylko ukryte za zasłoną wspomnienie tej rzeczywistości².

Hegłowska dziewczyna przychodzi zatem w chwili, gdy milkną Muzy. Jej gest prezentowania dzieł sztuki niczym owoców na tacy służy nie temu, byśmy wżyli się w świat artystyczny, lecz jedynie temu, byśmy go sobie wyobrazili jako coś, co nas już nie dotyczy. Motyw ten został szeroko (bo aż w dwóch tekstach) skomentowany przez współczesnego filozofa francuskiego, Jeana-Luca Nancy'ego. Zanim rozpatrzemy głębiej ten komentarz, zatrzymajmy się na chwilę przy sylwetce samego myśliciela.

Otóż Nancy, obecnie już światowej sławy reprezentant kultury francuskiej, urodził się w roku 1940 w Caudéran (Gironde, Francja). Studiował teologię i filozofię na paryskiej Sorbonie. Prowadził wykłady na Freie Universität w Berlinie oraz na uniwersytetach w Irvine, San Diego oraz Berkeley. Gościły go placówki naukowe między innymi w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Związku Radzieckim, Rumunii. Był współtwórcą Międzynarodowego Parlamentu Pisarzy w Strasburgu (Carrefour des littératures, 1993). Z inicjatywy tej instytucji pomoc otrzymało wielu prześladowanych pisarzy, między innymi Salman Rushdie. Nancy to także inicjator rozlicznych przedsięwzięć naukowych, artystycznych i wydawniczych. Obejmował wysokie stanowiska państwowe w obszarze kultury i nauki. Był i pozostał niestrudzonym propagatorem idei Wspólnoty Europejskiej. W uznaniu zasług dla kultury francuskiej w kwietniu 1995 roku został odznaczony Orderem Kawalerskim. Nie sposób w krótkim artykule

² Tamże, s. 474.

wymienić wszystkich jego publikacji (blisko sto pozycji książkowych tłumaczonych na wiele języków świata, ponad dwieście pozycji książkowych powstałych we współpracy z innymi myślicielami, cennie przekłady dzieł Nietzschego i Waltera Benjamina oraz około sześciuset artykułów naukowych w prasie francuskiej i zagranicznej), należy jednak wskazać najważniejsze: *L'absolu littéraire* (z Philippe'em Lacoue-Labarthe'em, 1978), *Ego sum* (1979), *La communauté désœuvrée* (1986)³, *Le poids d'une pensée* (1991), *Corpus* (1992)⁴, *Le sens du monde* (1993), *Les Muses* (1994), *Être singulier pluriel* (1996), *Hegel. L'inquiétude du négatif* (1997). Twórczość tego niezwykle płodnego myśliciela zalicza się (również w jego własnej opinii) do nurtu zwanego dekonstrukcją filozoficzną.

W Polsce pojawienie się dekonstrukcji na scenie filozoficznej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (a więc około dwadzieścia lat później niż we Francji) wywołało spore ożywienie wśród historyków filozofii, była to jednak recepcja dość spontaniczna, niepogłębiona i zasadniczo ograniczona do badań nad dziełem twórcy tego nurtu, Jacques'a Derridy. Tymczasem dekonstrukcjonistów było – i wciąż jest – wielu. Wśród najsłynniejszych przedstawicieli należałoby wymienić (obok Nancy'ego oczywiście): Philippe'a Lacoue-Labarthe'a, Daniela Payota, Hélène Cixous, Laurenta Jiméneza-Balaguera, Bernarda Stieglera, Avital Ronell, Luisa de Miranda, Edwarda Saida, Paula de Mana, François Naulta, George'a Steinera, Yves'a Cittona, Jacques'a Ehrmanna, Gayatri Chakravorty Spivak, Alexis Virginie Jimenez. Wyraźne elementy dekonstrukcji dochodzą do głosu także w dziełach współcześnie działającego filozofa włoskiego, Giorgia Agambena. U wszystkich nich łatwo daje się zauważyć w procesie filozofowania oraz redagowania tekstów zastosowanie swoistej „metody dekonstrukcyjnej”, polegającej na dekomponowaniu treści klasycznych dzieł filozoficznych, a czasem pojedynczych pojęć utrwalonych w zachodniej filozofii, w taki sposób, by można je było następnie złożyć inaczej, odmiennie zaaranżować i nadać im nowe funkcje. Jacques Derrida umyślnie przez całe swoje życie wystrzegał się podania jednej, obowiązującej definicji dekonstrukcji, by w ten sposób uniknąć uwikłań w zastaną i obowiązującą od tysiącleci na Zachodzie formułę metafizyki. Niemniej jednak wyrażał zgodę na jej określenia

³ Wydanie polskie: J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.

⁴ Wydanie polskie: tenże, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

prowizoryczne, strategiczne, robocze. Jedno z nich mogłoby brzmieć następująco:

Dekonstrukcja to procedura przeplatająca aspekt rozkładu i składania badanych elementów. Jako taka sytuuje się ona pomiędzy teoretycznym namysłem a praktycznym działaniem, a w konsekwencji pomiędzy pojęciem a performatywnymi wypowiedziami i manipulacją rzeczami. Nie jest ona żadną doktryną czy też abstrakcyjną teorią, dlatego określenia typu dekonstruktywizm lub dekonstrukcjonizm są tu nie na miejscu. Dekonstrukcja myśli i działa, utrzymując owe dwie aktywności w chwiejnej, niestabilnej równowadze. Żadnej z nich jednak nie traktuje w sposób uprzywilejowany zgodnie z zasadą nowego paradygmatu. Według niego zaś elementy rzeczywistości nie układają się w hierarchicznie uporządkowaną całość na wyobrazeniowej osi wertykalnej, ale stykają się ze sobą niejako na jednym planie, to znaczy jeden obok drugiego, horyzontalnie i symultanicznie. I tak jak trzeba się oswoić z tymże paradygmatem, tak też należy nauczyć się nowego typu postępowania na chybotałej drodze pomiędzy pojęciami a tym, do czego się one odnoszą.

Procedury dekonstrukcyjne stanowią u Nancy'ego główny i niezbywalny składnik filozofowania. To właśnie one umożliwiły francuskiemu myślicielowi nowatorskie odczytanie wspomnianego wcześniej ustępu z *Fenomenologii ducha*. Przyjrzyjmy się zatem uważnie tej interpretacji.

Tym, co od razu przyciąga uwagę Nancy'ego, jest zastosowanie przez Hegla czasownika „prezentować” (*präsentieren*) na określenie gestu, jakiego dokonuje owa „dziewczyna przychodząca po Muzach”. Wedle autora *Fenomenologii ducha* gest ten obnaża pustkę nowożytnej sztuki, dla Nancy'ego natomiast staje się on – mimowolnym ze strony Hegla – wskazaniem na wyzwolenie sztuki z pęt jej przeintelektualizowanych, metafizycznych koncepcji. Wszak jedną z nich była również koncepcja samego Hegla, który uczynił ze sztuki kolejne ogniwo swojej dialektyki. Co więcej, w opisie niemieckiego filozofa rozwój dialektyczny wyraźnie faworyzuje ponadzmysłowy element idealny, każąc religii estetycznej (a zarazem sztuce) ustąpić miejsca religii jawnej⁵, a wreszcie filozoficznej wiedzy pojęciowej. Nancy zauważa jednak, że w tym rozwoju moment sztuki blokuje sprawne

⁵ Bardzo możliwe, że Hegel widział w tej dziewczynie anioła, który doprowadza antycznych Bogów do uznania narodzin jedyne Boga w Chrystusie.

działanie całego mechanizmu: coś, co wcale nie należy do porządku religii, lecz właśnie sztuki, stawia opór (w)zniesieniu (*Aufhebung*)⁶. Otóż dzieła sztuki nowożytnej są ofiarowywane jako takie, czyli prezentowane w swej „nagiej” widzialności, jak faktycznie ma to miejsce za naszych czasów w salach ekspozycyjnych muzeów i galerii. Choć wykorzenione ze swego świata, niczym owoce zerwane z gałęzi, nie tracą one wcale siły oddziaływania na zmysły. Piękno tych dzieł nie tylko nie zanika, lecz nawet wzrasta, czyniąc z ich widzialności jakby rewers idealności, a równocześnie jądro przeżycia estetycznego. Zmysłowa zewnętrzność uwypukla się, wcale nie ginąc w elemencie idealnym. To właśnie stanowi dla Nancy’ego wyzwolicielski moment sztuki: nie „uzewnętrznienie Idei”, lecz jej absorpcja aż do pełnego rozbłysku tego, co zmysłowe. Wprowadzając do swojego tekstu dziewczynę z owocami, Hegel sam już to właściwie powiedział, choć kontekst jego wypowiedzi wskazuje, że nie przemyślał tego do końca. Co więcej, opisując tę dziewczynę – jakby w przeczuciu innej możliwości zrozumienia kresu sztuki – użył on czasownika *présentiert* zamiast zwykłego „przedstawić” (*sie stellt vor*) lub po prostu – jak chciał tłumacz polski – „ofiarować” (*gibt, obfert*). W zastosowaniu tego czasownika, bez względu na intencje jenajczyka, dochodzi wyraźnie do głosu prezentacja jako uobecnianie, czyli czynienie obecnym (por. łac. *praesens*). Znaczyłoby to, że sztuka wciąż i mimo wszystko jest obecna. Przede wszystkim jest obecna – i to jest jej najbardziej własny moment. Wbrew tej możliwości Hegel uznał jednak, że sztuka jest wyłącznie nośnikiem, wehikułem tego, co ideowe/idealne, co oznaczałoby, że powinna była zaniknąć tam, gdzie jej zadanie zostało spełnione. Tymczasem – jak zauważa Nancy – sztuka wcale tam nie zanika bez reszty, tylko uwidacznia swą wewnętrznie niejednorodną naturę. Uogólniając, można zaryzykować stwierdzenie,

⁶ Jak wiadomo, w swojej filozofii Hegel gra na dwuznaczności niemieckiego słowa *aufheben*, które oznacza zarówno „zachowywać, strzec”, jak i „kasować, anihilować”. Odwołując się do tego czasownika filozoficzny mechanizm *die Aufhebung* sprawia więc wiele kłopotów tłumaczom Hegla. Francuzi mają tu kilka propozycji (*relève, sursumption, suppression* i inne), w Polsce zaś przyjęło się używać zamiennika „zniesienie”, który jednak gubi konserwującą, zachowawczą stronę mechanizmu *die Aufhebung*. W tej sytuacji zdecydowałam zatem, by zastosować jako przekład słowa *Aufhebung* neologizm „(w)zniesienie”, sugerujący, że pomimo kasacji coś tu zostało zachowane i wzniesione na wyższy poziom. Tego tłumaczenia trzymam się konsekwentnie zarówno w tej, jak i w innych swoich publikacjach.

że sztuka pojawia się dokładnie w swym własnym zaniku. I choć powiedzenie tego generuje logiczną sprzeczność, to skądinąd wiadomo, że teźże nie obawiali się ani Hegel, ani Nancy. Nadto dla tego ostatniego natura sztuki uwidaczniać miałyby się *par excellence* właśnie w owym nielogicznym, naiwnym geście dziewczyny, który pokazuje, że sztuka nie służy pokazywaniu czegoś innego niż ona sama. W tym kontekście należy umieścić poetyckie i enigmatyczne słowa Nancy'ego z jego znacznie późniejszego tekstu, zatytułowanego *Au fond des images* (*W głębi obrazów*):

Czym jest jednak dawanie obecności? Czyż nie jest to dawanie tego, co nie jest do dania: tego, co jest lub nie jest. Jesteście obecni lub nie jesteście. Obecności nie da wam nic poza waszym własnym nadejściem, które nie jest nikim lub jest wami. Proszę zatem, ukażcie się!⁷

Tak więc, zdaniem Nancy'ego, sztuka nie służy pokazywaniu czegoś względem niej zewnętrznej. Analogicznie rzecz biorąc, nie jest też imitowaniem, wywoływaniem ani uwzniośleniem. Jest wyłącznie prostym i czystym gestem prezentacji tego, że coś się prezentuje: prezentacją prezentacji.

Ani na stronach *Fenomenologii ducha*, ani później w *Wykładach o estetyce* nie powiodło się Hegłowi unicestwienie elementu sztuki i (w)zniesienie go do elementu filozoficznego. W heglowskim systemie sztuka wciąż żyje życiem po życiu i przekracza swą własną śmierć jako sztuka chrześcijańska. Jej kolejnym pośmiertnym wcieleciem stanie się, nieznaną Hegłowi, sztuka współczesna. Oto jak podsumowuje to Nancy:

W ten sposób przeniesiona do *Estetyki* dziewczyna z *Fenomenologii ducha* ustanawia tę nieskończenie złożoną figurę, w której sztuka antyczna jednocześnie zostaje unieruchomiona i przetransportowana w element sztuki chrześcijańskiej, w której spojrzenie rozjaśnia się w prezentacji form bez spojrzenia, a wewnętrzność łni i ofiarowuje się z gracją, nieofiarującą wszak niczego poza samą sobą⁸.

⁷ J.-L. Nancy, *L'oscillation distincte*, [w:] tegoż, *Au fond des images*, Paris 2003, s. 126.

⁸ Tenże, *La jeune fille qui succède aux Muses*, [w:] tegoż, *Les Muses*, Paris 1994, s. 93–94.

Przytaczając komentarz Nancy'ego do omawianego tu fragmentu *Fenomenologii ducha*, należy uwypuklić przede wszystkim sprzeciw, jaki francuski dekonstrukcjonista wyraża wobec Hegłowskiego pesymizmu. Sztuka jako prezentacja prezentacji nie umiera nigdy, zawsze ma w sobie moc pokazywania i myślenia w sposób oderwany od zwykłego przedstawiania, re-prezentowania zewnątrz. W tym sensie jest ona prezentacją „czystą”. Zatrzymajmy się jeszcze przez chwilę przy tym ostatnim określeniu, gdyż może być ono mylące. Nancy'emu nie chodzi bowiem o wydobywanie w refleksji nad sztuką jej oczyszczonej, niejako wydestylowanej natury. Nie chodzi mu też o wskazanie idealnego stanu artystycznego, w którym miałyby się zawierać sztuka doskonała. Czystość sztuki oznacza dla niego jej prostotę, bezpretensjonalność, nieomal naiwność wobec własnej oczywistości. W ten sposób „czysty” jest gest dziewczyny, która uświadamia nam, że historia sztuki to dzieje ustawicznie powtarzającego się zadziwienia wobec prostoty pokazującego gestu oraz podwojenia się obecności:

Owa niezwykłość [...] ma w sobie jedynie wielką prostotę, skromność, wręcz surowość i obywa się bez udziwnień oraz ozdób, ponieważ jej jedyną ozdobą jest samo pojawienie się⁹.

Od swych narodzin (w innym tekście Nancy analizuje także najstarsze dzieła sztuki, które pozostawili po sobie prehistoryczni artyści na ścianach jaskiń) sztuka pojawiała się zatem w skromnej oczywistości, która nie tylko nie potrzebowała istnienia jakiegoś „poza”, ale wręcz je wykluczała: wewnątrz i zewnątrz stanowią tu tę samą obecność, która znakomicie obywa się bez transcendentnego Stwórcy lub trzymającej nad nią pieczę Idei. Historia sztuki przebiega więc w niej samej pod postacią nieskończenie wyłaniających się początków i końców, gdyż każdy nowy gest, warsztat, koncept czy styl zapoczątkowują całkiem nową sztukę – jak Feniks odradzająca się ze swych popiołów. Inaczej mówiąc – śmierć każdej postaci sztuki stanowi równocześnie jej ponowne narodziny. A triumf owych sił witalnych chyba najlepiej obrazuje wymyślona przez Hegla, choć – jak uważa Nancy – nie do końca wyeksplorowana przez niego filozoficznie, postać dziewczyny śmiało demonstrującej swą młodość, zmysłowość i nagą

⁹ Tenże, *Peinture dans la grotte*, [w:] tegoż, *Les Muses*, wyd. cyt., s. 126–127.

cielesność. Mogłaby ona wyglądać tak, jak pokazuje to rzeźba Aliny Szapocznikow *Trudny wiek* (1956).

Na temat autorki tego dzieła informacje znaleźć można bez trudu w różnego rodzaju encyklopediach, słownikach czy też kompendiach poświęconych sztuce współczesnej. Bardzo spodobała mi się zamieszczona w internecie notatka autorstwa Małgorzaty Wiktorko – pracownicy Działu Edukacji Łódzkiego Muzeum Sztuki. Przypomina nam ona to, co najważniejsze, pointując zarys życia artystki jej własną, bardzo znamieną wypowiedzią. Oto ta notatka:

Alina Szapocznikow to jedna z najciekawszych polskich rzeźbiarek. Urodziła się 16 maja 1926 roku w Kaliszu. Pochodziła z rodziny żydowskich lekarzy. Jej ojciec zmarł w 1938 roku. Kiedy miała 13 lat, wybuchła wojna. Mieszkała w Pabianicach, w tamtejszym getcie razem z matką spędziła dwa lata okupacji (1940–1942), potem przeniesiono ją do łódzkiego getta, a stamtąd do obozów koncentracyjnych: Auschwitz (spędziła tam tydzień w 1942 roku), Bergen-Belsen (gdzie była dziesięć miesięcy), a następnie do Theresienstadt w Czechach.

Po wojnie jej matka zamieszkała w Łodzi, ale Szapocznikow nie wróciła do Polski, tylko postanowiła podjąć studia rzeźbiarskie w Pradze. Od 1947 roku kontynuowała je w Paryżu.

W 1951 wróciła do Warszawy, ale już pod koniec 1963 roku osiedliła się na powrót w Paryżu. Zmarła na nowotwór 2 marca 1973 roku we Francji, w miejscowości Praz-Coutant. Miała niespełna 47 lat.

Pokazywała swoje życie poprzez sztukę, utrwalając to, co najszybciej przemijające, czyli ciało: „Ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia”¹⁰.

Zacytowana przez Wiktorko wypowiedź Szapocznikow wyraźnie nawiązuje do wartości, jaką niesie ze sobą cielesność człowieka oraz związane z nią zmysłowe odczucie radości, bólu, a także prawdy w jej wymiarze egzystencjalnym. Takie też zadanie wyznacza Nancy sztuce współczesnej: wydobywać z naszego życia piękno i prawdę zmysłowości, nie dając się zredukować do nośnika idei.

W ten sposób przecucie Hegla, oczekiwania Nancy’ego oraz dzieło Szapocznikow złożyły się nam w harmonijną całość. A jednak po zastanowieniu nasuwają się tu pewne wątpliwości. Dają się one wyra-

¹⁰ M. Wiktorko, *Alina Szapocznikow „Trudny wiek”*, [online], http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/szapocznikow-trudny_wiek/ [dostęp: 12.05.2013].

zić w formie dwóch trudnych pytań: 1. Czy aby na pewno sztuka współczesna koncentruje się na pięknie fizycznym i zmysłowym? 2. Czy współczesna sytuacja sztuki jest na tyle komfortowa, że uzasadnia optymizm Nancy'ego co do jej kondycji?

Rzeźba Szapoczników powstała w roku 1956, gdy komunistyczny reżim w Polsce domagał się sztuki realistycznej, propagandowo radosnej i młodej. Nie chciano wtedy u nas nic wiedzieć o ambicjach artystów działających na Zachodzie, o nowych nurtach ani o twórczych poszukiwaniach w dziedzinie sztuki. Tym żądaniom Szapoczników przeciwstawi się dopiero w swojej późniejszej twórczości, poczynawszy od lat sześćdziesiątych. Dopiero wtedy sięgnie po nowe materie plastyczne (poliuretan, masę winylową, sprzęt oświetleniowy, przedmioty osobiste, fotografie i inne) i nada swoim rzeźbom awangardowy kształt. Wciąż pozostaną one zapisem przemian ludzkiego ciała, ale klasycznego piękna będzie w nich zdecydowanie mniej. I tu wyraz artystycznych ambicji rzeźbiarki uzgadnia się z tendencją, która zdaje się dominować w całej sztuce współczesnej, a która polega na wywoływaniu u odbiorcy wstrząsu, na skandalizowaniu lub zaskakiwaniu środkami odwołującymi się raczej do sfery konceptualnej (a więc umysłowej) niż do zmysłów. Widać to wszędzie, a jednego z ilustratywnych przykładów dostarcza choćby wystawa zorganizowana w Łódzkiem MS2¹¹, na której pokazano między innymi *Pólkobietę* (2000) Jacka Malinowskiego oraz filmowy zapis performance'u *Zmiana* (1979) Ewy Partum.

Dzieła te stanowią – chyba nie tylko w moim odczuciu – charakterystyczny dla sztuki najnowszej komunikat brutalnie atakujący widza, nie zaś przedmiot zmysłowego upojenia. Przekonanie Nancy'ego o odradzaniu się sztuki w zmysłowym pięknie staje tu co najmniej pod znakiem zapytania, jeśli w ogóle nie ulega zaprzeczeniu. Optymizm filozofa zderza się z pesymistycznymi wizjami samych artystów dnia dzisiejszego.

Jeszcze gorzej wygląda to wtedy, gdy na kondycję sztuki współczesnej spojrzy się z dystansu, jaki narzuca naukowy obiektywizm. Takiej zdystansowanej ewaluacji kondycji sztuki we współczesnej Francji dostarcza nam praca Bernarda Sergenta, znakomitego francu-

¹¹ *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, MS2, Łódź 14.12.2012–30.06.2013; wystawa ta stała się bezpośrednim pretekstem do napisania tego tekstu i wygłoszenia jego pierwotnej wersji w muzeum 16 maja 2013 roku na spotkaniu zorganizowanym przez dr Wioletkę Kazimierską-Jerzyk i Pawła Polita.

skiego indoeuropeisty, komparatysty, przedstawiciela nieformalnej szkoły George'a Dumézila. Zazwyczaj pisze on o czasach prehistorycznych, badając różnorodne (nie tylko artystyczne) przejawy kultury indoeuropejskiej, ale piętrzące się w ostatnich latach utrudnienia w tej pracy badawczej przywiodły go do szerszej refleksji na temat degradacji kultury współczesnej. Degradacji, która – jak zauważa Sergent – nie jest dziełem przypadku ani „efektem erozyjnym” naturalnie towarzyszącym przemianom świata kultury, lecz skutkiem świadomych, wolicjonalnych zabiegów ideologicznych i propagandowych. Swojego zaniepokojenia francuski badacz nie wyraża w postaci mglistych odczuć czy też niejasnych pragnień, lecz odwołuje się do konkretnych przykładów, którym nadaje – jak mają to zwyczaj czynić profesjonalni naukowcy – formę bardzo precyzyjnego opisu likwidacji trzech wielkich muzeów paryskich, jakiej dokonano w latach 1997–2002, w czasie rządów Lionela Jospina oraz prezydentury Jacques'a Chiraca. W następnych latach, za rządów premierów Jeana-Pierre'a Raffarina i Dominique'a de Villepina, to dzieło zniszczenia nie tylko nie zostało zahamowane, ale konsekwentnie przeprowadzono je aż do zatrważającego końca.

Sprawa dotyczy, jak wspomniano, trzech położonych w Paryżu placówek muzealnych, a zarazem edukacyjnych i naukowych. Sergent mocno akcentuje fakt, że muzea nie powinny jedynie kokietować zwiedzających zmysłowym pięknem, lecz przede wszystkim kształcić: wszak stellę z inskrypcją Hammurabiego wyeksponowaną w Luwrze oglądamy nie tylko dla jej urody, lecz przede wszystkim ze względu na wiedzę, jakiej nam ona dostarcza odnośnie do życia w państwie starobabilońskim. Taką poznawczą funkcję z powodzeniem pełniły we Francji od okresu międzywojnia Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme, nazywane też potocznie – Trocadéro), Muzeum Narodowe Sztuki Afryki i Oceanii (Le musée national des Arts africains et océaniens) oraz Muzeum Sztuki i Tradycji Ludowych (Le musée national des Arts et Traditions populaires). Wszystkie one prezentowały ciekawe, choć nie zawsze piękne eksponaty, przekazując kolejnym pokoleniom Francuzów bezcenne dziedzictwo ich przodków (rodzimych wytwórców, etnologów, geografów, misjonarzy itd.), którzy zgromadzili, wytworzyli lub przywieźli z dalekich podróży obiekty powierzone następnie instytucjom publicznym godnym w ich mniemaniu najwyższego zaufania. Zaufanie to jednak zostało przekreślone przez kilku polityków i ich zamożnych przyjaciół, dla których sprawy kultu-

ry i dumy narodowej nie zasługują na ochronę i muszą ustąpić tak zwanej rentowności. Ich zdaniem muzea powinny przede wszystkim sprzedawać jak najwięcej biletów. W ten sposób, w imię interesów ekonomicznych, poświęcono bez skrępowań kulturę. Zrobiono to dla zysku, bo jak definiuje Sergent, główny powód skuteczniejszej dewastacji to nic innego jak profit finansowy:

Oto dlaczego muzeum Branley¹² powinno być estetyczne, dostosowane do wymogów współczesnej muzeologii, w której każdy obiekt jest dobrze oświetlony, odseparowany od innych przestrzenią kilku metrów i posiada zaledwie marginalne funkcje naukowe czy też pedagogiczne¹³.

Potwierdza to przekonanie, że kulturę najchętniej podporządkowano by obecnie światu zysków, którego odgałęzieniem jest lukratywna turystyka. Pod tym względem politycy nie muszą liczyć się ze zdaniem naukowców, personelu muzealnego ani nawet z opinią publiczną, gdyż decyzje podejmuje się arbitralnie na najwyższych szczeblach władzy.

Media w takich sytuacjach okazują zaskakujący serwilizm. W omawianej tu sprawie – pomimo licznych protestów Paryżan – największe dzienniki francuskie „Le Monde” i „Le Figaro” zachowały całkowite milczenie, jak gdyby nic się nie działo, inne zaś media ograniczyły się do zdawkowych i propagandowo podkolorowanych wzmianek, byle tylko nie rozgniewać władzy.

Jej przedstawiciele zaś – jak zgaduje Sergent – kierowali się głównie racjami ideologicznymi: żaden z wpływowych polityków nie chce dziś nic słyszeć o zakorzenieniu kulturowym ani o uczuciach narodowych, zamiast tego wolą oni mówić o obszarach intelektualnych i geograficznych o zamazanych granicach i zdecydowanie mniej zdefiniowanych, takich jak Śródziemnomorze lub Europa¹⁴. Nawet sztuka Afryki, Oceanii, obu Ameryk i Azji zdominowana zostaje przez „obo-

¹² Muzeum Sztuki Kultur Pozaeuropejskich, zlokalizowane w Paryżu przy Quai Branly 37. Zostało ono otwarte w 2006 roku z inicjatywy prezydenta Francji Jacques’a Chiraca, by pomieścić część zbiorów zlikwidowanego wcześniej Muzeum Człowieka.

¹³ B. Sergent, C. Abensour, E. Wolf, J. P. Testefort, *De la destruction du savoir en temps de paix. École, Université. Patrimoine, Recherche*, Paris 2007, s. 396.

¹⁴ Por. tamże, s. 401.

jętny co do czasu i przestrzeni impresjonizm, w fazie ekonomicznego «mondializmu», sprzeciwiający się idencyczności kulturowej»¹⁵.

Koncepcji Nancy'ego na temat rozkwitu zmysłowego piękna sztuki, które znajduje dogodne warunki ekspozycji w nowoczesnych, estetycznych salach, przeciwstawiona zostaje zatem pesymistyczna wizja zaniku kultury tłumionej przez profit finansowy i brutalną ideologię. Tak bowiem przedstawia sprawę Sergent w konkluzji swojego „raportu”:

Rezultatem tego jest – wraz z kasacją trzech muzeów – wielka kulturowa katastrofa, która nie ma niczego do pozadzroszczenia chińskiej rewolucji kulturalnej czy też tej, jaką uskutecznił w Afganistanie talibowie. Z tą delikatną różnicą, że kasacja francuska przebiega w kraju, który uważa się za demokratyczny, w czasach pokoju»¹⁶.

Moje rozważania pragnę pozostawić bez definitywnego rozstrzygnięcia. Optymistów pozostawiam chętnie z Nancym, pesymistom zaś nie bronię dzielić goryczy Sergente'a. Być może – jak uczy nas dekonstrukcja – prawda jest po prostu p o m i ę d z y.

THE GIRL WHO COMES AFTER THE MUSES.
TWO NOTES ON CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

This article presents two opposing opinions on the condition of modern art. These have been authored by a philosopher, Jean-Luc Nancy, and a scholar in Indo-European culture, Bernard Sergent. The former states that modern art has very favorable conditions for development and presentation. In his opinion, most recent works of art constitute a continuation of Hegel's figure of a young girl, discussed in the article on the example of Alina Szapocznikow's sculpture *Trudny wiek*. The latter, however, judges the condition of art very severely, especially considering the situation of French museums and art galleries in recent years. This issue, however, has a much broader reach and can easily be applied to the situation in Poland. The author of the article does not settle this dispute, but leaves the final judgment to the reader.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 402.

KEY WORDS

Hegel, Nancy, deconstruction, presentation, Szapocznikow, condition of modern art, Sergent, museums and art galleries, pedagogical functions of art, ideology

Małgorzata Kwietniewska