

Harry Lehmann, ur. w 1965 w Dreźnie, studiował fizykę na Uniwersytecie w Sankt Petersburgu oraz filozofię na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie. Doktorat z filozofii uzyskał na Uniwersytecie w Poczdamie pracą z zakresu teorii systemów w filozofii sztuki (*Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, 2006). Autor esejów i tekstów krytycznych na temat współczesnej sztuki, literatury i nowej muzyki. Ostatnio wydał książki: *Autonome Kunstkritik* (red.; 2012) oraz *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* (2012). Tekst *Dziesięć tez na temat krytyki sztuki* pochodzi z książki *Autonome Kunstkritik* (Kulturverlag Kadmos, Berlin 2012) pod redakcją Harry'ego Lehmana. We wstępie autor pisze: *Krytyka sztuki jest ślepą plamką współczesnych sztuk. Trudno powiedzieć, czy pełni funkcję twórczą, czy dostarcza jedynie ideologicznego tła dla celów marketingowych. Wychodząc od tej obserwacji, w 2008 roku na łamach pisma „Merkur” włączyłem się do dyskusji tekstem Dziesięć tez na temat krytyki sztuki, który tutaj przedstawiam w nieco zmienionej postaci. Jego kwintesencją jest to, że krytyka sztuki opiera się na błędnie konstrukcyjnym: brakuje jej autonomii. Rok później zaprosiłem kilku autorów do Akademie Schloss Solitude na sympozjum zatytułowane Autonomiczna krytyka sztuki, którego pokłosiem jest wspomniana książka.*

M.P.

Harry Lehmann

DZIESIĘĆ TEZ NA TEMAT KRYTYKI SZTUKI

Dany temat filozoficzny nie jest początkowo i sam dla siebie ani interesujący, ani istotny. Nie dyskutuje się nad nim publicznie, nie jest przedmiotem badań, nie funkcjonuje też w filozofii jako problem ponadczasowy. Filozofia raczej sama formułuje sobie pytania, na które próbuje odpowiedzieć, a do jej prawdziwych zadań należy uzasadnienie doniosłości podejmowanych tematów. Także politycy, naukowcy czy artyści mogą podsuwać tematy, dzieje się to jednak pod wpływem konfliktów społecznych, spektakularnych eksperymentów albo sytuacji estetycznej, nie zaś na płaszczyźnie pojęciowej. Oto zrozumiała złożoność filozoficznej konstelacji pojęć, w której tematy mogą zyskać ważność, jakiej wcześniej nie miały. Takim właśnie tematem jest – to pierwsza teza – krytyka sztuki:

■ TEZA 1: KRYTYKA SZTUKI JEST KLUCZOWYM TEMATEM WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI.

Przemiana formy mówienia o sztuce może także długotrwale zmienić sztukę. Dzisiejsza sztuka dysponuje ogromnym potencjałem innowacji za sprawą swojej krytyki. We współczesnej konstelacji historycznej krytyka sztuki może stać się nowym atraktorem ewolucji sztuki.

W obliczu różnorodności i wyodrębniania się poszczególnych sztuk problematyczne wydaje się każde uogólniające określenie, takie jak „współczesna sztuka” albo „krytyka sztuki”. Co upoważnia do założenia, że zbiorowa liczba pojedyncza „sztuka” – termin obejmujący nie tylko sztuki piękne, ale też muzykę, architekturę i literaturę – jest czymś więcej niż pustym słowem? Jedności sztuk nie potwierdzają ani dzieła, ani artyści czy odbiorcy, sztuka jest bowiem tym, co system sztuki komunikuje jako „sztukę”. Nie ma to jednak nic wspólnego z upraszczającym stwierdzeniem, które głosi, że sztuką jest wszystko to, co określa się mianem sztuki. Możliwości zinterpretowania czegoś jako sztuki są o wiele bardziej ograniczone niż można by sądzić, oglądając w muzeum przedmioty codziennego użytku. Te zawsze są sprzę-

żone z logiką właściwą sztuce i jej historią, a nie każdy dowolny w świecie byt dysponuje własną logiką, w odróżnieniu od autonomicznego systemu sztuki, który ona wykształciła. Pod takim warunkiem możliwe jest sformułowanie tezy:

■ **TEZA 2: POSTĘP MATERIAŁOWY JEST MINIONYM KRYTERIUM KRYTYKI SZTUKI.**

Wkroczenie sztuk w stadium postmodernizmu oznacza, że nie rozwijają się już one zgodnie z logiką historycznej awangardy. Była to zasadniczo logika przebiecia (*Überbietungslogik*), nastawiona na osiągnięcie postępu materiałowego w poszczególnych gatunkach. Ponieważ wykorzystywano w nich zawsze nowy i z punktu widzenia tradycji obcy materiał – czy były to przedmioty codziennego użytku w sztukach plastycznych, ćwierćtony w nowej muzyce, czy strumień świadomości w literaturze – mogło powstać wrażenie, że program awangardy, polegający na tworzeniu sztuki na drodze negocjacji z tradycją, można kontynuować w nieskończoność. Ów opis samej siebie (*Selbstbeschreibung*) został podany w wątpliwość wraz z ponownym włączeniem w szeroki zakres starych mediów i gatunków z ich tradycyjnymi systemami przedstawiania i technikami kompozytorskimi oraz idącym z nim w parze, przykładowo, odtabulizowaniem figuratywności w malarstwie czy tonalności w nowej muzyce. Początek postmodernizmu wyznaczyły takie właśnie „regresy materiałowe”, które ostatecznie doprowadziły do tego, że zarówno sztuka konceptualna, jak ilustracja, rzeźba i instalacja zyskały rangę obiektów godnych wystawienia na *DOCUMENTA* w Kassel, a co za tym idzie – miana nowoczesnej sztuki.

W obliczu tego rodzaju zmian rodzi się potrzeba innego modelu opisywania sztuki estetycznej moderny. Dzieł sztuki nie zastąpiły procesy artystyczne; nowe media, takie jak fotografia i instalacja, nie wyparły mediów starych, takich jak rzeźba i malarstwo, a sztuka konceptualna nie odniosła zwycięstwa nad sztuką estetyczną, gdyż nowoczesna sztuka jest dziś zarazem estetyczna i konceptualna, jest utworem i procesem, powstaje zarówno w starych, jak i nowych mediach. Można stwierdzić, że nowoczesność sztuk nie sposób już rozpoznać po postępowości ich materiału, lecz że postęp materiałowy w kontekście ostatniego półtora wieku historii sztuki służył samowyodrębnianiu się systemu sztuki. Ów przyrost wewnętrznej wolności wyznacza cezurę w obrębie tradycyjnej sztuki i konstytuuje sztukę moderny.

Naturalnie, nadal można eksperymentować z materiałem sztuki i tworzyć rzeczy zaskakujące; tego rodzaju innowacje nie przynoszą już jednak równie ewolucyjnych skutków w sztuce, jak za czasów historycznej awangardy: nie zmieniają jej pojęcia, nie uwalniają sztuki od jej tradycji, nie przesądzają o jej nowoczesności. Takiemu rozumowaniu odpowiada samoświadomość estetycznej postmoderny, postrzegającej siebie jako sztukę *po* modernie – sztukę po postępie materiałowym, który mógł jeszcze zmieniać samo pojęcie sztuki.

Pytanie brzmi, czy krytyce sztuki można dziś przypisać podobny potencjał innowacji jak dawniej „materiałowi”. Czy krytyka sztuki, jako funkcjonalny ekwiwalent postępu materiałowego, mogłaby zastąpić to, co przez dobre półtora wieku napędzało ewolucję sztuki? Najpierw należałoby jednak wyjaśnić, o jaką krytykę sztuki chodzi, co prowadzi do tezy pośredniej:

■ **TEZA 3: ISTNIEJE KRYTYKA SZTUKI, KTÓRA JEST CZĘŚCIĄ SYSTEMU SZTUKI.**

„Krytyka sztuki” to temat rozległy, a jako pojęcie potoczne uniemożliwia ona jakąkolwiek rozważną argumentację. Jeśli filozofia zajmuje się zjawiskiem tak problematycznym, nie może poprzestać na jego bezpośrednim opisie. Filozofia raczej przykroi to pojęcie do problemów, które wyłonią się dopiero przy opracowywaniu jej modeli teoretycznych. Mówiąc o „krytyce sztuki”, myślimy w pierwszej kolejności o felietonistycznej krytyce bieżącej z jej omówieniami książek, wystaw, filmów, spektakli teatralnych i koncertów. Jej podstawową funkcją jest informować potencjalną publiczność i formułować ogólne sądy dotyczące tego, czy opłaca się taką sztukę przyswajać. W ten sposób może wykształcić się tylko krytyka z ograniczoną głębią ostrości, przypisana jednoznacznie do środków masowego przekazu, a nie do systemu sztuki; mierząca się z presją terminów i oczekiwaniami powszechnej zrozumiałości jako czynnikami determinującymi formę krytyki sztuki.

Nauka o literaturze, muzyce albo sztuce (w węższym sensie) częściowo przejmuje zadania krytyki sztuki, ostatecznie chodzi tu jednak o dyscypliny badawcze, które – co sugeruje nazwa – należą do systemu nauki. W dziedzinie literaturoznawstwa naukowe podejście do literatury gwarantują choćby takie teorie, jak hermeneutyka, marksizm, dekonstrukcja albo psychoanaliza. Za pomocą tego rodzaju narzędzi teoretycznych wypracowuje się metodyczną wiedzę o wierszach, powieściach albo esejach,

co odróżnia lekturę naukową od wszystkich pozostałych, jak choćby lektury krytycznej.

Zarówno felietonistyczna krytyka sztuki, jak i nauka o sztuce nie są częścią systemu sztuki. Tylko wewnątrzsystemowa krytyka sztuki, która jest konstytutywna dla sztuki współczesnej i nie działa w trybie zwykłej reakcji, może pełnić względem sztuki funkcję innowacji. Czy taka wewnętrzna krytyka sztuki w ogóle istnieje? Na myśl przychodzą teksty, które znajdziemy w fachowych czasopismach poszczególnych scen artystycznych, w katalogach towarzyszących wystawom, książkach programowych festiwalu nowej muzyki, dyskusjach panelowych albo koncertach z omówieniem, i które nie służą niczemu innemu prócz sztuki, albo nie muszą niczemu innemu służyć. Chodzi zasadniczo o refleksję dotyczącą każdego pojedynczego dzieła, nieoglądającą się na szeroką publiczność czy jakkolwiek naukową metodologię. Ten obszar refleksji o sztuce tworzy sferę wewnątrzsystemowej krytyki sztuki.

W praktyce także z nauki o sztuce i środków masowego przekazu płyną naturalnie impulsy do głębszej analizy dzieł. Są to jednak wyjątki od reguły i niepodobna uznać ich za normę. Przede wszystkim krytyki te dotyczą zwykle nielicznych znanych artystów i mają dużą wartość informacyjną bądź badawczą. Tylko wówczas teksty te mogą ukazać się w mediach masowych lub zaistnieć w systemie nauki. Skutki sprzężenia zwrotnego z systemem sztuki, które wraz z taką wyjątkową zewnętrzną krytyką się ujawniają, z powodu wybiórczości są zbyt nikłe; pozostają sporadyczne i pozbawione są mocy dłuższego oddziaływania. A to właśnie postuluje wewnątrzsystemowa krytyka sztuki, zakładając, że refleksja o sztuce jest konstytutywnym, a nie jedynie dodatkowym momentem sztuki. Kolejna teza brzmiałaby zatem następująco:

■ TEZA 4: REFLEKSJA O SZTUCE JEST KONSTITUTYWNA DLA SZTUKI.

Do najważniejszych zdobyczy historycznej awangardy należy stwierdzenie, że może istnieć sztuka, która nie spełnia się bezpośrednio w estetycznym postrzeganiu. Sztuka konceptualna wyznacza w tym rozwoju punkt końcowy, symptomatyczny dla całej sztuki współczesnej. W sferze produkcji postępuje ona w trybie wysoce konceptualnym, w sferze odbioru zaś wymaga komentarla. Nowoczesna sztuka jest przesycona teorią i próbuje wniknąć w drażliwe obszary refleksji o społeczeństwie. Odkąd o nowości w systemie sztuki nie decyduje już

sam postęp materiałowy, a w postmodernizmie dopuszczono na powrót możliwość używania dawnych materiałów, mediów i form; także ilustracje, rzeźby, kompozycje i wiersze potrzebują ocalającej krytyki: krytyki, która obroni każde dzieło z osobna przed zarzutem, że wszystko już było. Również dzieła wciąż działającej awangardy mogą okazać się wtórne, odkąd wykształciły swoją własną tradycję i można je porównać z innowacjami już zmuzeifikowanymi. W dzisiejszej sztuce nowość przesuwana jest stopniowo od estetycznego materiału w stronę estetycznej treści – a więc schematów estetycznego doświadczenia, które wpisane są w dzieło sztuki i które związek ze światem nawiązują za pośrednictwem interpretacji.

Z ideą wewnątrzsystemowej krytyki sztuki nie kłóci się to, że sztuka, nie wyłączając literatury, ma w sobie coś „niewypowiedzianego”: także najbardziej nowoczesną sztukę tworzy się i przyswaja za pośrednictwem doświadczenia estetycznego, a nie języka. Zasadniczo jednak już w samej modernie doświadczenie estetyczne uległo konceptualizacji. Wysłowienie nowoczesnej sztuki stało się w ten sposób warunkiem możliwości jej doświadczenia, niespotykanym ani w sztuce tradycyjnej, ani w rozrywkowej.

Obecna przemiana krytyki sztuki w kluczowy temat dla sztuki jest zatem skutkiem wewnętrznego rozwoju samego systemu sztuki. Logika materiału przestała być decydującym kryterium oceny nowej sztuki; tę powstała w toku historii lukę wartości można jednak wypełnić inną praktyką refleksji o sztuce. Tak powstała sytuacja, w której coraz bardziej nagląca staje się potrzeba wewnętrznej krytyki sztuki. Nie znaczy to, że taka jej forma będzie się rozwijała automatycznie, ponieważ systemowi sztuki w jego obecnej postaci koniec końców brakuje do tego warunków. Wewnętrznej krytyce sztuki brakuje jednak przede wszystkim samodzielności i autonomii.

■ TEZA 5: AUTONOMICZNA SZTUKA JEST SAMA W SOBIE HETERONOMICZNA.

Ta paradoksalna teza wskazuje na problem autonomii sztuki, do którego opisu brakuje środków pojęciowych. Ślepą plamką wszelkich estetyk autonomii jest to, że istnieje punkt przejścia od systemowej niezależności (*Selbstbestimmung*) do wewnątrzsystemowej zależności (*Fremdbestimmung*). Utarte pojęcie autonomii okazuje się proste w porównaniu ze złożonymi stosunkami zależności, które występują we współczesnej komunikacji sztuki,

toteż wymaga to wprowadzenia dodatkowych rozróżnień pojęciowych: autonomia może być pierwotna albo wtórna, inaczej mówiąc, istnieje autonomia pierwszego i drugiego stopnia. W podobny sposób należałoby rozróżnić pojęcia heteronomii.

Przez autonomię pierwszego stopnia rozumiemy oczywiście niezależność sztuki od obcych jej perspektyw, takich jak władza, pieniądź, nauka i religia. Toteż sztuka średnio-wieczna nie była autonomiczna, ponieważ jej forma, przejawiająca się w architekturze kościołów, ikonach lub muzyce liturgicznej była uzasadniona obcą sztuce funkcją religijną, chodziło mianowicie o przedstawianie historii zbawienia i przekazanie treści Pisma Świętego. Od takich wytycznych nowoczesna sztuka oswobodziła się, co oznacza, że sama może ustanawiać zasady, wedle których powstają dzieła sztuki. Ową autonomię pierwszego stopnia w nowoczesnej sztuce można zakwestionować tylko pośrednio, w szerokim zakresie bowiem niejako konstytucyjnie zagwarantowano jej tutaj wolność. Tym, czego nie widać w tym podstawowym pojęciu autonomii sztuki, jest to, że system sztuki również uwewnętrznia pewne problemy autonomii.

Jak nie dajemy sobie rady z problemem ludzkiej wolności jednej dla wszystkich, a każda zdobyta wolność rodzi nowe formy niewoli, tak za każdą wywalczoną wolnością sztuki kryje się nowa forma heteronomii. Samostanowienie (*Selbstgesetzgebung*) jako nieodłączny element nowoczesnej sztuki nie budzi wątpliwości, jednak w wyodrębnionym systemie sztuki kształtują się nowe formy wewnętrznych zależności, które można określić mianem heteronomii drugiego stopnia. Chodzi o formy niezależnej zależności (*selbstbestimmte Fremdbestimmung*), które pozwalają systemowi zaprogramować sądy na temat udanej lub nieudanej sztuki – znów z perspektywy całkowicie obcej sztuce. Tylko tym razem nie są one wnoszone do sztuki z zewnątrz, ze sfery gospodarki, religii albo polityki, lecz pozostają zgodne z interesem uczestników systemu sztuki.

Co więcej, podobnie jak we wszystkich innych dziedzinach społeczeństwa, w systemie sztuki każdy uczestnik musi zoptymalizować swoje szanse na pracę przez kontakty z innymi uczestnikami, co oznacza konieczność włączenia się w sieci udanych osobistych powiązań. Można rzec, że takie jest życie: stała egzystencjalna, dająca się stwierdzić, acz niedopuszczająca moralizatorstwa. To prawda, a zarazem fałsz, ponieważ chodzi nie tylko o stosunki

prywatne, lecz także społeczne. Im bardziej autonomiczne, odporne na zakłócenia (*irritationsresistent*) i odizolowane społeczeństwo, podsystem, organizacja, przedsiębiorstwo albo związek, tym większe prawdopodobieństwo, że wewnętrzne spory o władzę i podział podkopią własne wartości tej instytucji. Na pozór w komunikacji chodzi o cele polityczne, nowoczesną sztukę albo nową wiedzę, ostatecznie jednak w społecznych podsystemach nasilają się ukryte stosunki, w których osobista korzyść może zostać tanio przehandlowana. Nawet jeśli prawdziwa okaże się teoria głosząca, że globalne społeczeństwo będzie przybierać postać „społeczeństwa sieciowego”, nie przydaje to usieciowieniu wartości samej w sobie. Raczej będzie dochodziło stopniowo do różnicowania się form sieci dających się społecznie połączyć bądź nie, i tu system sztuki mógłby okazać się odpowiednim polem doświadczalnym.

Pytanie, jakie łączy się z tą diagnozą, brzmi, rzecz jasna, następująco: w jakich warunkach autonomiczny system sztuki może zaprzepaścić w ten sposób swoją autonomię, i przede wszystkim, czy aktualna sztuka dąży do heteronomii drugiego stopnia, czy też nie. Wiążąca się z tym pytaniem teza o charakterze historycznym brzmi:

■ TEZA 6: KULTURA POSTMODERNISTYCZNA WYTWARZA STRUKTURALNĄ HETERONOMIĘ DRUGIEGO STOPNIA.

Aktualna sztuka jest postmodernistyczna od zarania swej samoświadomości. Definiuje się ona przez dystans wobec roszczeń ważności właściwych klasycznej modernie i awangardzie, które charakteryzowano w aspekcie wewnętrznym przez kryterium postępu materiałowego, w aspekcie zewnętrznym zaś przez kryterium istotnych związków ze światem lub społeczeństwem. Po tym, jak idea linearnego postępu materiałowego w wielu gatunkach sięgnęła granicy, a spodziewane pojednanie najnowocześniejszej sztuki z życiem społecznym okazało się nader nietrwałe, znacznie poszerzył się zakres swobody w ocenie sztuki. Wskutek tego kulturalna postmoderna obwieściła pozytywną wartość „pluralizmu”, dowodząc, że każda normatywna różnica da się zdekonstruować. Pozbawieni jesteśmy już dawnej pewności, która sztuka jest udana i czy utwór wyznacza jakąś cezurę historyczną, czy tylko powiela historyczne formy.

W dobie postmodernizmu system sztuki dysponuje znacznie osłabioną władzą sądzenia

o jakości i randze nowego utworu. Ten niedobór kryteriów wymaga pewnej rekompensaty, system funkcji jest bowiem zmuszony do podejmowania rozstrzygnięć. Kiedy jednak specyficzne dla sztuki kryteria przestają działać, prawdopodobne staje się to, że o rozstrzygnięciu zdecydują wartości obce sztuce. Dlatego w dobie postmodernizmu sztuka szczególnie łatwo ulega efektom heteronomii drugiego stopnia, różnym w zależności od dziedziny.

W sztukach plastycznych o przejęciu artysty przez rynek sztuki decyduje wąskie grono najważniejszych kolekcjonerów. W przeciwieństwie do pozostałych sztuk, mamy tutaj do czynienia z wartościowymi przedmiotami, jak obrazy, rzeźby i instalacje, których nabywanie i wystawianie jest podstawą społecznej dystynkcji. Typowym efektem heteronomii drugiego stopnia jest obrócenie sztuki w zwykły przedmiot spekulacji. Niepokojąca to tendencja, skoro pojedynczy uczestnicy, czy to kolekcjonerzy, galerzyści, czy sami artyści, zyskują tak znaczące wpływy, że są w stanie wystawiać własne dzieła w muzeach sztuki współczesnej. Pieniądz daje ogromne możliwości sterowania procesami nobilitowania sztuki. Już sama możliwość sfinansowania wystawy oraz jej lokalnego nagłośnienia wytwarza symboliczną wartość dodatkową, jaką wcześniej mogli przydawać wyłącznie dyrektorzy muzeów. W międzyczasie kolekcjonerzy zaczęli zakładać własne muzea, co prowadzi do swego rodzaju ponownej feudalizacji sztuk plastycznych – skoro owym prywatnym instytucjom brakuje społecznej instancji kontrolnej w postaci autonomicznej krytyki sztuki.

Z kolei w dziedzinie literatury wąskie grono telewizyjnych krytyków pomaga ukierunkowywać zainteresowania czytelników, chociaż rzucają oni zaledwie felietonistyczne spojrzenie na omawiane przez siebie książki. Także w tym przypadku nad wartością literatury górę bierze jej medialność. Z heteronomią drugiego stopnia mamy do czynienia wówczas, gdy rynek literatury uwewnętrznia owe sądy estetyczne, wydawnictwa zaś zaczynają dobierać swoich autorów przez wzgląd na literacki klimat wytworzony przez środki masowego przekazu.

W systemie nowej muzyki skłonność do niezależnej zależności bierze się przede wszystkim z tego, że scena ta jest bardzo mała, przewidywalna i hermetyczna. Wiele powstających dla niej kompozycji jest wykonywanych zwykle tylko raz, nie gra się ich już więcej; przede wszystkim jednak brak publiczności, która

byłaby w taki czy inny sposób częścią tego podsystemu – a więc komponowała, wykonywała albo nauczała nowej muzyki. Szanse młodych kompozytorów na karierę zależą w znacznym stopniu od protekcji ich nauczycieli oraz osobistej przychylności kilku organizatorów festiwalu, redaktorów radiowych i wydawnictw muzycznych.

Znów chciałoby się w tym miejscu sformułować zarzut, że sceny artystyczne funkcjonowały tak od zawsze i że nie ma w związku z tym powodu do bicia na alarm. Każda instytucja tworzy własne problemy; w czym zatem problem? Co z tego? Argument ten jest natury historycznej, nie jest przeto oczywisty. Znaczy to, że fundamentalny problem autonomii w tym niespektakularnym normalnym funkcjonowaniu systemu sztuki pojawia się wówczas, gdy unieważniony zostaje dotychczas obowiązujący konsens moderny w odniesieniu do wartości. Skoro takie wyraźne kategorie, jak nowość, postęp materiałowy, prawda lub krytyka społeczna straciły na atrakcyjności i przestały działać jako jądra krystalizowania się sądów estetycznych, przemieniły się one w zwykłe oceny smaku nieucierające się już w publicznym sporze. Z powodu tego narastającego historycznie strukturalnego deficytu sądu, system sztuki sam w sobie popada w heteronomię. Jeśli taka analiza systemu jest trafna, nasuwa się pytanie, czy sztuka własnymi siłami potrafi zrekompensować sobie ową utratę autonomii. Teza o charakterze diagnostycznym brzmi:

■ TEZA 7: AUTONOMICZNA SZTUKA POTRZEBUJE AUTONOMICZNEJ KRYTYKI SZTUKI.

System sztuki może zareagować dwojako na wewnątrzsystemową utratę autonomii: albo zjawisko heteronomii drugiego stopnia przebiega do struktur tego systemu i przybierze postać heteronomii pierwszego stopnia, albo wewnętrzna autonomia sztuki ponownie ustanowi się na jakimś innym poziomie autorefleksji sztuki.

W pierwszym przypadku należy spodziewać się bezpośredniej zależności sztuki od ekonomii, a więc wyników sprzedaży nowych książek, od wielkości obciążenia oper i teatrów, frekwencji na wystawach i możliwości przebiccia się na rynku śpiewaków i solistów. Estetyczne sądy wiążą się nierozdzielnie z kalkulacjami ekonomicznymi. Skoro kryteria określające, która sztuka jest udana, a która nie, stały się całkowicie nieistotne i utraciły moc rozróżniania, ważność sztuki musi być oceniana w inny spo-

sób. Dlatego coraz więcej artystów lansuje się na rynku i pozwala się reprezentować agentom. Dlatego w systemie sztuki wykształcił się samodzielny segment menedżerów kultury, którzy regulują publiczną dostępność sztuki.

Pierwotną wartością, na którą nastawieni są menedżerowie kultury, nie jest zgoła popularyzacja pozycji artystycznie ambitnych, lecz efektywna organizacja i sukces przedsięwzięcia kulturalnego. Niedorzeczne byłoby krytykować profesję za jej profesjonalizm; chodzi raczej o to, że z powodu nieważności ocen ta grupa zawodowa *en passant* poczuła się upoważniona do decydowania o randze danego dzieła sztuki. Póki „zarządzanie kulturą” nie było przedmiotem kształcenia i nie wydało własnej klasy specjalistów, problem ten nie był palący i mógł jeszcze znaleźć „idealistyczne” rozwiązanie dzięki galerzystom i dyrektorom muzeów uznającym siebie za członków ruchu artystycznego, czy też dzięki kompozytorom, dla których kierowanie teatrem operowym oznacza służbę muzyce. Im bardziej jednak na pierwszy plan wysuwa się organizacyjny i ekonomiczny punkt widzenia, tym mniej atrakcyjna dla artystów staje się owa forma samorządności i tym bardziej narasta potrzeba obsadzenia tych stanowisk wykształconymi specjalistami.

W wyodrębnionym systemie sztuki nieodzowne było wykształcenie się profesjonalnego sektora zarządzania kulturą, nie jest jednak przecież konieczne, by z obcej sztuce perspektywy efektywności podejmować istotne dla kultury decyzje. Rozwiązaniem dla utraty autonomii sztuki byłoby podniesienie stopnia samoobserwacji sztuki w systemie sztuki. Predestynowana do tego jest krytyka sztuki, ale nie ta zewnętrzna, o charakterze felietonistycznym, lecz wewnętrzna krytyka eseistyczna. Ta pracuje nie na wcześniej ukształtowanych schematach sądów, by wypełnić informacyjną funkcję medialną, lecz otwiera wewnętrzną przestrzeń dzieła i ukazuje jego przykładowe związki ze światem. Jedynie taka krytyka sztuki mogłaby uodparniać system sztuki na właściwą jej skłonność do popadania w stan niezależnej zależności, czego warunkiem byłaby jednak autonomia krytyki względem interesów artystów i kuratorów. I właśnie takiej autonomicznej krytyki sztuki system sztuki nie posiada.

Po pierwsze, brakuje krytyki sztuki niezależnej ekonomicznie, pozostaje ona bowiem, jeśli w ogóle dysponuje środkami finansowymi, jak w przypadku sztuk plastycznych, silnie sprzężona z interesami rynku. Albo taka krytyka sztuki

jest finansowana pośrednio przez stanowiska na wyższych uczelniach w dziedzinach literatury, filozofii lub teorii muzyki, a przepływające przez nią środki finansowe przeznacza się na całkiem inne cele. Po drugie, brakuje miejsca na taką krytykę sztuki; nie jest ona ani przedmiotem kształcenia i nauczania w wyższych szkołach artystycznych i muzycznych – tu mogłaby i powinna zostać zinstytucjonalizowana – nie jest też w jakiś znaczący sposób wspierana przez stypendia, nagrody lub własną strukturę organizacyjną albo subwencjonowana przez państwo. Po trzecie, w systemie sztuki brakuje świadomości tego, że refleksja o sztuce dla nowoczesnej sztuki jest nieodzowna. Społecznie ukształtowane przekonanie historycznej awangardy o potrzebie komentarza oraz konceptualność wszystkich nowoczesnych sztuk w dobie postmodernizmu popadły w znacznej mierze w niepamięć.

Funkcja krytyki pozostaje ślepą plamką w samoopisie sztuki. Ponieważ wykształcenie się profesjonalnego zarządzania kulturą jest konsekwencją zaniku komunikacji sztuki, pożądane byłoby wykształcenie się autonomicznej krytyki. Obiektywny przyrost wewnątrzsystemowej heteronomii rodzi w systemie sztuki potrzebę większej wewnątrzsystemowej autonomii – a ten potencjał nie tkwi w samej sztuce, lecz w formie jej autorefleksji. Pytanie o naturę takiej krytyki sztuki prowadzi do następującej paradoksalnej tezy:

■ TEZA 8: AUTONOMICZNA KRYTYKA SZTUKI JEST AFIRMATYWNA.

Krytyce przypisuje się zazwyczaj zadanie formułowania ocen negatywnych. Takie znaczenie pojęcia krytyki pozbawione jest jednak etymologicznego i historycznego uzasadnienia – jest jedynie wynikiem historycznego zbiegu okoliczności. Według starogreckiego źródłosłowu „krytykować” oznacza w pierwszej kolejności „rozdzielać”, z czego siłą rzeczy nie wynika, że krytyka musi odróżniać „dobre” od „złego”. Pytanie brzmiałoby, czy do pomyślenia byłaby całkiem inna forma krytyki sztuki, która nie odwoływałaby się już do kryterium wartościującego pozytywnie albo negatywnie, bądź niepoprzestająca na formach felietonistycznych. Co oznaczałoby uprawiać krytykę w świecie otwartym ku przyszłości? Krytyczny potencjał sztuki nie rozwija się już dzisiaj w bezpośredniej krytyce rzeczywistości, lecz w znacznie większym stopniu polega na rozwijaniu odmiennych sposobów jej postrzegania. Tylko w społeczeń-

stwach totalitarnych, ograniczających swobodę zawiązywania się ruchów protestu, na sztukę ponownie spada przednowoczesna rola obrońcy, który uprawiać ma krytykę społeczną.

W nowoczesnym, zmieniającym się świecie istnieje stała potrzeba formułowania wyrazistych społecznych samoopisów, ponieważ każdemu takiemu opisowi z czasem grozi wyobcowanie z rzeczywistości: stary wzór opisu nie pasuje do nowej struktury rzeczywistości. Opisanie się na nowo zakłada jednak, że świat jako taki jest postrzegany i doświadczany również w inny sposób niż dotąd. Dzieło sztuki, grupa dzieł lub określony kierunek w sztuce wytwarza punkt po punkcie odmienne światy postrzegania, wyobcowując estetycznie pewne treści, które czasem zachowują się tylko w nastroju, przepływie czasu albo dźwiękach. Takie tematy, jak doświadczanie przestrzeni i czasu, starość, miłość, terror, katastrofy naturalne, sprawiedliwość, ludzkie szczęście albo pokój społeczny, umieszcza się w innej konstelacji postrzegania, toteż można je obserwować już pod kątem nowego albo społecznie marginalizowanego schematu doświadczania.

Tam, gdzie chodzi o postrzeganie owych sztucznie wytworzonych niewidzialnych miejsc, które nie są zdolne do tworzenia powiązań ani w systemie sztuki, ani w społeczeństwie, wewnętrzna krytyka sztuki znajduje właściwą sobie funkcję. Próbuje ona przetrząsnąć językowy pomost z centrum kulturalnej samoświadomości na ekscentrycznego obserwatora konstruującego dzieło sztuki. Życie się artystów w zwierciadle ich sztuki z „oderwanym od życia” wzorem doświadczania to jedno; potrzeba ponownego powiązania owej zmiany perspektywy z komunikacją społeczną to coś całkowicie innego.

Wewnętrzna i autonomiczna krytyka musi postępować w trybie eksperymentalnym, ponieważ w mniejszym stopniu zajmuje się interpretowaniem, w o wiele większym zaś konstruowaniem narzędzi objaśniania. Nie ma formy estetycznej, która zachowywałaby czysto autoreferencyjny charakter z racji wskazywania wyłącznie na inne formy w dziele lub systemie sztuki, zakłada ona zawsze element obcego odniesienia. Dlatego autoreferencyjnie zorganizowane dzieła sztuki mogą inscenizować na zewnątrz grę z obcymi odniesieniami, które na nowo, punkt po punkcie, konfigurują przestrzenie postrzegania i doświadczania właściwe światu życia. Zadanie wewnętrznej krytyki sztuki polega na tropieniu w konkretnym utworze

punktów zwrotnych między doświadczeniem estetycznym i doświadczeniem właściwym światu życia.

Wewnętrznej krytyce sztuki chodzi o badanie możliwych związków dzieła ze światem, nie zaś o bezpośrednią ocenę dzieła. Taka wyraźnie wartościująca krytyka nie wchodzi tutaj w grę, ponieważ z punktu widzenia na nowo tworzonego samoopisu nieuchronnie brakuje wartościujących kryteriów oceny. Toteż wewnętrzna krytyka sztuki jest zawsze krytyką afirmatywną, potwierdzającą dzieło sztuki w jego wspaniałości – jeśli dzieło jest dostępne krytyce, a krytyka jest udana. Inaczej mówiąc: tylko sztuka, która poddaje się krytyce, jest sztuką udaną. Wszystkie inne dzieła nie należą po prostu do zakresu kompetencji takiej formy krytyki sztuki. Idea takiej krytyki sztuki pozbawionej kryteriów nie jest nowa, odwołuje się ona do krytyki sztuki niemieckiego romantyzmu. Bowiem także dla romantyków tylko dzieło poddające się krytyce było dziełem udanym, co wiedzie nas do tezy:

■ TEZA 9: ROMANTYCZNA KRYTYKA SZTUKI JEST HISTORYCZNYM WZOREM AUTONOMICZNEJ KRYTYKI SZTUKI.

Romantyczna krytyka sztuki ugruntowała się na początku XIX wieku. Wychodziła ona z założenia, że „prawdziwa” krytyka sama musi mieć twórczy charakter, a zwieńczeniem dzieła sztuki jest dopiero krytyka ukazująca jego wielowymiarowość oraz powiązanie ze światem. Zwłaszcza dla wczesnych romantyków z kręgu jenajskiego krytyka sztuki sama stała się formą sztuki. Dobrze byłoby jednak, gdyby owo wyobrażenie krytyki nie pozostało jedynie romantyczną ideą, dawno zapomnianą przez sztukę moderny. Co zatem przemawia za nawiązaniem do tradycji romantycznej?

Sztuka romantyczna i postmodernistyczna mają ze sobą wiele wspólnego, w obu przypadkach chodzi bowiem o końcową fazę historii wyodrębniania się systemu sztuki. Sztuka romantyczna zamyka cztery stulecia sztuki ery nowożytnej, postmodernizm – sztukę moderny przemysłowej. Sztuka epoki nowożytnej rozwijała się z jednej strony już w obrębie autonomicznego systemu sztuki, z drugiej jednak strony te możliwości rozwoju była w stanie zrealizować tylko w ramach paradygmatu zawartości estetycznej (*inhaltsästhetisch*). Konkretnie oznacza to, że na dokonujące się powoli społeczne procesy transformacji reagowała za pomocą autonomicznych środków, jej nowatorstwo

wszakże sprowadzało się do wynajdywania stylu, który pełnił funkcję przedstawiającą. Krok w stronę estetycznej moderny, który następuje wraz z odrzuceniem funkcji przedstawienia, jeszcze się nie dokonał, ponieważ zanegowanie sztuki w systemie sztuki nie miało jeszcze zdolności do tworzenia powiązań. Skoro tylko sztuka uzyskała możliwość negowania samej siebie, zmieniła paradygmat i z rozwijania zawartości estetycznej przerzuciła się na estetykę materiału, w której szło w pierwszej kolejności o refleksję nad jej medium oraz pojęciem.

Sztuka romantyczna zatrzymała się dokładnie na progu modernizmu, nie przekraczając go. Pod wpływem gwałtownie zmieniających się stosunków społecznych, zwłaszcza rewolucji francuskiej, dawny europejski światopogląd ukształtowany na wyobrażeniu całościowego, spójnego świata, zatracił swą racjonalność. Romantycy nie liczyli się jednak nigdy ani z ewolucją społeczeństwa, ani z ewolucją sztuki. Próbowali raczej znaleźć dla ułomnego, nieruchomego obrazu świata najlepsze z możliwych rozwiązania polegające na jego romantyzowaniu. Coraz bardziej złożone i nieprzejrzyste stosunki panujące w świecie ujmowali oni niezmiennie jako pewną całość, ale taką, która „odzwierciedla się w sobie” i z racji tego ukazuje się w najdrobniejszych, najzwyklejszych i najbardziej pospolitych zjawiskach. Dynamiczny nadmiar świata został zreinterpretowany jako niekończąca się wewnętrzna refleksja.

W modernizmie natomiast przyjęto, że świat sam napędza swój rozwój i wedle tego przekonania uhistoryczniano obraz świata. Nie porzucano ambicji całościowego jego opisu, ale przyjęto, że świat jako całość przeobraża się z biegiem czasu. Dlatego własne opisy tworzone przez sztukę i społeczeństwo przybierają formę filozofii historii. Nowoczesnej krytyce sztuki przypadło zatem zadanie zgrania obu wzorów opisu, to znaczy zinterpretowania postępu materiałowego w sztuce jako wyrazu postępu (albo zacyfrowania) społecznego, wywołanego przez postęp w dziedzinie gospodarki i techniki.

Postęp świadomości kulturalnej postmoderny utrzymał jeszcze w samej krytyce owo uczasowane myślenie całościowe. Jej hasło brzmi, że świata nie sposób już pomyśleć jako jedności w czasie, lecz że raczej stał się on przygodny, złożony, pluralistyczny i wielokontekstowy. Z tego wysnuto wniosek o „końcu historii”; a w myśl twierdzenia, że nowości w sztuce nie sposób już zmierzyć za pomocą brzemiennej historycznie postępu materiałowego, postulowano „koniec

historii” i naturalnie także „koniec historii sztuki”.

Postmodernizm wyciągnął dla sztuki i jej krytyki konsekwencje podobnie radykalne, jak niegdyś niemiecki romantyzm w epoce słabnięcia dawnego paradygmatu orientacji społecznej, zarazem go nie porzucając. Historiozoficzny paradygmat postępu zarzucono, nie zastępując go jednak nowym. Abstrakcyjne negowanie historii zakorzenione jest równie głęboko w historiozoficznym paradygmacie moderny, jak romantyzm w logice przedstawienia, obowiązującej w sztuce całej doby nowożytnej. Tylko poważanie dla krytyki sztuki zmieniło się diametralnie: w romantyzmie krytyka sztuki stanowiła zwieńczenie sztuki, w postmodernizmie zaś stała się bezprzedmiotowa.

Ślepotą romantyzmu polegała na tym, że w żadnym telosie świat nie znajduje spokoju, lecz podlega nieustannej ewolucji; postmodernizm zaś, że procesy społeczne – nawet jeśli nie przebiegają zgodnie z linearną logiką historii – nie toczą się niezależnie od niej, ewolucja społeczna bowiem refleksywnie się utrwala i przez pętlę sprzężenia zwrotnego ponownie wrasta w historię. W ten oto sposób tezy o krytyce sztuki kulminują w tezie o modernizmie refleksywnym:

■ TEZA 10: W CZASACH MODERNIZMU REFLEKSYWNEGO KRYTYKA SZTUKI SIĘ AUTONOMIZUJE.

Modernizm refleksywny to określenie epoki opisujące ewolucyjny potencjał zachodniego społeczeństwa w sposób odmienny wobec samoświadomości postmodernizmu. Nowożytność, w tym romantyzm, stała pod znakiem bytu ponadczasowego, modernizm zaś, łącznie z postmodernizmem, pod znakiem procesu historycznego. Paradygmat, który się dziś zarysowuje, zakłada strukturalne sprzężenie zwrotne ewolucji społecznej w społeczeństwie. Przykładem może być tutaj sposób mierzenia się z problemami ekologicznymi, a więc ujawnianie ich konsekwencji dla środowiska w systemach społecznych. W końcu chodzi tutaj o schemat, który przekształca całe społeczeństwo i dogłębnie zmienia jego strukturę.

Strukturalnie sprzężone społeczeństwo zachowuje się refleksywnie w podwójnym sensie: na poziomie struktury społecznej odzwierciedla powstające samoczynnie „skutki uboczne” w systemie społecznym, zaś na poziomie społecznego opisu odzwierciedla te zdarzenia w aspekcie ich ryzykowności, wiążących się z nimi niebezpieczeństw i rodzonych przez nie

problemów. O tym, że owa refleksywność społeczeństwa nie pozostaje wyłącznie sposobem myślenia, świadczy innowacja technologiczna, która dekadę temu zaczęła przekształcać formę społeczeństwa w sposób równie znaczący, co wynalezienie druku: komunikacja komputerowa oparta na Internecie. Mamy tutaj do czynienia z nowym medium upowszechniania, które z zasady każdemu oferuje bezpłatny i natychmiastowy dostęp do informacji. Nie tylko wytwarza to nadwyżkę sensu, która rozbija stare struktury społeczne, lecz kształtuje także jakościowo nową formę refleksywnego utrwalenia: wszystkie działania, produkty, strategie, programy, a nawet dzieła sztuki dają się zestawiać jednocześnie i porównać w skali globalnej na ekranie komputera.

Wraz z tego rodzaju transformacją społeczeństwa zaznaczyła się historyczna cezura postmodernizmu. W tym kontekście także sztuka i krytyka uzyskały odmienne znaczenie. Społeczeństwo refleksywne otwarte jest na przyszłość i w „czasie rzeczywistym” samo na siebie reaguje. Ponieważ takie autoreferencyjne struktury nie dają się raz na zawsze ustalić, potrzebne jest permanentne sprzężenie zwrotne wszelkich rozmaitych konsekwencji ewolucji, te zaś z kolei najpierw trzeba dostrzec. W tym punkcie system sztuki zyskuje swą społeczną funkcję: w modalności doświadczenia estetycznego tworzy on nowe schematy samopozostawiania i samopoznania. Do tego, by ta funkcja nie

stała się jedynie ukrytym elementem systemu sztuki, lecz zachowała rzeczywisty społeczny wymiar, potrzeba autonomicznej krytyki sztuki, ukazującej tego rodzaju estetyczne treści.

Podobnie jak w romantyzmie, także sztuka spod znaku refleksywnej moderny staje się medium refleksji, tylko radykalnie zmienia swą funkcję. W romantyzmie była medium absolutu, teraz jest medium potencjalności. Sztuka moderny refleksywnej nastawiona jest na oparte na koncepcji doświadczenia świata historycznie możliwe.

Powyższe tezy na temat krytyki sztuki nie stanowią utopii ani prognozy, lecz rozwijają hipotezę odsłaniającą realną możliwość historii. Wniosek nasz formułujemy w kategoriach trybie przypuszczającym; w ramach konstelacji dziesięciu tez wyznacza on przestrzeń możliwości i podaje serię relacyjnych powodów, dla których owa możliwość autonomicznej krytyki sztuki powinna się w społeczeństwie urzeczywistnić.

TEZA 11: FILOZOFOWIE NIE TYLKO INTERPRETUJĄ W RÓŻNY SPOSÓB ŚWIAT, ICH TEORIE UKAZUJĄ MOŻLIWOŚĆ JEGO ZMIANY.

Harry Lehmann

Przełożyła Monika Pasięcznik

Redakcja: Sławomir Królak

Lech Majewski, „Hiob”, 2011. Patrz „Z Wiednią”, s. 139

