

RYSZARD SOLIK

Uniwersytet Śląski
Instytut Sztuki

Sztuka kluczenia, czyli gra włączonego z wykluczonym

Nie najlepszym rozwiązaniem może wydać się rozpoczęcie szkicu od wskazania niepewności i przewagi niewiedzy nad wiedzą, lecz niewielu chyba zajmujących się współczesną sztuką zaskoczy (skądinąd nieco przewrotnie sformułowane) stwierdzenie Theodora Adorna, iż „stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”¹. O zaskoczenie trudno przynajmniej w tym aspekcie Adornowskiej diagnozy, która nieoczywistość aktualnej sztuki wiąże z działaniami ucieleśniających kolejne możliwości doświadczania artystycznego. Możliwości, dodajmy, nieograniczone, ale niejednokrotnie kontrowersyjne i ambiwalentne. Przywykliśmy bowiem do niemal nieskrępowanej ekspansywności coraz intensywniej deestetyzującej się i zagarniającej nowe terytoria sztuki, a w efekcie i wzrastającej estetyzacji rzeczywistości, co uczyniło granicę między artystycznym a pozaartystycznym nieporównywalnie bardziej iluzoryczną niż kiedykolwiek wcześniej. Przywykliśmy do postępujących transfiguracji, które w imię odmienności, bezkompromisowości czy oryginalności lub innych jeszcze racji podważały uznawane kiedyś manifestacje i warianty koncepcyjne do tego stopnia, że obecnie „najbardziej obraźliwe [ale też obrzydliwe, obsceniczne, odpychające – R. S.] postaci sztuki [...] są przeciwnie niż wytwory klasycznego modernizmu przyswajane bez kłopotu i odnoszą rynkowe sukcesy”². Kolejne projekty, działania, przedsięwzięcia stały się normą aktualności, a mnożą się w tempie tak niezwykłym i z taką częstotliwością, iż czujemy się zwolnieni z obowiązku rejestrowania, a tym bardziej

¹ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 3.

² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 211.

nadążania za rytmem artystycznych innowacji³. Sam fakt ich zaistnienia, jako konsekwencja nieustannych redefinicji sztuki, nie jest też niczym szczególnym. Nie można przy tym wykluczyć, że w tej masie innowacji pozostają one często niezauważalne dopóty, dopóki ich obecność nie zostanie naznaczona aurą medialnego rozgłosu, a raczej zgorszenia i skandalu (rzekomo nieodzownego, jak przyznają niektórzy, dla praktyki artystycznej współczesnej sztuki).

Przywykliśmy również, a przynajmniej zdążyliśmy oswoić się z tym, że sztuka (w przeszłości zazwyczaj wiązana z pięknem i koniecznym ustrukturalizowaniem formalnym) może budzić dziś wstręt, odrazę, obrzydzenie, może być odpychająca, perwersyjna, sprośna. I nie chodzi wyłącznie o charakterystyczną dla późnośredniowiecznej wrażliwości, nieznającą „nastroju elegijnego ani subtelności”⁴, makabryczną ikonografię śmierci, w zmysłowy i dosadny sposób obrazującą rozkład, ale o niewykluczającą niczego praktykę XX-wiecznej sztuki, niecofającej się przed najbardziej nawet drastycznymi i obscenicznymi formami zachowań. Za przykład takich działań niech posłuży jedno z wielu budzących skrajne emocje przedsięwzięć wiedeńskich akcjonistów – słynne *Kruszenie chleba na kobiecym zadku* Otto Mühla. Jak pisze Grzegorz Działowski, w akcji tej „Mühl polewał nagie pośladki modelki różnymi płynami (wodą, rosółem, sosem pomidorowym), posypywał mąką, rozbijał i wcierał w nie kurze jajka (*panierował jak wiedeński sznycel*), kruszył chleb, smarował dżemem brzoskwiniovym, musztardą, kozim mlekiem, rozgotowanym makaronem, wyciskał sok z pomarańcz, by na koniec rozdzielić pozlepiane włosy łonowe i rozchylić srom oraz odbył modelki”⁵. Podobnych (nieobyczajnych, skandalicznych) realizacji znajdziemy więcej zarówno w ramach aktywności grupy wiedeńskiej (np. *O Tannenbaum*, *Leda i łabędź*, *Próba rozerwania* czy też cykl *Samomalewania i samookaleczenia* Günthera Brusa), jak i w ruchu Fluxus, w popularnych później rozmaitych formach widowisk gatunku wideo-performance, wideorejestracji, wideofilmów, w obrębie sztuki krytycznej i interwencyjnej. XX-wieczna praktyka artystyczna, niczym „otwarty horyzont niekończących się możliwości i zastępstw”⁶, ofiarowuje aurę artystyczności tak różnorodnym i skrajnym działaniom, że znalazły w niej miejsce także te najbardziej „perwersyjnie prowokujące” – nie wykluczając budzących obrzydzenie i wstręt ekstatycznych samookaleczeń, projektów „zwracających się

³ Pamiętajmy też – zwraca uwagę Zygmunt Bauman – „[...] że najbardziej charakterystyczną cechą naszych czasów jest nagła popularność liczby mnogiej – częstotliwość, z jaką występują w liczbie mnogiej rzeczowniki, jakie pojawiały się niegdyś tylko w liczbie pojedynczej [...] Dziś żyjemy projektami, nie projektem”. Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 19

⁴ J. Huzinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, PIW, Warszawa 1998, s. 181.

⁵ G. Działowski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 106.

⁶ C. Jenks, *Kultura*, tłum. W. J. Burszta, Zys i S-ka, Poznań 1999, s. 185.

ku tabu menstruacji”⁷ czy wypróżniania się na oczach publiczności. Obrzydzenie, wstręt, zgorszenie, skandal, prowokacja, perwersja stały się częścią doświadczenia sztuki. Owa różnorodność i różnorodność (ponoć artystycznych działań) wiedzie jednak w paradygmatyczną nieokreśloność sztuki i należy zgodzić się z Adorno, że wiele z tego, „co jej dotyczy” okazuje się coraz bardziej dyskusyjne i niejasne.

Konkluzja Adorna nie tylko więc nie zaskakuje, ale i trafnie podsumowuje sytuację dzisiejszej twórczości. I choć może budzić zastrzeżenia, a kwestionowanie „racji istnienia” sztuki wręcz sprzeciw, zwłaszcza gdy uznamy w niej jedną z najważniejszych przestrzeni antroposfery, to sporo argumentów, w tym postępująca problematyzacja swoistości tego, co artystyczne, przemawia na jej korzyść. Dezorientację, niepewność, nieoczywistość pogłębiają ponadto takie specyficzne dla współczesnej sztuki zjawiska, jak: indywidualizacja i arbitralizacja kryteriów, skłonność do przekształceń i redefinicji, w dalszej kolejności otwartość (jak chciał Jean-François Lyotard) na to, co „niewypowiadalne i niewidzialne”, a także transparadygmatyczny i transwersalny⁸ charakter twórczości ostatnich kilku dekad.

Nieoczywistość i dyskusyjność sztuki wiąże się wreszcie z tym, że radykalnie reorganizując swoje terytoria i granice, nie wyklucza ona niczego, w tym nieakceptowanych niegdyś (jako nieestetycznych, odpychających, wstydliwych, wstrętnych, obscenicznych czy gorszących) treści, zagadnień, działań, ogólnie mówiąc, „naruszających homeostazę zbiorowego współistnienia”⁹. W orientacji na Inne i Innego, wykraczając poza dotychczasowe pola aktywności, przedmiotem artystycznych penetracji czyni przecież sztuka, zwłaszcza w nurtach krytycznym i interwencyjno-aktywistycznym, sfery i zjawiska wcześniej wyparte z oficjalnych obszarów kultury. Obecnie niełatwo byłoby wskazać materie, środki, problemy wyłączone z artystycznej przestrzeni i niewykorzystane w praktyce. Podobnie karkołomnym zadaniem wydaje się określenie niepoddanych twórczym eksploracjom obszarów tematycznych. Parafrazując wypowiedź Grzegorza Kowalskiego, można stwierdzić, iż sztuka jest dziś tym rodzajem doświadczenia, który traci własną zewnętrżność, a zarazem autonomiczność wobec tego, co uchodziło kiedyś za pozaartystyczne, i w którym „impulsy zewnętrznego świata przepływają wprost – jak gwóźdź wbity w mózg, nawet bez udziału woli”¹⁰.

⁷ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1984, s. 58.

⁸ Por. np. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*.

⁹ H. Szabala, *Skandal w kulturze*, w: L. Grudziński (red.), *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 99.

¹⁰ G. Kowalski, *Co to znaczy dzisiaj być artystą?*, w: S. Ruksza (red.), *W stronę Innego. Obserwacje i interwencje*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2006, s. 82.

Ekspansjonizm artystycznych eksploracji nie wyklucza więc niczego. Sztuka nie wstydi się, sięga po wiele (jeśli nie po wszystko). W swym pluralizmie ucieka się do prowokacji, skandalu, odpycha i szokuje, budzi niesmak, obrzydzenie. Wątki społecznościowo zorientowane przenikają się w niej z łamaniem kulturowego i obyczajowego tabu, ze zreinterpretowaną problematyką tożsamości i ciała, płciowości i autoerotyzmu, starości i choroby, z uprzedmiotowieniem i odrzuceniem, z tematyką genderową i transgenderową, z kulturowymi i mentalnymi opresjami, z ubóstwem, brzydotą, pornografią. Piękno odeszło do lamusa. Przestało być normą i zasadą konstytuującą artystyczność. „Sądziś, że dobrowolnie zbliżasz się do sztuki – pisze Witold Gombrowicz – zwabiony jej pięknem, że to obcowanie odbywa się w atmosferze wolności i że spontanicznie rodzi się w tobie rozkosz, wyczarowana boską różdżką Piękności”¹¹. Otóż nie. Nic z tego. Piękno dawno już przestało być potrzebne sztuce, nie jest ono jej atrybutywną własnością. Co więcej, znajdziemy sporo argumentów pozwalających przyjąć (autor *Dzienników* pokazuje to zresztą z właściwą sobie swadą), że piękno nie było podstawową przyczyną zainteresowania sztuką nawet wówczas, gdy wydawało się z nią nierozzerwalnie związane. Zazwyczaj to nastawienia i postawy kształtowane w procesach socjalizacji, zachowania usankcjonowane zwyczajem i przyjętymi normami, wreszcie kulturotwórcza siła *mimesis*¹², wyrażająca się w (naśladowczej) realizacji respektowanych społecznie wzorów i reguł, rozstrzygały (niemal) o wszystkim, co dotyczyło doświadczenia artystycznego. Dziś zostały doń włączone, uczestniczą w nim, zyskują swój mniej lub bardziej wyraźny udział treści, problemy, zagadnienia oraz działania nieskończenie różnorodne – projekty, jak pisze Alicja Kępińska, niezobowiązane „estetycznym finałem”¹³, uwzględniające wszelkie możliwości, w tym te skandaliczne, prowokujące, obsceniczne, wstrętne. Niepewność aktualnej sztuki stanowi przeto pochodną reorientacji dopuszczających wszystko i niewykluczających niczego, tak dalece, że nie tylko możliwe, ale i uzasadnione wydaje się domniemane „wytworzenie, na żądanie, egzemplarza, którego nikt nie chciałby wyłączyć (wykluczyć), ale też nikt nie mógłby również zaliczyć [włączyć – podkr. R. S.] do kanonu”¹⁴ sztuki.

Łatwo więc dostrzec, zwłaszcza mając na względzie częstotliwość występowania pojęć „włączone”/„wykluczone”, że ta właśnie problematyka, związana zarazem z niewykluczającą niczego aktywnością artystyczną i wieszczoną

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 42.

¹² Myślę tutaj w zasadzie o podobnym rozumieniu *mimesis* do tego, o jakim pisze René Girard. Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

¹³ A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2003, s. 25.

¹⁴ J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, tłum. W. Chojna, K. Guczalski, M. Jakubczak, K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004, s. 27.

nieoczywistością ponowoczesnej sztuki, stanowi tu podstawowy rys rozważań. Wprawdzie wyszedłem od diagnozy nieoczywistości sztuki, lecz nie po to, by się na niej koncentrować; różnicowane i wielorakie przyczyny tego stanu rzeczy także wykraczają poza problemowy obszar szkicu. Chodzi raczej o reorientacje problemowe, o grę włączonego z wykluczonym, na swój sposób redefiniującą (poprzez dopuszczenie działań budzących awersję, obrzydzenie, wstręt) przestrzeń i naturę doświadczenia artystycznego.

Swego czasu, rozważając ikonografię romantyzmu, Jan Białostocki wskazywał, że „pisywano biograficzne historie sztuki, pisywano formalne, próbowano syntetycznej społecznej historii sztuki”, ale „nikt jeszcze nie podjął się napisania artystycznych dziejów ujętych od strony ikonograficznej. Byłyby to dzieje sztuki jako dzieje tematów, wątków, obrazów, jako dzieje wyobraźni wyrażającej treści ideowe”¹⁵. Przywołuję tę wypowiedź nie po to, by postulować wypełnienie dyskursywnej luki w polu historii sztuki, ale ze względu na możliwość zreinterpretowania przestrzeni doświadczenia sztuki jako historycznie i kulturowo zmiennej (chwilami opresyjnej) praktyki włączania i wykluczania, a w konsekwencji również (choć pośrednio) praktyki ustanawiania sztuki. „Włączone” potwierdzało bowiem obecność i przynależność; nie tylko obecność w sztuce czy dla sztuki, ale i obecność samej sztuki. Fakt uwzględnienia wiązał się ponadto (przynajmniej w przeszłości i w twórczości figuratywnej) z wzajemnością uwierzytelnienia z jednej strony rangi i znaczenia sztuki, z drugiej – godności podejmowanych przezeń tematów i jednocześnie sposobu ich formalnego opracowania. Oczywiście zależności te podlegały zmianom; zacieśniały się i rozluźniały, przekształcając się wraz z koncepcyjnymi wariantami dzieła, obszarem artystycznych eksploracji, z rodzajem relacji pomiędzy sztuką a życiem¹⁶, treścią a formą. Widać to w obrębie tych wydarzeń czy zjawisk, które w istotnym, a nawet decydującym stopniu określały mniej lub dłużej utrzymujące się koncepty artystyczności, a w rezultacie również związane z nimi (włączone bądź wykluczone) konkretyzacje ikonograficzne. Myślę np. o wczesnonowożytnej nobilitacji sztuki i artysty, o kunszcie twórczości podniesionej do rangi nauki (*scienza della pittura*), o niezbędnej niegdyś *stori* (a więc fabule godnej sztuki), o regulacjach i obostrzeniach tzw. estetyk normatywnych, o dominacji opowieści mitologicznych, religijnych, historycznych czy batalistycznych, a także o regułach sztuki klasycystycznej i akademickiej, strzegącej istoty rzekomo prawdziwej sztuki.

¹⁵ J. Białostocki, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 346.

¹⁶ Wszak sztukę i życie, jako dwie synchroniczne, a chwilami i opozycyjne sfery, trzymano długi czas na dystans, ustanawiając co najwyżej różnorakie między nimi związki i relacje. Nigdy jednak nie łączono, a tym bardziej nie wiązano ich ze sobą tak ścisłe, jak uczyniła to praktyka artystyczna XX wieku.

W szerszym kontekście przemienność problemów włączanych do lub wykluczanych z przestrzeni zainteresowania i doświadczenia sztuki warunkowały zmiany w obrębie standardów kulturowych i (podpowiada Stanley Fish¹⁷) panujących wspólnot interpretacyjnych, które raz za razem definiowały zarówno obowiązujące w danym czasie normatywy, jak i składające się nań słowniki i sensy pojęć. Zatem nie w *quasi*-autonomicznej rzeczywistości sztuki (artystycznego i estetycznego dyskursu), ale zwłaszcza w obrębie reorganizacji panujących wspólnot interpretacyjnych powinniśmy szukać przyczyn i uwarunkowań kulturowych mechanizmów włączania i wykluczania, a co za tym idzie – zmienności artykułowanych w sztuce problemów, a zarazem form i sposobów ich przejawiania. Symptomatyczna może być problematyka ciała i nagości: naturalna w greckiej obyczajowości epoki archaicznej, niemal wyparta w sztuce i kulturze średniowiecza (bo podporządkowana kodyfikacjom ówczesnej teologii moralnej, w efekcie odpychająca i sprośna), reaktywowana w renesansie, oswojona w mitologicznym decorum oficjalnej sztuki salonów, wreszcie poddana radykalnym (chwilami obscenicznym, wstrętnym, perwersyjnym) reinterpretacjom w praktyce artystycznej modernizmu i ponowoczesności.

Napięcie pomiędzy włączonym/wykluczonym wydaje się też zyskiwać na znaczeniu wraz z nieodzownością tego, co Hegel czy Gadamer określali mianem koniecznego uprawomocnienia sztuki¹⁸, zwłaszcza gdy w poantycznym świecie została ona zobowiązana do obrony własnej pozycji i specyficzności. Na swój sposób problem ten aktualizuje się również wówczas, gdy wraz z „rezygnacją z oczywistości aury sakralnej, dotąd ofiarowanej przez interpretacyjne środowisko chrześcijańskiej świątyni”, zmuzeifikowana i zestetyzowana sztuka „może odwoływać się jedynie do własnej mocy”¹⁹. Napięcie to trzeba dostrzec także w relacjach między różniącą się obiegami społecznym sztuką „kanoniczną” i „foralną”²⁰. Wprawdzie treści eksploatowane w twórczości elitarniej funkcjonowały jednocześnie (jako wiodące w danym czasie zagadnienia i ikonograficzne exempla) w formalnie uproszczonych przekazach popularnych, kierowanych do szerokiego i często niewykształconego odbiorcy²¹, to niezwy-

¹⁷ Por. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. K. Arbiszewski i in., Universitas, Kraków 2008.

¹⁸ Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, postłowie S. Morawski, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

¹⁹ A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 22.

²⁰ Odwołuję się do propozycji wyodrębnień Mieczysława Porębskiego. Por. M. Porębski, *Era grafiki*, w: T. Hrankowska (red.), *Grafika wczoraj i dziś*, PWN, Warszawa 1974.

²¹ Szerzej o podobnej sytuacji piszę w książce *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej*, Instytut Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, Cieszyn 2000, zwłaszcza w rozdziale pt. *Popularno-szlachecki typ kontaktów artystycznych. Uwagi o sytuacji komunikowania ikonicznego oraz „obyczajowości artystycznej” środowisk szlacheckich*.

kle rzadko (przynajmniej w przeszłości) zdarzało się, by twórczość „foralna” zyskiwała podobny wpływ na problematykę sztuki „kanonicznej”. Zazwyczaj wiele z tego, co sztuka elitarna wykluczała, ta druga włączała w obieg. Zwykle marginalizowane, wykluczone z twórczości oficjalnej zagadnienia stawały się jej udziałem dopiero w następstwie ikonograficznych dyfuzji i koncepcyjnych reorientacji samej sztuki. Widać to zwłaszcza w związku z „uznaniem” martej natury, sceny rodzajowej i pejzażu²² za autonomiczne gatunki malarstwa, ale także w odniesieniu do grafiki, od dawna i konsekwentnie wykraczającej poza utarte ramy sztuki oficjalnej. Powielarność, łatwość kolportażu, taniość i dostępność odbitek w powiązaniu z tematyczną i problemową otwartością czyniły z grafiki „foralne” medium o specjalnych walorach komunikacyjnych i bez wątpienia najszerszym oddziaływaniu. Grafika włączyła więc w obszar własnych dociekań codzienność, zwykłość, potoczność, brzydotę, biedę, starość, kalectwo, okrucieństwo, nieprzyzwoitość, zgorszenie; zagadnienia długi czas marginalizowane i nieobecne, a niewątpliwie domagające się obecności w nurcie zasłaniającej się tradycją i „ustalonymi ramami ikonograficznymi” oficjalnej sztuki. Innymi słowy, relacja włączone/wykluczone (jako klasyczna opozycja binarna) wyznacza również napięcie między obecnym i nieobecnym. Napięcie w sztuce – najogólniej mówiąc – dynamiczne; nieustabilizowane i nieokreślone raz na zawsze, lecz zmienne i konkretyzujące się doraźnie poprzez to, co wiązało się z procesami definiowania i redefiniowania sztuki i co stawało się (w kolejnych wcieleniach artystyczności) polem, materią i przestrzenią jej doświadczenia.

W naszej spluralizowanej rzeczywistości sensowność tej opozycji, podobnie jak wielu innych, staje się coraz bardziej nieoczywista i podejrzana. Przewaga włączonego nad wykluczonym wydaje się w ponowoczesnej sztuce tak bezsporna, że w istocie trudno dociec, co jeszcze pozostało po stronie tego drugiego (a zatem po stronie nieartystycznego). Wykluczenie jest dziś kategorią tak modną, popularną i przepracowaną na tyle sposobów w szeroko rozumianym dyskursie społecznym i artystycznym, że fakt rozpoznania czegoś jako takiego skutkuje natychmiastową konsumpcją (włączeniem) dopiero co ujawniających się aspektów wykluczenia. Kumulatywnie usposobiona sztuka zagarnęła wszak całe obywatelskie bogactwo swych dziejowych oraz aktualnych manifestacji i projektów, ignorując w zasadzie wszelkie ograniczenia i reżymy, nie wykluczając niczego, w tym artefaktów wykraczających poza

²² Pejzaż przez długi czas stanowił wyłącznie scenograficzne zaplecze, swoiste tło i peryferia sztuki, plan drugi, wtórne uzupełnienie wiodących opowieści oficjalnego malarstwa. Jeszcze w połowie XVI wieku Paulo Pino w *Dialogu o malarstwie* ujmując problem pejzażu jako „malowanie oddalonego tła”. Por. P. Pino, *Dialog o malarstwie*, tłum. J. Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 197.

historyczność samego pojęcia²³. Sztuka pochłoneła również swoje rzekome alternatywy: posztukę, metasztukę, antysztukę, anarchosztukę i parasztukę, włączając w obręb doświadczenia i obecności to, co niegdyś było lub miało być zeń wykluczone ikonograficzną tradycją bądź regulacjami estetyki formalistycznie i esencjalistycznie zorientowanej. Gra włączonego z wykluczonym (a ściślej dotąd niewłączonym) podlega zatem nieustannym rekonfiguracjom; „wychylona w przyszłość”, zwrócona ku możliwościom praktyki artystycznej wykluczone czyni włączonym, nieobecne przekształca w obecne, peryferia i marginesy przemieszcza do centrum. Impuls dały artystyczne reorganizacje drugiej połowy XIX stulecia, następnie propozycje przełomu wieków i tzw. pierwszej awangardy (1905-1930). Problem zaczął narastać w okolicznościach przejścia z twórczości o stosunkowo „niskim poziomie entropii”²⁴ (uporządkowanej i nieodróżnicowanej koncepcyjnie) do realizacji radykalnie różnopościowych, kształtowanych w obrębie nie tyle odmiennych, ile wręcz opozycyjnych konceptów sztuki. Z całą intensywnością gra ta przejawia się jednak w sztuce drugiej połowy XX wieku, w „naładowanym wielością krzyżujących się energii”²⁵ postmodernistycznym przesileniu, z jego programem rewizji, nadmiarem, transgresją, zawłaszczaniem marginesów, dekonstrukcją dominujących narracji i pragnieniem uwzględnienia wykluczonego. W następstwie tego wykluczone niegdyś z przestrzeni sztuki obszary i działania stanowią obecnie wyłącznie jej możliwości, zgodne z regułą pluralizmu. Wstręt, obrzydzenie, zgorszenie, skandal, prowokacja, perwersja stały się, pomijając nasze zapatrywania, predylekcje czy oczekiwania, częścią doświadczenia sztuki, i to nie tyle w aspekcie moralnym, etycznym czy nawet estetycznym/transestetycznym, ile raczej w perspektywie – jak powiada Wolfgang Iser – anestetycznej²⁶, w perspektywie przemieszczania się między skrajnie różnymi „typami doświadczenia”, na jakie tylko niewykluczająca niczego sztuka pozwala.

Summary

The art of evasing, the game of the included with the excluded

The article undertakes the theme of disgust, ugliness and perversion in the context of artistic culture, especially in the context of changes and experimentations within the practice of contemporary art. The analysis shows the variation of these issues

²³ W efekcie spójność i jedność pojęcia ociera się o absurd, zaś kolejne przekształcenia wyznaczają wyłącznie tymczasowe zależności między wykluczonym a włączonym.

²⁴ Nawiązując do kategorii entropii wszechświata z artykułu Bożeny Kastory, *Dlaczego czas nie biegnie wstecz*, „Newsweek” 36/2011.

²⁵ A. Kępińska, *Sztuka w kulturze...*, s. 5.

²⁶ W. Iser, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gućalska, Universitas, Kraków 2005.

and emphasizes that the experience of “exclusion” or “inclusion” ugliness, disgust, perversion in the space of art comes from the interplay of many factors, including the practice of interpretation and contextual conditions, and the continued crossing frontiers of art. In other words, beauty is no longer the norm and the principle of determining the value of the work (the object), and the pluralism of contemporary creation is a radical redefinition of the art, opened to any kind of experience.

Słowa kluczowe: sztuka, praktyka artystyczna, brzydota, wstręt, skandal, perwersja, wykluczenie, przekraczanie granic

Keywords: art, artistic practice, ugliness, disgust, scandal, perversion, exclusion, crossing frontiers

