

Gerhard J. Dürschke*

REFLEKSJA ESTETYCZNA O KOŃCU SZTUKI I O SZTUCE KOŃCA

THE END OF ART and THE ART OF THE END

1. Beauty, perfect purposiveness without purpose (Immanuel Kant).
2. G.W.F.Hegel, the idea of beauty and the theory of 'THE END OF ART'
3. The utopia of art as the fiction of beauty. 'Archipittura' – the picture of fictitious illusion.
4. 'The ugliness of beauty' and 'the beauty of ugliness' (decomposition and destruction)
5. Modernism, the art of the beginning and the art of the end – between Marcel Duchamp and Kasimir Malevitsch.
6. Modernology, the medial theory of art in the age of technical re-reproducibility.
7. The global Migration of aesthetic forms. Multiculture – loss of cultural, intellectual and aesthetic unity.
8. Paradigms of metaphorology – metathriller, science fiction and parafantasy.

*Der Mensch ist die Ästhetik
(Man himself is „aesthetics”)*
Joseph Beuys

„Co z tym pięknem sztuki architektury współczesnej?” Każdy z nas nosi w sobie tęsknotę za pięknem, za piękną formą. Co to jest piękno? Jak powstaje piękno? Czy piękno istnieje niezależnie od nas? Między rzeczywistością a fikcją piękna istnieje taki stosunek jak między sferą faktu a sferą projektu. Piękno wyzwala nas z więzienia codzienności i przemienia świat w cudowną *Amor Vacui* i ta miłość do piękności umożliwia nam pojąć wszechświat. Czy istnieje formuła na piękną formę? Czy piękno rodzi natura, funkcja, materia, duch, idea, uczucie, fikcja, iluzja, słowo, dźwięk, kolor, intuicja? Wiemy, że sztuka upiększa życie, a sens piękna (*Schönheitssinn*) jest bezinteresowną przyjemnością. W przeszłości specyficzną formę piękna wspólnego sensu kulturowo-społecznego czasu regulował normatyw etyczno-estetyczny danej epoki.

Sokrates pierwszy postawił pytanie: Co to w ogóle jest to piękno? Ten protomyśliciel rozumiał idee piękna jako transcendentalny sens dobra i prawdy,

ową boską *Voluntas Ordinata* z jej wiecznym, twórczym duchem (*ewigen Schöpfergeist*), a przez nas tworzonym rozumowym rozsądkiem. Piękno związane jest także z Erosem, z pięknem cielesnym człowieka. Petrarca widział *de forma corporis eximia* jako dialog Uciechy i Rozumu. Według Witruwiusza piękno (*Venustas*) jest w architekturze równie istotne jak użyteczność. Jego postać człowieka *homo ad circum* i *homo ad quadratum* jest wzorem dla piękności proporcji, jest miarą ich piękna i odzwierciedla geometryczną harmonię kosmosu.

Piękno (*bellezza*) dla Renesansu to *Venus Botticellego*, zrodzona z piany morskiej jest ikoną piękna bez zmysłowości. Uspokajający potencjał zawdzięcza pewnej ikonograficzno-ikonologicznej formie, w której piękna *Venus* jak gdyby skamieniała. Ta sublimacja pathosu jest teoretycznym płaszczem nowoplatońskiej filozofii humanistycznego programu Renesansu. Wszystką zmysłowość wycisza strategia sublimacji. Według Jacoba Burckharda jest to „enigmatyczna intryga piękna”. Tę sublimację Erosu Piękna florencki humanizm doprowadził do najwyższej refleksyjności w sztuce renesansu w rzeźbach Dnia i Nocy oraz Poranku i Wieczoru Michała Anioła

* Dürschke Gerhard, dipl. ing. arch., BDA Bund Deutscher Architekten, Düsseldorf.



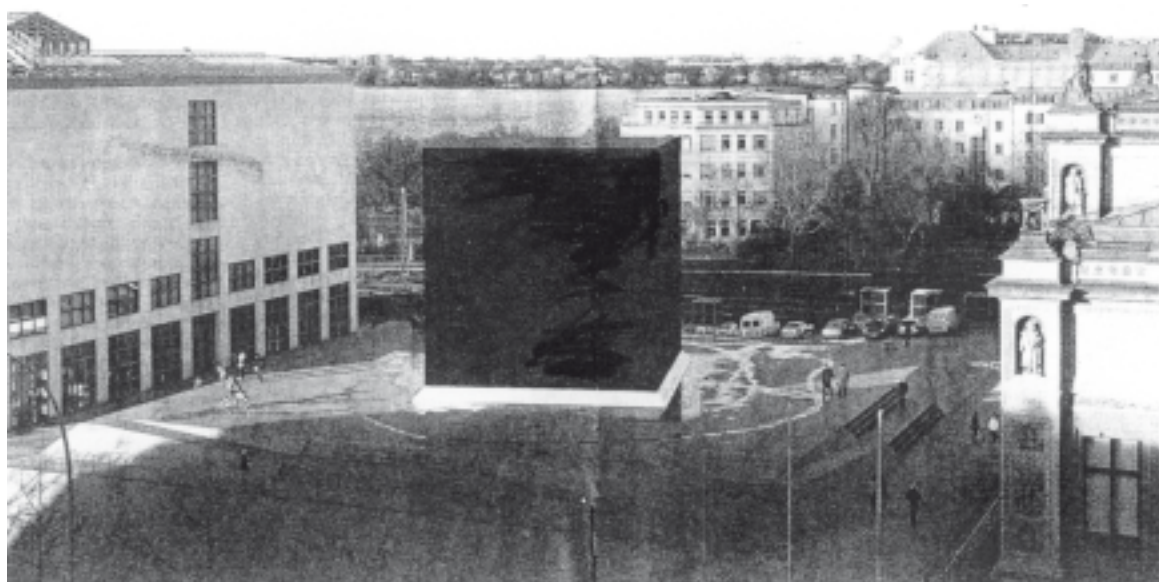
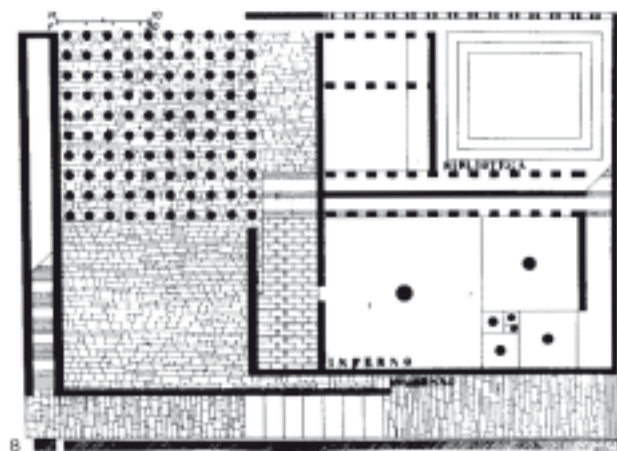
w Nowej Kaplicy San Lorenzo we Florencji. Alberti pisał, że *świat więcej podziwiamy dla jego piękna, niż dla jego użytku*. Immanuel Kant w swojej *Krytyce władzy sądzenia (Kritik der Urteilskraft)* pisze, że piękno jest formą stosowną celu rzeczy o ile bez prezentacji celu zostaje postrzegane. Estetyczny osąd rzeczy uzależnia od zadowolenia z upodobania lub od niezadowolenia. Ta forma przedstawienia rzeczy prowadzi do estetyki „celowości bez celu” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) czyli do idei bezcelowości piękna jako pra-obraz ideału estetycznego.

Praformą wszelkiego kształtowania piękna czyli formowania formy pięknej jest umuzykalnienie enigmatycznego rytuału w formie *melos* i rytmiki. W ten sposób z rytuału tworzono formę estetycznie użyteczną. Od tego czasu rytuał nabiera wymiar estetycznej formy, a dzieła sztuki nabierają charakteru estetycznej funkcji piękna. Francesco Giorgio (1466–1540) w swojej *Harmonia mundi* pisze, że Platon świat i dusze tłumaczył jedynie przez zasadę muzycznych stosunków, cała zaś harmonia wszechświata i światowej duszy (*Weltseele*) zdefiniowana jest przez liczby, których stosunki zawarte są w muzycznych interwałach. Muzykiem, dla którego jedynie Piękno było ideałem, jest Mozart. Muzyka Mozarta to jedyna zrealizowana Utopia Piękna, której kwintesencją jest wzniosły sens estetyczny. Elementy pięknego kształtu zrodzone są z ducha tańca, dwutaktowego pulsu oraz ośmiotaktowej budowy periodycznego okregu czyli ruchu w formie. Język muzyczny Mozarta kombinuje wzniosłość z codziennością, kulturę sakralną z kulturą dworską, tragedię z komedią. W tym ruchu następujących po sobie form Mozart jest nowatorem. Siłą wyrazu jego muzyki jest jego kanon, którego jasny kształt piękna polega na tym, że nigdy nie opuszcza środka perspektywicznie wyrażonej klasycznej formy. Przeciwnieństwem mozartowskiego klasycyzmu jest muzyka Bacha, która poprzez muzykę Haydna prowadzi do romantyków. Ich zasadą tworzenia piękna jest tzw. introspekcja. Praca nad pięknym

motywem, którą Haydn doprowadził do perfekcji, u Bacha w sztuce fugi i kanonu motyw piękna stał się tematem towarzyszącym samemu sobie i akompaniującym. Introspekcja jako zasada wyświetlania wszystkich zakamarków jednego tematu estetycznego doprowadza w końcu Bacha do *Introspekcji Duszy (seelische Introspektion)* jako ostatniej instancji duchowego uczucia. Ostatnim muzykiem Piękna był Ryszard Wagner, twórca muzycznego *Gesamtkunstwerk*. Późniejsze poszukiwania muzyki atonalnej oraz dzisiejszy serializm strukturalny okazały się ślepym zaułkiem. Czy także wynalazki dźwiękowe w *Dźwięku Gwiazd* Stockhausena, polifonia *Stu metronomów* Georgy Ligetiego, i stworzona przez Helmuta Lachenmanna *Musique concrete instrumentale*. Lachenmann stworzył słyszalne krajobrazy, w których formy w przestrzeni tworzą swój własny dźwięk, wędrówkę dźwięku w formie oraz wzajemne przenikania warstw dźwięku poprzez formę. John Cage w poszukiwaniu zagubionego dźwięku stworzył muzykę *piękna ciszy*. Dźwięk ciszy uwięziony jest tu w nieświadomości czterech minut: nie ma muzyki piękniejszej od ciszy. Tak jak *Czarny kwadrat* Malewicza jest początkiem i końcem abstrakcyjnej formy malarskiej, tak cisza jest początkiem i końcem formy muzycznej.

Ostatnim w historii idei piękna w Europie był okres Nowego Hellenizmu – owo palladiańskie pragnienie zachowania i przechowania ostatnich form Piękna. J.J. Winckelmann stworzył teorie naśladownictwa sztuki greckiej. Ówczesna XVIII-wieczna Europa zachwycała się jego ideą Nowej Arkadii. Mit klasycznej Arkadii stworzył pierwszą utopijną teraźniejszość w Europie. Najpierw obraz Il Quercina *Et in Arcadia ego (I ja byłem w Arkadii)*, a potem alegoria o tym samym tytule Nicolasa Poussina ugruntowała nową fikcję piękna. W architekturze prekursorami iluzyjnej obrazowej fikcji była *Archipittura* Andrea Mantegny – iluzja rzeczywistości, fikcyjne oko sklepienia w Palazzo Ducale w Mantui, w Camera degli Sposi. Po-

1. Giuseppe Terragni – sala Inferno – Danteum Idea Systemu 6 kolumn
2. Peter Eisenman – pomnik Holocaustu – Berlin 2005, Eros i Thanatos Wielkiej Liczby Estetycznej
3. Gregor Schneider – Czarny sześcian – Kaaba Biennale Wenecja 2006 (Realizacja Hamburg 2007)



dobnie Paolo Veronese w 1566 roku w Willi *Barbaro Maser* Palladia, namalował szereg *invenzione* i *capricci* jako inscenizacja o enigmatycznych kodach estetycznych. Nastrój jako element estetyczny architektury decyduje tutaj o atmosferze dzieła i stymuluje nastawienie widza do dzieła sztuki.

I tak powstał w XVIII wieku klasyczny mit o pięknie arkadyjskich światów jako wizualizacja projektu fikcji świata. Wymyślono idealne, sztuczne topografie krajobrazowe, które zrealizowano w parku Pawłowskim koło St. Petersburga jako przestrzenie fikcji. Ta dychotomia pomiędzy utopijną wizją a rzeczywistością jako ewokacja metafor wzniosłości jest formą ekstazy estetycznej czasu. W parku w Clisson koło Nantes zrealizowano fikcyjne budowle architektoniczne, które wzięto z rzymskich obrazów Poussina. Knobelsdorff stworzył dla Fryderyka Wielkiego w Poczdamie Arkadię Sanssouci a lużycki architekt ogrodowy i pisarz Książę von Pückler-Muschkau (autor *Listów zmarłego*, 1829) założył park śląskiej Arkadii nad Nysą. Do najnowszych eksperymentów tego rodzaju iluzyjnego piękna można zaliczyć koncepcje *Insel Hombroich* Erwina Heericha. Tu fikcja bezfunkcyjnych form architektonicznych w krajobrazie, które są dziełami sztuki istnieje dzięki ich iluzyjnie zakładanej funkcji estetycznej.

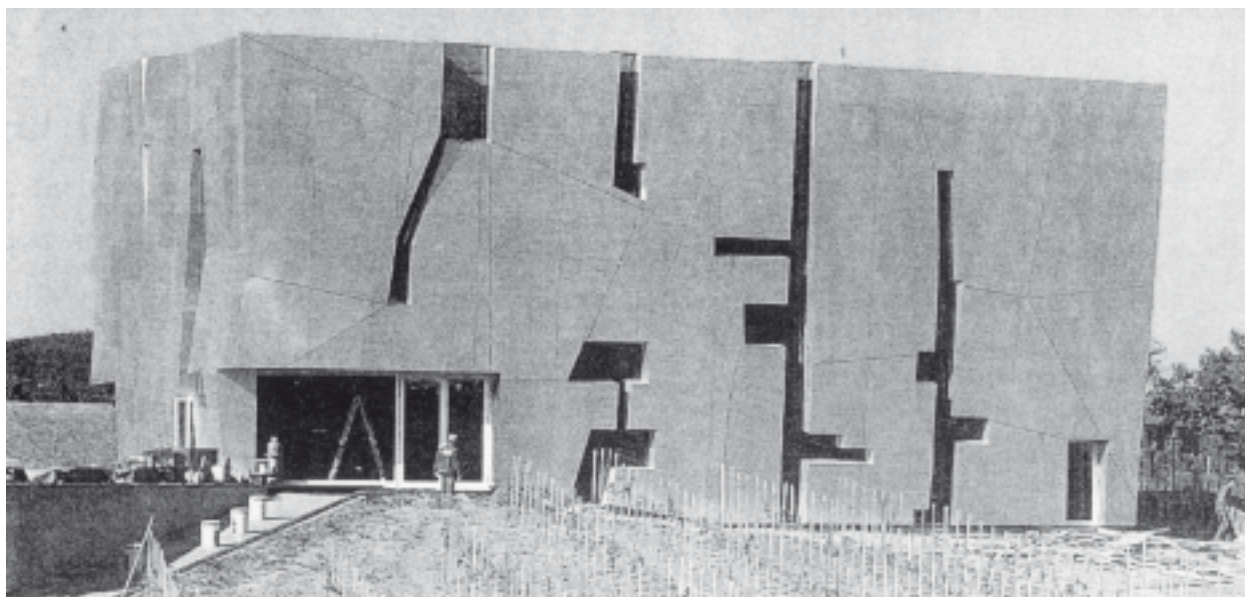
Walter Benjamin w traktacie *Dzieło sztuki w epoce swojej technicznej reprodukcyjności* rozwinął tezę o utracie aury sztuki (*Verfall der Aura*). Już w *Wykładach z estetyki* (1828/29) Hegla znajdujemy tezę o utracie znaczenia sztuki. Dla Hegla grecka Polis była szczytowym rozwojem znaczenia sztuki. Swoją prognozę opierał na fakcie wejścia chrześcijaństwa w antyczny świat sztuki. Rozdarcia powstałych społeczeństw mieszczańskich, ich konkurencyjny subiektywizm jest źródłem utraty znaczenia sztuki. W swojej *Fenomenologii ducha* Hegel pisze, że rewolucja francuska zastąpiła Boga przez „absolutną wolność i jej przerażenie”. Hegel pisze teorie *O końcu sztuki*. Nastąpił rozłam pomiędzy filozofią a sztuką, między

teorią piękna (*Piękno idea doskonałości*) a artystyczną produkcją, która w imię brzydoty i szoku nowego rozbija klasyczny ideał piękna. Uczeń Hegla, Karl Rosenkranz (1805–1879) po raz pierwszy zdefiniował *Estetykę brzydoty* (*Ästhetik des Hässlichen*) jako pewnego rodzaju humanistycznego pesymizmu i supremacji sztuki nad życiem; pesymizmu, który z każdej brzydoty jest w stanie wymusić straszliwe piękno.

Gdy przemierzmy czasokres początku 20. wieku – przed i po pierwszej wojnie światowej – zauważymy, że symboliczne artystyczne gesty zrodzone z rozpacz nabierają niezwykłego znaczenia w sztuce. Spontaniczność tych wydarzeń wynika z podświadomości owego czasu. Pierwszym szokiem był gest Marcela Duchampa, który banalną, znaną przedmiotem wyizolował w obcym otoczeniu i jako wyobcowana przypadkowo obecna rzecz nadał jej nierealną wartość oraz magię i godność fetyszu. Zrodził się – *Object Art*. Drugim szokiem był gest Kazimierza Malewicza – *Czarny kwadrat na białym tle*. Demonstracja ta, podobnie jak słynny *Pisuar* Duchampa zafiksowała punkty demarkacyjne na obu obrzeżach sztuki, określając tym samym przeciwstawne bieguny estetyczne, w których sztuka znajduje swój koniec – z jednej strony „rzecz absolutna”, z drugiej strony „absolutna forma”. Duchamp – przeciwstawny biegun Malewicza, ze swoim hasłem „C'est fini, la peinture” datę śmierci figuratywnej sztuki ustalił na rok 1907. Jedni mówią o końcu sztuki, inni świętują tę datę jako narodziny Modernizmu. Ortega y Gasset wygłaszał tezę o „wygnaniu człowieka ze sztuki” (*Dehumanizacja sztuki* – 1925). Twierdził, że figuratywna sztuka jest w głębokim sensie ludzka, jest to bowiem własna sztuka *homo sapiens*; przejście w sztukę bezprzedmiotową oznacza rezygnację z *humanum* w sztuce.

Centralnym tematem sztuki Modernizmu 20. wieku jest polaryzacja brzydoty i piękna. Autofikcja młodego Picassa w 1907 roku stała się pra-wybuchem nowego stulecia w sztuce europejskiej. Dokładnie 100

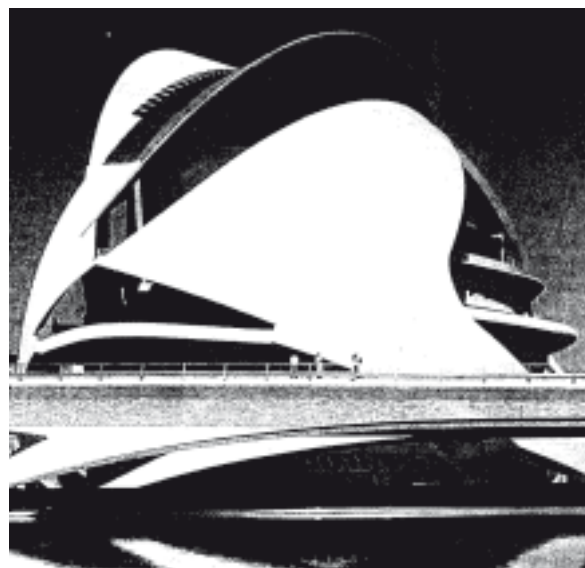
1. Steven Holl – Minimalistyczna forma winiarni/Francja
2. Rem Koolhaas – OMA/CC TV Peking 2005, Conditio Metropolitana – Collateal Effect
3. Santiago Calatrava, Pałac Sztuki – Walencja 2004



1



2



3

lat temu jego obrazem *Demoiselles d'Avignon* rozpoczął się Modernizm w sztuce, który do tej pory określić można jako sztukę końca bez końca. André Salmon opisał obraz przejścia Picassa z symbolizmu piękna różowego i niebieskiego okresu jako *Bordel philosophique*. Nieokietzany ekshibicjonizm destrukcji owego *odi profanum* jest definitywnym punktem końca stuletnich tradycji europejskich. Picasso nie tworzył bezprzedmiotowo, jego wynalazkiem jest skrajna dekompozycja i destrukcja, tworzył brzydotę piękna albo piękno brzydoty, poruszał się między figuracją a abstrakcją i tak wykreował Nową Estetykę Brzydoty Piękną.

Modernizm ma podwójne oblicze, oblicze piękna i swoje przeciwieństwo – oblicze brzydoty. Kultura modernizmu staje się kulturą refleksyjną. Z malarstwa znika całkowicie – motyw, z muzyki – tonalność, z powieści znika najpierw bohater, a następnie akcja, z architektury znika funkcja, z filozofii znika system myślowy i pozostaje dyskurs. Modernizm jako sztuka końca charakteryzuje się już nie odkrywaniem nowego, a jedynie czerpaniem z imaginacyjnego muzeum. Sztuka nie umiera ale żyje swoim pozornym życiem programowej dowolności, która staje się warunkiem jej przeżycia w epoce jej technicznej reprodukcji. Cechą tej pozornej żywotności sztuki jest jej ciągła pseudonowość – naprawdę „Nowe” już nie powstaje, a jedynie Pozór Nowego. Jesteśmy bowiem uwięzieni między pisuarem Duchampa a Czarnym kwadratem Malewicza. Stuletni Modernizm stał się naszą antycznością. Charakterystyczne dla artystycznego działania jest wg Claude Levi-Straussa pojęcie *bricolage*, polegające na ciągłym zestawieniu na nowo starych części, czyli kalejdoskopowa logika gry z elementami znanymi za pomocą przeporządkowania i przegrupowania w nową symboliczną aranżację – owe *compositum mixtum*. Duchamp zadał to słynne pytanie: *Czy można tworzyć dzieła, które nie są sztuką?* Tym pytaniem otworzył topos o końcu sztuki, o wyjściu sztuki poza sztukę

czyli medialną nobilitację sztuki, która nie chce być już sztuką piękną. Jean Baudrillard w książce pt. *Hasła* (2002) definiuje swoją teorię „sztuki poza sztuką” – *To, co od teraz na polu sztuki się dzieje, nigdy już nie będzie miało takiego samego znaczenia: wszystko będzie się jakoś działo [...], bazując na zniknięciu sztuki jako takiej*. Siła dojrzałości, rozkwitu i rozpadu – te organiczne pojęcia związane z historią kultur przeszłości nie znajdują już w dzisiejszej kulturze swojego adekwatnego czasoprzestrzennego odpowiednika. Dzisiaj rozkład definiuje zarazem początek i koniec, jak gdyby stały początek końca. Strategie marketingu pięknego nowego świata, Web-Design, Chip-Design, Body-Design, Personality-Design, Communication-Design – to wszystko zorganizowane przez designerów w parkach tematycznych takich jak „Praca i wolny czas”, czy „Mieszkanie i konsumpcja”. Wszystkie te idee zakładają Super-Design dla nielicznych i No-Name-Design dla mas. Ten społeczno-estetyczny proces globalizacji jest częścią teorii medialnej sztuki nowego Modernizmu tzw. „Modernologii”. W niepowstrzymanym strumieniu eksperymentów XX wieku wykrystalizowała się w dążeniu do wspólnego światowego języka sztuki – sztuka bezprzedmiotowa, sztuka abstrakcyjna – reprezentująca sztukę wolnego świata. Modernizm, który sto lat temu zerwał w sztuce ze wszystkimi tabu, sam stał się własnym tabu, posiadał bowiem ważność bezczasowego autorytetu i globalny zwycięski korowód robi go niewyciężonym. Paradoksalny imperatyw Modernizmu to jego niemożliwość starzenia się w czasie. Niegdyś uosobienie przyszłości jest dzisiaj przyszłością bez przyszłości. Diagnoza Wernera Haftmanna przedstawiona w eseju o sztuce XX wieku głosi, że Duchamp i Malewicz historię sztuki doprowadzili do jej końca. Dokumentuje to prowokacja estetyczna Gregora Schneidera z Mönchengladbach pt. *Cube, Venice* 2005. Jego sugestywna metaforologia czarnego Kaaba na placu Św. Marka w Wenecji w ramach Biennale Sztuki zajmuje ostatnią pozycją koń-

ca sztuki. Tak jak *Czarny kwadrat* Malewicza, tak czarna Kaaba (najstarsza przestrzeń boska) jest pierwszą rzeźbą ludzkości i pierwszą formą przestrzenną Modernizmu. Rozłożone ściany boczne czarnego sześcianu Malewicz, dla Biennale w Wenecji w 1924 roku, zdefiniował jako krzyż obok formy okręgu czarnej kuli ziemskiej. Schneider za swój projekt *Haus Ur* – enigmatyczne przestrzenie chaosu, otrzymał w 2001 roku Złotego Lwa.

Architektura Modernizmu jest pierwszą sztuką globalną. Estetyka Modernizmu żądała od architekta autentyczności, czyli specyficznej oryginalności. Fanatyzm tej postawy twórczej doprowadził do ekscesów i formalnych wypaczeń śruboskrętnych wieżowców projektowanych na całym świecie, przypominających eklektyzm Francesca Borrominiego, który stanowił początek tzw. barokowego „zwyrodnienia estetycznego”. Szybka medialna konsumpcja takich pomysłów, które łatwo można sprzedać przez instrumentalizację bezsensu jest grą w *memory* z licencją oczarowania. Przykładem jest wieżowiec mieszkalny Calatravy w Malmö. Ta uwidoczniiona nowa euforia materiałowa Modernizmu doprowadza do powstania nowej „Estetyki Materiału” (*Materialästhetik*). Nadanie formie kształtu poprzez funkcje materiału i uwolnienie formy z więzów materiału definiuje rolę materiału w procesie budowy formy i wpływ materii na rodzaj i sposób jej własnego przezwyciężenia. Dzisiejszy dyskurs o estetycznym uwolnieniu formy od materiału jak i o uwolnieniu estetycznym materiału od formy jest w początkowym stadium rozwoju nowej Estetyki Materiału. Zapoczątkował ją już w 50. latach 20. wieku rzeźbiarz Max Bill realizując tzw. Wstęgę Möbiusa „jako zasadę utrzymywania energii niekończącej się wstęgi (*Energieerhaltungsgesetz der Endlosschleife*). Muzeum Mercedes-Benz w Stuttgartcie, dzieło Ben van Berkela jest spiralą, która można skręcać w nieskończoność jako zobrazowanie sensu przeformowania elementów estetycznych konstrukcyjnego bezsensu. Przez adaptację fraktalnej geometrii Benoita Mandelbrota w sztu-

ce kompleksowych systemów formalnych i przy pomocy programów komputerowych animujących przestrzeń architektoniczną przez dygitalizowanie i przetwarzanie sygnałów danych technicznych i informacji estetycznych analogowych na cyfrowe, powstaje przestrzeń symulacyjna jako pole gry do fikcyjnego działania, w którym artysta przekracza granice bez większego ryzyka. W Chinach powstają labilne twory amerykańskich i europejskich architektów jako groteskowe parabole naszego świata, których idee sięgają do bogatego arsenału sztuk Dada i Fluxus zagłębiając bieg rzeczy tego świata w fenomenologiczne otchłanie. Czas megatrendów tworzy sztuczne rajy optyczne – technogymne *soft work-out* – organiczne rzeźby przestrzenne zrodzone przez komputerowe frezarki. Znamiennym przykładem takich projektów jest siedziba Chińskiej Telewizji w Pekinie, Rema Koolhaasa.

W ramach tych eksperymentów nowa bioetyka technologiczna rodzi takie kierunki jak *Ecological Modernism*, który w naśladowaniu bioformicznych form natury widzi wyjście z kryzysu sztuki. Ekologiczna filozofia bioetyki zdobywa wpływ na rozwój architektury bioestetycznych form. Przykładem tego kierunku jest Pałac Sztuki, Santiago Calatravy w Walencji. Fikcja technologii bioetyki oraz postulat zespolenia estetyki ze stosowaną etyką o psychologiczno-społecznym sensie, to rezultat medialno-ekologicznego zagrożenia świata. A może idee te zapożyczono z biomorficznych rzeźb i obrazów Picassa z lat 30., lub rzeźb Henry’ego Moora z lat 50. ubiegłego wieku. Wszystkim tym ekscesom formalnym minimaliści Tadao Ando i Naoto Fukosawa przeciwstawiają swoją estetykę sztuki. Przykładem tego kierunku jest projekt Szkoły zarządzania i designu w Essen Kazuo Sejima. W dzisiejszej architekturze jedynie prąd minimalizmu tak w teorii jak i w praktyce wyrzeka się ekstremalnego wyrazu artystycznego na rzecz estetycznego rytuału, czyli powrotu do praformy misterium sztuki. Liryczny mistycyzm kaplicy cmentar-

nej krematorium Axela Schultesa w Berlinie realizuje naocznie ową modernistyczną ideę *Unio mystica*, czyli tzw. *wzniosłą redukcję piękna (erhabene Reduktion)*, którego twórcą w Renesansie był Raffael Santi Urbino w obrazie pt. *Transfiguracja* a w początkach 20. wieku Giuseppe Terragni w koncepcji *Sala Inferno* w swoim rzymskim Danteum.

W 21. wieku w ramach globalizacji kultura polityczna przeszła w ręce medialno-hypokratycznych organizacji przemysłowo-finansowych, które promują rozwój pseudoinnovacyjnej sztuki. Medialna teoria komunikacji społeczno-kulturalnej mówi nam o powstaniu jednej panującej opinii w potoku informacji, której celem jest manipulacja, moralizacja oraz preferencja skandali tak politycznych jak i estetycznych. W medialnej demokracji większość zostaje zniewolona przez medialny język domniemanej większości. Media sugerują nam „sztukę poza sztuką”. Muzea zapelniają się cywilizacyjnymi odpadami. Kultura spektakli wybiera swoje motywy z supermarketu gazet ilustrowanych. Proces rozbicia jedności kulturowej i stylowej kontekstu architektury naszych miast ma swoje źródło w różnorodności stylowej rozwijających się pluralistycznych społeczeństwach. Formy z innych kręgów kulturowych przenikają się, mieszają i ulegają mutacjom stwarzając klimat szoku i niepokoju. Najgłośniejszym przykładem jest *Tańczący dom* Franka Gehry'ego w Pradze oraz ogromny meczet w centrum Kolonii, którego minarety konkurują z gotycką katedrą. Architektura niezależna od kontekstu wydaje się zawsze fikcyjna, jej bezkontekstualność nadaje jej znamię hyperrealizmu. Podłożem tej estetyki jest koncentracja dwóch twórczych biegunów

i ich napięcie pomiędzy heteronomia i autonomia, pomiędzy światem własnym a światem obcym, istniejącym w naszej wyobraźni. To twórcze napięcie zagęszcza pojęcie sztuki fikcyjnej iluzji – piękno ma mieć coś wspólnego z obcością świata. Nadzieja, że ten niepokój estetyczno-formalny może mieć ożywiający i wzbogacający następstwa i że napaść obcych na znane nam formy kulturowe nauczy nas zobaczyć je na nowo i inaczej to rdzeń tajemnej utopii migracyjnych form. Heidegger już w 1934 roku widział początek nowego globalno-planetarnego czasokresu świata. Stawiając pytanie o istocie człowieka w istocie czasu i czasowości (*das Wesen der Zeit und der Zeitlichkeit*) Heidegger obawiał się w przyszłości formy „opuszczonego bytu” (*Seinsverlassenheit*). Na pytanie czasopisma „Der Spiegel” w 1966 roku – czy filozofia daje nam wskazania do działania? – odpowiedział: „według naszego ludzkiego doświadczenia i historii wiem, że wszystko istotne i wielkie powstało jedynie z tego, że człowiek posiadał ojczyznę i był zakorzeniony w przekazach tradycji”. Nowy multikulturalizm dyferencyjności prowadzi do utraty jedności estetycznej przez odrzucenie orientowania się naszej rzeczywistości na ideały wspólnej jedności kulturowej. Tradycyjnym wartościom: „prawdziwe, dobre, piękne” przeciwstawiamy – „groteskowe, krzyżące, banalne”.

A może sztuka nie jest kłamstwem a jedynie intrygą czyli podstępem – intrygą wobec natury, intrygą wobec rzeczywistości, intrygą przeciwko samej sobie? Wiele mówi się o oswobodzeniu sztuki z niewoli rynkowej konsumpcji – *Hoc signo vinces?* Pod jakim znakiem zwycięży sztuka?

BIBLIOGRAFIA

J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1966.
G. J. Dürschke, *Idea i Forma*, „Zeszyty naukowe”, Wydawnictwo PK, Architektura Nr 11, Kraków 2005.

G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band II, *Theorie*, Frankfurt-Main 1983.
W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki – 3 Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991.

