

# Iwona LORENC

Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii, Zakład Estetyki

## RELACJONALNY MODEL ESTETYKI NICOLASA BOURRIAUDA<sup>1</sup>

To, co estetyczne, w coraz to większym stopniu jest traktowane jako istotny aspekt współczesnej rzeczywistości kulturowej. Bywa nie tylko kluczem do jej rozpoznania, nieodłącznym składnikiem filozoficznych, socjologicznych, psychologicznych czy antropologiczno-kulturowych paradygmatów i modeli, za pomocą których próbujemy zrozumieć otaczający nas świat i własne w nim miejsce, lecz także określonym sposobem uczestniczenia w rzeczywistości i jej kształtowania. Bezinteresowny dystans, który cechował doświadczenie estetyczne w estetyce pokantowskiej, coraz częściej zastępowany jest postawą zaangażowania i partycypacji. Cechuje ona nie tylko praktyki artystów, począwszy od awangardy, łamiących bariery między życiem i sztuką, nie tylko odbiorców, którzy stając się współtwórcami sztuki, kreują nowe formy życia, lecz także samych teoretyków. Partycypacyjny i zaangażowany charakter nowych teorii sztuki, do których należą omawiane koncepcje, polega na włączaniu refleksji estetycznej w opisywany proces autokreacji. Dzięki wprowadzeniu do praktyk artystycznych elementu autorefleksji wyłaniają się nowe, alternatywne wobec tego,

co zastane, formy życia.

Bourriaudowski model estetyki, oparty na swoistym sposobie rozumienia partycypacji artystycznej, jest – mimo swojej dość wąskiej formuły – dobrą okazją do pokazania pewnych przesunięć, jakie następują w estetyce współczesnej wskutek późnonowoczesnych procesów jej dezautonomizacji, charakterystycznych dla doby postindustrialnej. Przesunięcia te rysują się w polu napięć między dwiema kategoriami: za najważniejsze uznaję w niniejszym ujęciu kategorie dystansu i zaangażowania. Zamierzam wykazać również, że przesunięcia te prowadzą do nowego sposobu definiowania podmiotu kreacji artystycznej. Nie ma on charakteru jednostkowego, intencjonalnego, ani tym bardziej nie podlega charakterystyce substancjalizującej. Siłą tworzącą jest samoartykułujące się życie społeczne, ogniskowane w ludzkich praktykach (m.in. w praktyce artystycznej). Bourriaud powiela w pewien sposób matrycę dobrze znaną filozofii, w której pojętyczna siła kreacji bywa przypisywana samemu życiu (Friedrich Nietzsche), Byciu (Martin Heidegger), Bytowi (późny Maurice Merleau-Ponty), sa-

mostwarzającej się Naturze (Mikel Dufrenne) itp. Koncepcja artystycznej i estetycznej partycypacji Bourriauda, w której produktywnością cechują się relacje społeczne, wykorzystuje ten sam schemat.

Uważam, że projekt estetyki partycypacji rysowany przez Bourriauda przejawia dwie tendencje. Z jednej strony, odrzuca estetykę dystansu, teorię doświadczenia autonomicznego, przejmując od swego przedmiotu znamiona autonomii wobec innych doświadczeń, a ponadto zaciera linie podziałów i różnic między tym, co estetyczne i nieestetyczne. Z drugiej zaś strony – jako projekt estetycznej dezalienacji – optując za formułą estetycznej partycypacji w kształtowaniu lepszego świata społecznego, jest (w sposób zapośredniczony przez neomarksizm) zakotwiczony w idei emancypacyjnej misji sztuki, zapoczątkowanej przez niemiecką klasyczną myśl filozoficzną. Obie tendencje składają się na pojętyczny model estetyki Bourriauda, która pozostaje w ścisłym związku z pewnym typem praktyki artystycznej: zanurzonej w życiu społecznym, będącej urzeczywistnieniem społecznego dynamizmu i produktywności jego form.

Ów paradoksalny (lub dialektyczny) związek między powyższymi tendencjami dostrzegali przed Bourriaudem inni. Przykładem jest estetyka Györgya Lukácsa czy Theodora Adorna. Bourriaud chce być jednak w przekraczaniu autonomizmu estetycznego znacznie bardziej radykalny niż oni. Jest bogatszy o doświadczenia neokapitalizmu, o świadomość kresu modelu indywidualistyczno-liberalnego, w obrębie którego funkcjonował i był uprawomocniany paradygmat estetyki autonomicznej. Pod tym względem Bourriaud dopełnia diagnozy takich badaczy, jak np. Scott Lash, Frederic Jameson, Martin Jay. Wiedzą oni, że autonomizm estetyczny wyczerpał dziś swoje możliwości wraz z wyczerpaniem się ważności metafizycznych interpretacji świata i utopiami jego scalania lub zbawiania poprzez zstąpienie do źródeł estetycznych. Dodajmy do tej konstatacji i to spostrzeżenie: autonomizm estetyczny jest nośnikiem własnej destrukcji, wskutek czego staje się istotnym sojusznikiem podjętej przez późną nowoczesność batalii antymetafizycznej. Dlatego we współczesnych praktykach artystycznych oraz w wielu współczesnych teoriach to, co estetyczne, występuje w podwójnej roli: sfery autonomicznej, wyłamującej się z zastanych form organizacji świa-

ta, oraz sfery przenikającej doświadczenie późnonowoczesnej rzeczywistości, istniejącej tylko w nierozzerwalnym związku z jej sposobami przejawiania się i niedającej się zamknąć w formule odrębnego porządku, oderwanego od tego doświadczenia.

Na nową perspektywę ujmowania doświadczenia w filozofii współczesnej oraz na funkcjonowanie tego pojęcia w rozmaitych dyskursach, m.in. w dyskursie estetycznym, wskazuje Jay w *Songs of Experience*. Rekonstruuje on rozumienie doświadczenia estetycznego od Immanuela Kanta po Johna Deweya jako dzieje zmagania się z autonomizmem estetycznym.

Jameson, tak jak Bourriaud czerpiący z Marksowskiego i neomarksistowskiego rozpoznania ambiwalencji tkwiącej w podstawowych mechanizmach rozwojowych kapitalizmu, czyni sztukę (szczególnie sztukę postmodernistyczną) dobrym sposobem wglądu w społeczne i kulturowe skutki rozwoju późnego kapitalizmu. W książce *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* pokazuje, że jednym z następstw kapitalizmu korporacyjnego jest zanik jednostkowego, „mieszczańskiego” podmiotu. Wszelkie modele doświadczenia estetycznego budowane w ramach autonomizmu estetycznego, które zakładają jednostkowy charakter twórczości i podmiototwórczy charakter estetycznego doświadczenia odbiorczego, tracą w świetle konstatacji Jamesona swoje podstawy. Postmodernistyczna odpowiedź późnonowoczesnej kultury na wyczerpanie się formuły jednostkowego podmiotu to pastisz i schizofrenia (kulturowe rozbicie ciągłości czasowo-narracyjnej, utrata zdolności utrzymywania związku z tym, co historyczne). Jednak ironiczny dystans i stan dezorientacji jako reakcja na rozbicie form czasoprzestrzennych, w których był zakorzeniony nowoczesny podmiot, nie prowadzi do nowych form zaangażowania estetycznego.

O model estetyki zaangażowanej, stawiającej w centrum problem partycypacji estetycznej, woła Arnold Berleant. Jego zdaniem w miejsce pokantowskiej estetyki bezinteresowności potrzebujemy estetyki zaangażowania, estetyki integracji doświadczenia w polu percepcji. Podążając w kierunku wskazanym przez Berleanta, należałoby podkreślić znaczenie tych estetyk, które wskazują na warunki i charakter nowego sposobu funkcjonowania sztuki w obrębie dynamicznie zmieniającej się rzeczy-

wistości społecznej i kulturowej. Wszak w związku z procesami deautonomizacji – zacierania granic między sztuką i niesztuką – współczesne praktyki artystyczne stają się szczególnie wrażliwe na logikę tych przemian,<sup>2</sup> sami artyści zaś nie zamykają się w wieżach z kości słoniowej i przestali ubolewać z tego powodu, że są one obalane i wchłaniane przez mechanizmy rynkowo-społecznej regulacji. Wręcz odwrotnie: stosują strategie wykorzystania owego zjawiska w celu zwiększenia potencjału krytycznego własnego przekazu (pisali o tych strategiach m.in. Foster, Lash czy Jameson), jak również w celu jeszcze silniejszej integracji sztuki z życiem społecznym, czasami – jak to jest w przypadku sztuki partycypacyjnej, podszytej nadzieją na własne moce sprawcze – w kreowaniu jego pożądanych postaci. Kształtowanie się nowych form życia społecznego, zjawiska modernizacji (Lash użyje określenia „modernizacja refleksyjna”) charakterystyczne dla społeczeństwa postindustrialnego, zjawiska konsumpcjonizmu w połączeniu z procesami medializacji i dominacji obrazów w przekazie kulturowym, zjawisko kapitalizmu wielonarodowego, zacierającego tradycyjne identyfikacje tożsamościowe – to czynniki, które wpływają na nowy kształt późnonowoczesnego doświadczenia. Stwarzają one przesłanki dla estetyki partycypacji.

Mówiąc ogólnie: estetyka partycypacji wyrasta na podłożu ekonomicznych i społeczno-kulturowych przeobrażeń cechujących późny kapitalizm, które sytuują zarówno współczesne praktyki artystyczne, jak i ich teorie wobec nowych zadań. Jest ona przejawem szerszego zjawiska ewoluowania współczesnej estetyki ku przekroczeniu granic autonomizmu estetycznego, co wymaga zastąpienia metafizycznego zestawu pytań i kategorii inną optyką filozoficzną.

Obrona przed skutkami autonomizmu estetycznego wymaga przebudowania tradycyjnego pola badawczego estetyki: powiększenia tego pola o inne niż estetyczne obszary doświadczeń oraz poszerzenia sposobu rozumienia samego doświadczenia estetycznego. Słowem (a jest to przekonanie dość powszechne): w związku z pojawieniem się nowych wyzwań rzeczywistości nie da się już uprawiać estetyki, która byłaby po Kantowsku oddzielona od kwestii poznawczych czy etycznych, oddzielona cezurą bezinteresowności od uwikłania w różnorod-

ne, nie tylko estetyczne, doświadczenia dzisiejszego człowieka.

Przed wszystkim nowy, partycypacyjny model estetyki szuka sposobów uporania się z opozycją dwóch postaw podmiotu doświadczenia estetycznego, odziedziczoną po Kantowskiej estetyce i wzmacnianą przez liczne romantyczne i modernistyczne praktyki artystyczne. Jest to **opozycja bezinteresownego dystansu i zaangażowania**. Przeciwwstawienie to znajdowało swoje uprawomocnienie z jednej strony, w filozoficzno-estetycznych próbach ratowania autonomii podmiotu przed niszczącym uwikłaniem w sprawy tego świata, z drugiej zaś umocowana była w kulturowo-społecznych praktykach oddzielania sfery estetyczności od życia praktycznego. Nawet jeśli estetyczność w nowej, zreskralizowanej funkcji, w obliczu pauperyzujących następstw procesów industrializacyjnych, miała realizować misję ratowania zagrożonych wartości.

Czy w związku z zarysowanym wyżej kontekstem kategoria dystansu jest zaprzepaszczana w wyniku procesów deautonomizacji współczesnej estetyki? Czy w estetyce zaangażowania partycypacyjnego traci ona dawną przydatność heurystyczną?

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, należałoby rozumieć tę kategorię szerzej, niż ma to miejsce w subiektywistycznej estetyce Kanta i pokantowskich estetykach, które lokują ją w obrębie świadomości estetycznej. Trzeba by ukazać jej nierozzerwalny związek z kategorią zaangażowania; badać rozmaite poziomy, na których związek dystansu i zaangażowania przejawia się w różnych praktykach życiowych współczesnego człowieka; przede wszystkim zaś wpisać ów związek w charakterystykę aktualnych relacji społecznych i kulturowych form tych relacji. To, co estetyczne – na gruncie obserwacji późnonowoczesnych procesów estetyzacji i wobec charakterystycznego dla sztuki współczesnej zacierania granic między sztuką i życiem – staje się nieodłącznym aspektem współczesnych praktyk społeczno-kulturowych. Estetyczny splot dystansu i zaangażowania jest zarówno dobrym wglądem w to, co społeczno-kulturowe, jak i dobrym sposobem jego kształtowania.

Na tym tle propozycja Bourriauda rysuje się nader interesująco. Z jednej strony, może zostać uznana za wyraz post-postmodernistycznego przełomu, z drugiej strony, wskrzesza pewne tradycje:

jest zrodzona z ducha powrotu do idei wspólnotowych wbrew panującemu w postmodernizmie indywidualizmowi. Powrót ten jest odpowiedzią na potrzeby naszych czasów, w których – wraz z kryzysem liberalizmu ekonomicznego i społecznego – spada zaufanie do ich zaplecza filozoficzno-teoretycznego. Każę na nowo, pilnie interpretować – wydawałoby się już przebrzmiałe – lewicujące próby reaktywacji idei doświadczeń wspólnotowych, solidarności społecznej czy dialogu społecznego. Słowem: zaplecze filozoficzno-teoretyczne koncepcji Bourriauda to „przepracowana” myśl postmodernistyczna (traktowani wybiórczo Jean-François Lyotard czy Gilles Deleuze), ale również – a może przede wszystkim – Georg Hegel, Karol Marks, Louis Althusser, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Guy Debord, Félix Guattari.

Warto zauważyć i inną, nie artykułowaną przez autora koincydencję: deklarowany przez niego powrót do rzeczywistości, do analizy doświadczeń estetycznych, które budowane są na bazie rzeczywistych relacji międzyludzkich i mają na nie kształtujący wpływ, zbliża estetykę relacjonalną do estetyk stawiających w centrum kategorię doświadczenia, przede wszystkim do estetyki pragmatycznej. Pozwala również umieścić jego koncepcję w pewnej – ostrożnie konstruowanej – bliskości wobec perspektywy współczesnych form wspólnotowości, w której to, co estetyczne może być zatem pewnym uzasadnieniem dla usytuowania tego szkicu w sąsiedztwie *Czasu plemion* Michela Maffesoliego.

Dyskurs teoretyczny estetyki powinien – zdaniem Bourriauda – odpowiedzieć na podstawowe pytanie o charakter rzeczywistych relacji między sztuką a społeczeństwem, historią, kulturą. Powinien zarazem dysponować narzędziami zdolnymi ująć swoistość najnowszych dokonań artystycznych o charakterze procesualnym i behawioralnym, które wymykają się aparaturze pojęciowej ukutej przez estetykę, filozofię czy historię sztuki.

Wśród współczesnych form aktywności artystycznej Bourriaud wydobywa fenomeny szczególnie odpowiadające założeniom jego własnej metody: akcje takich artystów, jak Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa i inni, są według niego znakomitą ilustracją przesunięć w zakresie materii i form artystycznego kształtowania.

Artyści ci modelują interaktywną przestrzeń relacji społecznych. Praktyka artystyczna jest w ich przypadku przestrzenią eksperymentu artystycznego, konstruowaniem „możliwych światów”. W powyższym sensie sztuka ta nawiązuje do awangardowego ducha krytyki społecznej i eksperymentu, co pozornie tylko może być uznane za kontynuację oświeceniowo-rewolucyjnych idei emancypacyjnych. Pozornie, gdyż Bourriaud zastrzega wyraźnie, iż ów emancypacyjny wymiar współczesnych eksperymentów artystycznych nie nosi już piętna idealistycznego i teleologicznego. To nie nowoczesność jednak – jak zaznacza – należy odrzucić, tylko jej idealistyczną i teleologiczną wersję. Analizowane przez niego dzieła nie pełnią już funkcji wyobraźniowo-utopijnej, lecz są charakteryzowane jako modele rzeczywistości działające w realnym świecie. Relacje społeczne wytwarzane przez artystę stają się „szczeliną w systemie społecznym”, dzięki której możliwe jest pomyślenie, wyobrażenie sobie i realizacja innych jego wariantów. Na placu w Kopenhadze jeden z przywoływanych przez Bourriauda artystów – Jens Haaning (praca z 1994 roku) – przez megafon opowiada dowcipy po turecku. W rezultacie przyciąga grupę imigrantów i poprzez wytworzenie relacji proksemicznej (dystansu wywołanego śmiechem i zarazem poczucia przynależności grupowej) wpływa na zredefiniowanie ich sytuacji.

Sztuka, której materią są relacje, wymaga zmiany horyzontu teoretycznego: nie można jej analizować w kategoriach autonomicznej przestrzeni symbolicznej, lecz za pomocą narzędzi zdolnych do ujęcia konstytuujących ją i przez nią konstytuowanych wzajemnych oddziaływań społecznych oraz ich szerokich kontekstów. Dzieło współczesne – zauważa Bourriaud – to nie jest przestrzeń, którą się przemierza w akcie odbioru, tylko proces, którego się doświadcza i który zapoczątkowuje nieskończony dialog. Jest ono intersubiektywnym doświadczeniem, spotkaniem, którego sens jest wypracowywany kolektywnie. Jest również miejscem powstawania swoistych form współżycia, swoistych społeczności, które wpisują się w globalny system relacji międzyludzkich, ale zarazem proponują „inne możliwości wymiany”, inne sfery wzajemnej komunikacji niż te, z którymi mamy do czynienia w codziennej praktyce naszego bytowania.

Nie chodzi tu jednak o idee przekroczenia sztuki przez życie czy życia przez sztukę. Praktyka relacji międzyludzkich, o których pisze Bourriaud, ma charakter kontyngentny, pozbawiony preegzystującego sensu i ostatecznego celu. Jest praktyką pojmowaną w duchu Althusserowskiego materializmu aleatorycznego. Stąd stosowniejsze jest – zauważa krytyk, nawiązując do Althussera i Deborda – użycie kategorii formy w miejsce kategorii sztuki, która jest jego zdaniem zbytnio obciążona retoryką eschatologiczno-teleologiczną. Sztuka jest jedną z form tak rozumianego świata, nie jest jego formą wyłączną; jest jedną z wielu struktur (jednostek) prezentujących charakterystykę świata. Jest ona takim ujęciem jego elementów, które umożliwia „ciągłość spotkania”. Forma jest w istocie relacją i tym, co wytwarza relacje, jest potencjalnie społecznie produktywna i w tym sensie – relacyjna. Jak u Witolda Gombrowicza – na którego w tym miejscu Bourriaud się powołuje – jest ona czynnikiem zawiązującym stosunki z Innym, a przez to kształtuje przestrzeń intersubiektywności stojącej w centrum praktyki artystycznej. Ponadto jest ona reprezentacją pragnienia (umożliwia jego tranzytywność), stąd jej dynamizująca siła; nawiązuje i dynamizuje relacje wymiany, wzywa do dialogu, umożliwia spotkanie odmiennych planów rzeczywistości.

Czym jest sztuka cechująca się tak rozumianą produktywnością, jaki jest jej zakres i sposób istnienia? Bourriaudowska charakterystyka działań wybranych artystów z lat dziewięćdziesiątych – nieco na wyrost – rości sobie prawo do pewnej reprezentatywności dla głównych tendencji sztuki współczesnej. Zostawiam jednak na boku – jako marginalną wobec zadań niniejszego eseju – kwestię owej uzurpacji do reprezentatywności, u której podstaw metodologicznych można by odnaleźć grzech redukcjonizmu socjologicznego, zwłaszcza tam, gdzie Bourriaud przypisuje wybranym przez siebie artystom funkcje sejsmografów nowej wrażliwości filozoficzno-estetycznej, która wyraża się w ukierunkowaniu działań na relacje, nie zaś na wytwarzanie przedmiotów o określonych jakościach estetycznych.

Niezależnie od powyższych zarzutów analizy te mają jednak znaczną przydatność heurystyczną, gdyż przywoływane przez Bourriauda praktyki są

charakterystyczne dla świata po upadku metafizyki i jej mocnych kategorii: substancji, związanej z nią tożsamości podmiotowej i bytowej tożsamości przedmiotu. Jest to sztuka kształtowania, nadawania formy relacjom społecznym wyłaniającym się z nieskodyfikowanej, nieujętej w reguły produktywności życia ekonomiczno-społecznego. Owo kształtowanie jest aleatoryczne, wydarzeniowe, nie ma nad sobą żadnej ustalonej z góry „gramatyki” tworzenia, nie utrwała na dłużej żadnej z tworzonych przez siebie form.

Ważna jest tutaj nie tyle kwestia obowiązywalności modelu estetyki Bourriauda w całej sztuce współczesnej, ile trafność zaproponowanej przez niego charakterystyki w odniesieniu do jednego z istotnych obszarów współczesnej praktyki artystycznej: wydobyć aspektu partycypacyjnego prac artystów przywoływanych w *Estetyce relacyjnej*. Jeśli kreują one relacje społeczne, to tylko uczestnicząc w tych relacjach, niejako od środka. Sam artysta nie ma nawet możliwości uzyskania pełnego dystansu wobec formowanych przez siebie stosunków, gdyż w warunkach postkapitalizmu nie jest on już podmiotem twórczym w takim znaczeniu, jakie podtrzymywała jeszcze sztuka modernistyczna. Nie istnieje ludzki podmiot jednostkowy posiadający substancjalne jądro tożsamości; to, co ludzkie, podmiot – za Marksem z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* – Bourriaud uzna za to, co „międzyludzkie”, lub za sieć relacji społecznych, rodzaj fikcji, którą wciąż zbiorowo wytwarzamy. Ten rodzaj praktyki artystycznej znosi dystans między sztuką a życiem społecznym.

Zarazem jednak sztuka utrzymuje wobec życia społecznego pewien dystans estetyczny, „zachowuje autonomię wobec *socius*, które chce ją wchłonąć i zbanalizować.”<sup>3</sup> Jeśli prace Félix’a Gonzáleza-Torresa lub Angeli Bulloch powołują do życia nowe sposoby formowania relacji międzyludzkich (światy możliwe), to dlatego, że zachowują – niejako w spadku po modelu sztuki autonomicznej – możliwość wyłamania się z tego, co zastane, czyli element dystansu i krytycyzmu. Nie chodzi w tej sztuce o przełożenie istniejących relacji na formy artystyczne, lecz o tworzenie nowych, alternatywnych form relacji, umożliwianie zaistnienia tych form, które kryją się w życiu społecznym, ale które uruchamia tylko artysta. Nie chodzi więc o relacyjność,



lecz o relacjonalność: potencjalną produktywność przestrzeni relacyjnej, o urzeczywistnianie owej potencjalności poprzez partycypację w ambiwalentnym doświadczeniu zaangażowania i dystansu.

Temu typowi praktyki artystycznej przysługuje określony rodzaj krytyki artystycznej i estetyki. Nie jest to estetyka zatrzymująca się na poziomie opisu istniejących relacji, lecz skupiona na potencjale ich bezustannego, alternatywnego wytwarzania w łonie tego, co społeczne. Jest to zatem estetyka nie tyle relacyjna, ile relacjonalna. Ten ostatni termin – jak się wydaje – lepiej oddaje w języku polskim potencjalność tkwiącą w znaczeniu francuskiego słowa *relationelle*. Proponowane tu tłumaczenie francuskiego terminu (wbrew translacji zaproponowanej przez tłumacza polskiej wersji książki Bourriauda) ma ponadto tę zaletę, że wyprowadza samą koncepcję autora na poziom metateoretycznego namysłu nad statusem owej produkcji form społecznych. Estetyka relacjonalna jest określonym zastosowaniem przywoływanego już w niniejszym tekście relacjonizmu filozoficznego.

Z trudem daje się ona wpisać w którąś z istniejących kategorii zjawisk kulturowych. W jej przypadku zaciera się granice między rzeźbą, malarstwem, „reprodukcją techniczną”, instalacją, performansem czy działaniem społecznym. Cechując ją interaktywność i tranzytywność dynamizują dzieło, sprawiają, iż – jako przedmiot relacjonalny – staje się ono „miejszem negocjacji z nieskończoną liczbą nadawców i adresatów”. Sztuka relacjonalna, tworząc odniesienia do swego zewnątrz, działając jako wiązka relacji, nie poddaje się narzędziom pokantowskiej estetyki subiektywistycznej; nie jest tworem indywidualnego artysty – to sztuka stwarza sztukę, nie artyści, podkreśla autor za Bourdieu.

Pytanie, na które Bourriaud odpowiada w sposób wysoce niezadowolający, dotyczy zakresu sztuki relacjonalnej. Z jednej strony, używa on tej kategorii w odniesieniu do sztuki ostatnich dziesięcioleci, głównie z lat dziewięćdziesiątych. Z drugiej strony jednak, pisze, iż o relacjonalnym charakterze sztuki można mówić już w odniesieniu do dzieł renesansowych; od momentu, w którym w centrum praktyki artystycznej znalazły się relacje międzyludzkie, można – jego zdaniem – zacząć na nowo pisać historię sztuki jako relacjonalnej. Nie rozwija jednak ani szerzej nie uzasadnia tego poglądu, choć

jest on interesujący i godny głębszego przemyślenia.

Warstwa teoretycznych konstatacji Bourriauda to jedynie szkielet jego próby zrozumienia sztuki ostatnich dziesięcioleci. Są one bardziej przekonujące, gdy autor wprawia je w interpretacyjno-analityczny ruch, dopiero w toku analiz konkretnych przykładów. Do najciekawszych należą analizy prac Gonzáleza-Torresa i artystów z jego kręgu. To z tych analiz płynie siła legitymizacji założeń estetyki relacjonalnej: sztuka ta świadczy – jak wynika z badań Bourriauda – o istotnych przeobrażeniach w łonie nowoczesnej kultury, o dokonującym się w niej odejściu od idei emancypacji jednostki na rzecz idei komunikacji międzyludzkiej oraz relacyjnego wymiaru egzystencji współczesnego człowieka.

Bourriaud, zdając sprawę z przeobrażeń zachodzących w najnowszej sztuce i uznając je za legitymizację i wyznacznik proponowanej przez siebie wersji estetyki, uważa, że powrót do jej klasycznej wersji, wraz z tkwiącym w jej centrum pojęciem zamkniętej totalności dzieła, jest już niemożliwy. Sztuka współczesna jako otwarte kontinuum wpisuje się jego zdaniem w szeroki kontekst społecznej egzystencji, zaciera własne granice, przejawiając tę samą tendencję, o której pisał Marks w odniesieniu do szeroko rozumianych procesów społecznych, a mianowicie wzajemnego przenikania się sfer *praxis* i *poiesis*.

Zaletą tej perspektywy jest jej otwartość na wyzwania najnowszej sztuki i generalnie – naszych czasów, aktualność jej analiz. Warto również podkreślić oryginalność tej propozycji. Mimo iż wydobywa ona spod warstwy kurzu i aktualizuje – wydawałoby się – przebrzmiałe już teorie, wpisuje się w nurt najnowszych i cieszących się dużą popularnością prób ich aktualizacji. Jest to jedna z prób filozoficzno-kulturowej interpretacji statusu i kondycji sztuki wysokiej, jeśli użyć tego tradycyjnego określenia, pozwalającego wyodrębnić omawiany przez Bourriauda zespół przykładów od zjawisk kultury masowej. Stara się ona badać społeczne i artystyczne fenomeny współczesnej kultury w sytuacji utraty podstaw, traktując te fenomeny jako swoistą, pojętyczną odpowiedź na tę utratę.

## Przypisy

<sup>1</sup> W artykule zostało wykorzystane i znacznie rozbudowane komentarzami moje streszczenie koncepcji Bourriauda, opublikowane w tekście „O estetyce relacyjnej”, zamieszczonym w *Sztuce i Filozofii* nr 34 (2009): 41-44.

<sup>2</sup> Por. na ten temat chociażby odnoszące się do logiki awangardy i neoawangardy prace Frederica Jamesona, Caroline Levine, Marca Jimeneza, Rainera Rochlitz.

<sup>3</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012), 19.

## Bibliografia

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAR Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Le presses du réel, 1998.

Jameson, Fredric. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Eidos. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

Jay, Martin. *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. Kraków: Universitas, 2008.

Jimenez, Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.

Lash, Scott. *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*. Tłum. Jacek Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Levine, Caroline. *Od prowokacji do demokracji, czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*. Tłum. Antoni Górny. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, 2013.

Maffesoli, Michel. *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*. Tłum. Marta Buchot. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988.

Scott, Joan W. „The Evidence of Experience.” *Critical Inquiry* vol. 17, no. 4 (Summer 1991): 773-797.