



— SZTUKA — I ANTYSZTUKA

OD POZNAWCZEGO PESYMIZMU
DO WOJNY KULTUROWEJ

JANUSZ S. JANOWSKI



ORDO IURIS
Cywilizacja



WWW.ORDOIURIS.PL

**SZTUKA I ANTYSZTUKA.
OD POZNAWCZEGO PESYMIZMU
DO WOJNY KULTUROWEJ**

JANUSZ S. JANOWSKI

INSTYTUT NA RZECZ KULTURY PRAWNEJ ORDO IURIS

WARSZAWA 2024

Abstrakt

Kryzys sztuki wydaje się być zjawiskiem permanentnym, nie jest jednak procesem o charakterze naturalnym. Nie wynika też wprost z rozwoju artystycznych poszukiwań, jest raczej powiązany ściśle z przemianami w mentalności następujących po sobie epok – od starożytności, przez średniowiecze i nowożytność aż do naszych czasów. Kryzys sztuki wynika także z coraz głębszego jej uwikłania w nowoczesną lewicową politykę kulturalną.

Pojęcie sztuki jakim dysponowali starożytni Grecy, ta intelektualna kolebka Zachodu, opierał się na tak czy inaczej rozumianym realizmie. Kulturę wywodzono z uprawy ziemi i do niej porównywano, analogicznie do uprawy ziemi traktowano uprawę ludzkiego ducha. Sztukę rozumiano jako zasadę poprawnego wytwarzania dzieł zamierzonych i trwałą dyspozycję rozumu praktycznego do tego rodzaju działania. Za rację jej istnienia uznawano to, że dopełnia ona braki zastane przez człowieka w świecie i zaspokaja wszelkie ludzkie potrzeby w wymiarze materialnym i duchowym.

Ludzie epoki klasycznej nie ograniczali swojego postrzegania piękna, a zatem i sztuki, do samych względów i kategorii estetycznych. Te ostatecznie są tylko subiektywnymi opiniami o tym co się komu podoba. Piękno traktowali oni jako odbicie wiecznych idei, harmonii, których ziemskie odwzorowanie możliwe jest przez ręce człowieka charakteryzującego się nie tylko talentem, ale i kunsztem. Podejście to zmienił dopiero nowożytny idealizm, dla którego idee, choć istniały realnie, stały się po prostu elementem doświadczenia ludzkiego umysłu.

Kant całą sferę kultury traktował jako efekt istniejącego w ludzkim doświadczeniu napięcia pomiędzy niepoznawalnym bytem a znanymi powinnościami. W tym podejściu Kant zawarł cały potencjał destrukcji sztuki współczesnej. Jeśli sztuka nie ma nic wspólnego z jakimikolwiek prawidłami uniwersalnymi, czy to w odniesieniu do piękna, czy to w odniesieniu do kompetencji wykonawczych, sam artyści staje się nie tylko twórcą, ale i prawodawcą w zakresie sztuki. Tę nową możliwość wykorzystali artyści, ale i teoretycy romantyzmu wynosząc na piedestał wolę i zdolność kreacji wybitnych jednostek.

Jeśli jednak w XIX wieku romantycy wciąż mogli pochwalić się kunsztem i kompetencjami twórczymi, w wieku XX nastąpiło odejście nawet od tych podstawowych zasad twórczych. W centrum sztuki znalazła się koncepcja, transgresja i rozpolitykowanie. Jednocześnie wiek XX to stulecie schyłku popularności „sztuk pięknych”, które z czasem stały się „sztukami plastycznymi” a wreszcie „wizualnymi”. Jednocześnie im bardziej sztuki wizualne przestawały interesować publiczność, tym bardziej wystawia się je w instytucjach, które zajmują się promocją sztuki.

Wyjaśnienie tego procesu jest proste. Bez szeroko rozumianego mecenatu politycznego nowoczesne sztuki wizualne w znacznej mierze przestałyby istnieć, nikt bowiem się nimi nie interesuje. Istnienie środowisk artystycznych ma jednak cel, stanowią one kuźnię dla radykalnego lewicowego aktywizmu politycznego. Granica pomiędzy performancem artystycznym, a politycznym zaciera się, ponieważ performance może stać się narzędziem nacisku na polityków i społeczeństwo w oczekiwaniu zmiany.

Kryteria sztuki zanikają, sztuką może być dziś nazwany każdy akt, który zostanie wykonany przez osobę identyfikującą się jako artysta. Jeśli tylko on sam zostanie uznany przez gremia „świata sztuki” za takiego. Niezbędność kompetencji warsztatowych dla tworzenia prawdziwej sztuki potwierdzają jednak inne dziedziny działalności artystycznej. Nie ma bez kunsztu muzyki, literatury czy tańca. To te inne dziedziny mówią nam dziś, że antysztuka panująca w działalności twórczej wywodzącej się z plastyki, jest nic nie warta. Jest wbrew naturze.

Janusz S. Janowski

Sztuka i antysztuka. Od poznawczego pesymizmu do wojny kulturowej

W kontekście współczesnych gwałtownych wstrząsów, wywołanych pandemią COVID-19, wojną na Ukrainie i na Bliskim Wschodzie, niepokojem związanym z niekontrolowanym rozwojem sztucznej inteligencji (AI), kwestie takie jak sztuka z konieczności muszą zejść na dalszy plan. Nie znaczy to jednak, że zawsze odgrywają rolę drugoplanową. Bynajmniej. Sztuka stanowi jeden z najistotniejszych przejawów kultury i choć to język jest jej elementem centralnym, sztuka także odgrywa w niej ważną rolę – jest czynnikiem rozwoju duchowego. Z tego też powodu warto przyjrzeć się sztuce jako elementowi kultury w jej wykładni klasycznej, a także modernistycznej i postmodernistycznej, jednocześnie próbując zrozumieć wielowiekowy proces, którego konsekwencją stała się współczesna dominacja paradygmatu „antysztuki”.

Aby rzecz uchwycić właściwie należy rozpocząć od krótkiego wyjaśnienia pojęcia kultury, które swym zakresem obejmuje sztukę. Pełen bowiem zakres działalności człowieka jako bytu osobowego, rozumnego i wolnego, określany jest mianem kultura, od łacińskiego słowa cultura oznaczającego uprawę ziemi i doskonalenie ducha. Od języka, jako narzędzia komunikacji i religii, jako duchowego spoiwa społeczeństwa, po sztukę i wszelkiego innego typu dzieła rąk i umysłu ludzkiego, mamy do czynienia z dziedzinami kultury. Jej rozumienie nie jest jednak jednorodne, wyływa bowiem z różnych perspektyw poznawczych. Klasyczna wykładnia kultury osadzona została na realizmie filozoficznym Arystotelesa (384-322 p.n.e.), dla którego racjonalne działanie człowieka wyływa z ludzkiego poznania uwewnętrzniającego zastany świat. Dokonuje się ono na trzech drogach: naukowej, praktycznej i pojętycznej. Celem pierwszej drogi poznania jest prawda, drugiej dobro, a trzeciej piękno. Wszystkie te trzy cele stanowią aspekty poznawanego bytu. Poznanie pojętyczne, czyli wytwórcze, którego przedmiotem jest piękno, porządkuje sztukę jako zasadę poprawnego wytwarzania dzieł zamierzonych i trwałą dyspozycję rozumu praktycznego do tego rodzaju działania.

Sztuka określona tego rodzaju definicją obejmowała wszelkie typy, jakbyśmy dzisiaj je określili, umiejętności kwalifikowanych, czyli wymagających kunsztu. Kanonem tak rozumianej sztuki jest mimesizm (gr. mimesis – naśladowanie) i kallizm (gr. kallos – piękno). Mimesizm odsyła przede wszystkim do celowości i sposobu działania natury, a dopiero w kolejnym planie do jej kształtu, natomiast piękno jako aspekt bytu stanowi nadrzędne kryterium sztuki. W tej perspektywie poznawczej racją sztuki jest dopełnianie braków zastanych przez człowieka w świecie, rozumiane jako zaspokajanie wszelkich ludzkich potrzeb w wymiarze materialnym i duchowym.

To klasycznie filozoficzne rozumienie sztuki kształtowało się w starożytnej Grecji w kontekście eksplozji rozmaitej twórczości, zwłaszcza poezji i architektury, których wielki rozwój przypadł już na okres archaiczny, czyli od VIII do VI w p.n.e. U początku tej epoki Homer stworzył dwa wielkie eposy heroiczne Odyseję i Iliadę, a u jej schyłku powstała świątynia Apolla w Koryncie (540 r p.n.e.), będąca przykładem porządku doryckiego. Już wówczas Grecy rozróżniali dwa rodzaje sztuk, jedną określając mianem ekspresyjnej, gdyż wyrażała uczucia (manija, katharsis), drugą mianem konstrukcyjnej, ponieważ opierała się na liczbach i posiadała charakter kontemplacyjny. W oparciu o te doświadczenia ukształtowano pierwsze teorie sztuki: maniczno-ekspresyjną, katarską i mimesyczną, czyli naśladowczą. Ostatnią z nich, teorię mimesis, już w okresie klasycznym Demokryt (ok. 460-ok. 370 p.n.e.) odnosił do naśladowania sposobu działania przyrody, w ten też sposób jest ona interpretowana we współczesnych nurtach realizmu filozoficznego. Platon (424/423-438/437 p.n.e.) jednak związał ją z naśladowaniem wyglądu, wale nie przyczyniając się do interpretacyjnego spłycecia tej teorii w późniejszych epokach, a w końcu do jej odrzucenia na przełomie XIX i XX wieku. Z kolei teoretyczna wykładnia antycznej teorii sztuki maniczno-ekspresyjnej i katarskiej nie zmieniała się zasadniczo na przestrzeni wieków, a jedynie ujmowana była nowym aparatem pojęciowym adekwatnym do rodzących się kolejnych nowoczesnych ujęć pojmowania sztuki. To, co dla starożytnych Greków było świętym ształem,

oczyszczeniem i wpływem bóstwa na artystę, ujawniającym się podczas religijnych misterii, tańca, gry aktorskiej, recytacji poezji, czy w pełnej emocji oraz ekspresji rzeźbie Skopasa (370-330 p.n.e.), dla epoki renesansu (XIV-XVI w.) stanowiło już tylko znamię ludzkiego geniuszu, rozumianego jako wrodzony wyjątkowy talent (za historyczny przykład może posłużyć twórczość Michała Anioła: 1475-1564, Leonarda da Vinci: 1452-1519, czy Tycjana: ok. 1488-1576). W epoce romantycznej (XIX w.) doświadczenie to zredukowano do geniuszu, którym obdarzeni byli wybrańcy określający kolejne artystyczne etapy w historii rozwoju ducha absolutnego (za historyczny przykład może posłużyć twórczość Caspara Davida Friedricha: 1774-1840). Tymczasem w zakresie historycznych form artystycznych, czyli konwencji, do czasu średniowiecza ujawniał się wpływ metafizyki Platona, sytuującej w centrum rzeczywistości wieczne idee. Zławsza dotyczyło to ukształtowanej w obrębie wschodniego chrześcijaństwa teologii ikony, pośrednio odciskając też swoje piętno na europejskim malarstwie do czasów późnego średniowiecza. Ważnym momentem zwrotnym, wyznaczającym model rozwoju konwencji sztuki w szeroko rozumianym paradygmacie klasycznym, aż do schyłku oświecenia, było pojawienie się na przełomie XIII i XIV wieku twórczości Giotto (1266-1337). Stanowiła ona z jednej strony egzemplifikację klasycznej teorii sztuki i piękna, a z drugiej była odpowiedzią na nową teologię i filozofię realistyczną św. Tomasa z Akwinu (1225-1274).

Nowożytność – racjonalizm ponad realizm, czyli pierwszy etap kulturowego konfliktu

Z czasem, wraz z coraz silniejszymi wpływami w kulturze zachodniej teorii będących rozwinięciem idealizmu Platona i neoplatonizmu Plotyna, według których jedynie idee mają być realne, coraz powszechniejsze stawało się odmienne od klasycznego rozumienie sztuki oraz piękna. Bardzo silny impuls dał w tym wymiarze idealizm Kartezjusza (1596-1650), w ramach którego piękno i sztuka zostały powiązane z subiektywnym doznaniem zmysłowym i równie subiektywną opinią w zakresie

oceny. Choć sztukę niezmiennie rozumiano jako zasadę poprawnego wytwarzania dzieł zamierzonych, to jednak wraz ze wzrostem wpływów idealizmu w kulturze powszechniejsze stawało się dostrzeganie jedynie estetycznego wymiaru piękna. Na bazie tych tendencji Charles Batteux (1713-1780) w swoim dziele pt. „Sztuki piękne zredukowane do tej samej zasady” wydanym w roku 1746, wprowadził określenie „sztuki piękne” i wyodrębnił je od pozostałych, mechanicznych czy użytkowych. Już kilka lat później, w latach 1750-1758, Alexander G. Baumgarten (1714-1762) wprowadził pojęcie estetyki w tytule swojego słynnego dzieła, będącego wykładem poznania zmysłowego, rozumianego jako niższe poznanie i dyscyplina myślenia w perspektywie piękna. W teorii obu tych filozofów piękno rozumiane było kategorialnie (rodzajowo-gatunkowo) w przeciwieństwie do klasycznego, transcendentalnego (analogicznego) jego rozumienia. I o ile w estetyce piękno początkowo uznawane było za pojęcie nadrzędne, to z czasem straciło swą pozycję na rzecz różnych kategorii, a następnie wartości estetycznych znanych także już starożytnym, takich jak wzniosłość, stosowność czy wdzięk.

Koherentne systemowo i zupełnie nowe ujęcie całej problematyki sztuki, także piękna, pojawiło się jednak dopiero w filozofii krytycznej Immanuela Kanta (1724-1804). W jej ramach niemiecki myśliciel rozdzielił dziedzinę bytu jako niepoznawalną od bezpośrednio dostępnej człowiekowi sfery powinności. Wskazał on, że właśnie napięcie istniejące między tymi sferami jest źródłem ludzkiej kultury. To w jej obszarze odnajdujemy „wartości”, jako specyficznie ludzkie cechy wszelkich wytworów. Kant stwierdził, że rzeczy same w sobie, które nazwał noumenami, wbrew metafizyce klasycznej są niedostępne doświadczeniu, a zatem niepoznawalne. To dzięki czystym formom naoczności, za które uznał czas i przestrzeń, rozumowi objawiają się przedmioty zmysłowe, nazwane przez niego fenomenami. A zatem istotą różnicy pomiędzy klasycznym i kantowskim ujęciem jest inny model poznania. Poznaniu rozumianemu jako uwe wnętrznienie przez poznającego treści istniejącej rzeczywistości przeciwstawione zostało zakwestionowanie możliwości bezpośredniego poznania

bytu i ugruntowanie poznania w ideach rozumu. Oznaczało to oderwanie poznania od istniejącej rzeczywistości. Realizmowi przeciwstawiono zatem idealizm, obiektywizmowi subiektywizm. W konsekwencji, w systemie filozofii krytycznej Kanta sztuka przynależy do filozofii praktycznej, jako element poznania zmysłowego. To znaczy, podobnie jak u Baumgartena, jest estetyką. Ta zaś posiada charakter subiektywny i wyraża się za pośrednictwem bezinteresownego sądu smaku. Podstawą prawdziwości tego sądu są idee, czyli czyste wyobrażenia pierwowzorów odnoszone do konkretnych doświadczeń rzeczy pięknych lub pobudzeń umysłu wywołujących wzniosłość. W efekcie Kant uznawał artystę za kreatora własnych praw twórczych. Historycznym urzeczywistnieniem tego rodzaju rozumienia sztuki, które z jednej strony sytuowało ją w obrębie poznania zmysłowego (estetyka), z drugiej, w obszarze moralnej powinności, był normatywizm klasycyzmu i twórczość najwybitniejszego jego przedstawiciela Jacques'a-Louisa Davida (1748-1825), malarza Ludwika XVI, rewolucji francuskiej i Napoleona.

W konsekwencji Kantowskiego rozumienia sztuki, jako uwolnionej z więzów wszelkiej konwencji kreacji ducha artysty, pojawił się nurt filozofii i sztuki romantycznej uznający artystę za natchnionego geniusza usytuowanego powyżej reszty społeczeństwa. Wraz z subiektywizacją tego, co estetyczne otworzyła się gotowość artystów nie tylko do przekraczania konwencji, podejmowania nowych tematów i ich ikonograficznej redakcji, ale i odrzucenia dziedzictwa warsztatowego, stanowiącego dotąd warunek konieczny wytwarzania dzieł sztuki. Proces ten wyjątkowo skutecznie wyjąłował sztuki piękne, które w wyniku dynamicznych i radykalnych zmian utraciły wcześniejszą gatunkową klarowność. Odrzucając piękno jako kryterium odrębności sztuk, konieczne było nadanie sztuce nowego, szerszego określenia. Tak narodziły się „sztuki plastyczne”. Scharakteryzowany w ten sposób obszar aktywności artystycznej okazał się szczególnie podatny na rewolucyjne zmiany, zwłaszcza na możliwość zakwestionowania umiejętności kwalifikowanych, jako warunku koniecznego do tworzenia dzieł bez ryzyka, że sama sztuka pozbawiona zostanie odrębności i swoistości.

Nowoczesność, czyli drugi etap kulturowego konfliktu

Proces ten nieuchronnie wiódł do sformułowania estetyki woluntarystycznej (kreacjonistycznej, ekspresjonistycznej) kulminującej we współczesnej antyestetyce. Po porażce filozofii modernistycznej, której wyrazem w kulturze był totalitaryzm, to właśnie woluntaryzm uznano za ostatnie słowo w obszarze sztuki. W perspektywie tego rodzaju estetyki centralnym kryterium stał się wyraz artystyczny, jego siła i oryginalność. Przy czym oryginalność odnoszona jest do umiejętności sugestywnego ukazania sztuki, jako obszaru wolnej i kreatywnej wyobraźni, a także przejawu kosmicznej *vis incognita*, której pierwsze atrybuty, to pozbawiony celu ruch i wewnętrzne niezdecydowanie. Dzięki temu artysta niczym szaman chaotycznego *sacrum* odsłania świat prawdziwy, w inny sposób poznawczo niedostępny. Dodać należy, że efemeryczne i enigmatyczne artefakty antysztuki wysoko wartościują irracjonalizm i subiektywizm poznawczy oraz nihilizm w odniesieniu to problemu dobra i zła. Sztuka odsyłająca do tego rodzaju podłoża teoretycznego zrodziła się w XX wieku, jako rzekoma reakcja na okropności pierwszej wojny światowej. Zyskała ona na znaczeniu i popularności w okresie odchodzenia od zasad modernistycznych, które były kolejną odsłoną idealizmu. Jak zostało wspomniane modernizm oskarżono o inspirowanie narodzin europejskich totalitaryzmów i będących ich konsekwencją dwóch wojen światowych. Nowe ujęcie rozwijało się m. in. w obszarze teorii krytycznej szkoły frankfurckiej, zwłaszcza teksty o sztuce Theodora Adorna (1903-1969), koryfeusza tego środowiska, stały się teoretyczną bazą antysztuki.

Antysztuka obejmuje szeroki, wewnętrznie zróżnicowany, lecz ideowo jednolity nurt współczesnej działalności artystycznej będącej wyrazem radykalnego odrzucenia klasycznej tradycji grecko-rzymskiej i łacińskiej. Antysztuka, jako ważna siła kulturowej rewolucji dokonującej się wciąż jeszcze w świecie Zachodu, stanowi negację kanonu sztuki tradycyjnej opartego na mimetyzmie (gr. *mimesis* – naśladowanie) i kallizmie (gr. *kallos* – piękno). Proklamuje metakanon wolności i kreatywności (ang.

freedom and creativity). Pierwszą konsekwencją tej zmiany było odrzucenie kompetencji warsztatowych. W tradycji starożytnej, greckiej i łacińskiej sztuka warunkowana była bowiem umiejętnościami określonej wytwórczości, na których nabudowywała najwyższej jakości wytwory sztuki. Po dadaistycznej rewolucji z początku dwudziestego wieku odrzucono wszelkie umiejętności kwalifikowane jako zbędne. Punktem zwrotnym tego procesu było wystawienie Fontanny (pisuaru) Marcela Duchampa (1887-1968) w pamiętnym „rewolucyjnym” roku 1917. Analogicznie do ówczesnej bolszewickiej rewolucji w Rosji można to wydarzenie określić mianem rewolucji proletariackiej w sztuce. Elitaryzm klasycznie rozumianej sztuki został bowiem odrzucony na rzecz bezwarunkowej dostępności. Od tej pory konieczny do tworzenia dzieł sztuki wytwórczy, zdobywany w przeszłości wieloletnim wysiłkiem edukacyjnym był co najwyżej tolerowany. Pod warunkiem jednak, że artysta skutecznie ukrywał jego znamiona w antyestetycznej formule wyrazowej lub podważał model realnego świata, jako punkt odniesienia dla prezentowanej wizji. Przykładem realizowania strategii pierwszego typu może być twórczość wielu reprezentantów awangardowych „izmów”, m.in. Maurice’a Denisa, Ambroise’a Vollarda, Pierre’a Bonnarda, Henri Matisse’a, Georges’a Rouaulta, czy Pabla Picassa. Przykładem drugiej strategii jest twórczość wielu surrealistów, m.in. Salvadora Dalí, Rene’a Magritte’a, Paula Delvaux, czy Giorgio de Chirico.

Co znamienne, łatwość pozbawienia konieczności posiadania mistrzowskich kwalifikacji warsztatowych odróżnia sztuki plastyczne od pozostałych sztuk, takich jak muzyka, literatura, taniec, czy architektura. Wprawdzie także i w tych dziedzinach artystycznych próbowano dokonać analogicznego przewrotu, jednak tego typu akty pozostały co najwyżej historycznymi ciekawostkami. Doskonałym ich przykładem jest utwór na fortepian 4’33” z 1952 r. Johna Cage’a (1912-1992), którego pojawienie się w świecie muzyki nie unieważniło ani jej tradycji wirtuozowskiej, ani konieczności posiadania szczególnego typu umiejętności do jej wykonywania ani też kwalifikacji formalnych do jej tworzenia. Podobnie efemeryczny charakter posiadały podobne próby kwestionowania umiejętności

kwalifikowanych realizowane w muzyce rockowej, czy w literaturze, zwłaszcza w ramach dadaizmu i letryzmu. Architektura dzięki swej użytecznej istocie broniła i wciąż broni się przed podobnymi eksperymentami. Do pewnego stopnia podobnie jest z tańcem, choć z innego względu. Jego natura posiadająca cechy niewerbalnej komunikacji redukuje się bowiem do ruchu uwolnionego od potrzeby przemieszczania się. Choć ekscentryczny artysta mógłby nazwać tańcem każdy bez wyjątku ruch, to jedyne, co by uzyskał tym zabiegiem, to całkowite zatarcie swoistości swojego działania. Ruch bowiem przynależy do porządku natury i jest obszarem, z którego możemy dopiero wyodrębnić taniec jako jego specyficzną formę o charakterze kulturowym, wtórnym do porządku natury. Tej zależności człowiek nie może arbitralnie i skutecznie odwrócić, ponieważ nie jest dysponentem strukturalnego porządku rzeczywistości, a jedynie jego elementem. Może, co najwyżej wprowadzić chaos znaczeniowy, co skądinąd jest współcześnie poważnym problemem. Z drugiej strony, nieograniczona w obszarze kultury swoboda kształtowania konwencji tanecznych stanowi gwarancję zachowania istoty tańca, jako dziedziny sztuki, niezależnie od rozmaitych stylów.

Inaczej jest ze sztukami pięknymi, których swoistość znacznie trudniej zdefiniować, tym trudniej im szerszy wyznacza się ich zakres. Z ekstremalną sytuacją mamy do czynienia współcześnie, kiedy konieczna stała się zmiana określenia „sztuki plastyczne”, którym w pierwszych dekadach minionego stulecia zastąpiono pojęcie „sztuk pięknych”, na termin „sztuki wizualne”, poszerzający ich zakres do funkcjonalnych granic zmysłu wzroku. Okazało się bowiem, że ani dzieło sztuki, będące rezultatem posiadania przez artystę kunsztu wytwórczego, ani też artefakt, pojęcie szersze semantycznie, obejmujące swym znaczeniem także wszelkiego typu przedmioty nieuwarunkowane umiejętnościami kwalifikowanymi, wykonane przez artystę, nie wyznaczają granicy tego typu sztuki. Granicą jest nieuwarunkowana wolność i wola włączenia czegokolwiek w obszar sztuki, choćby samego zamysłu (konceptualizm). W antysztuce status artysty zyskuje się zatem poprzez akt włączenia w obieg życia czegoś, co zechce ktoś nazwać

sztuką. Artystą jest zatem każdy, zgodnie z hasłem Josepha Beuysa (1921-1986), kto tylko chce nim być, bowiem wszelkie inne warunki konieczne zostały w antysztuce zniesione.

Wolność, rozumiana jako nadrzędny warunek sztuki, zastępując jej klasyczną wykładnię – trwającą dyspozycję do wytwarzania dzieł. Pozwoliła to nie tylko odrzucić umiejętności kwalifikowane, jako zbędne w procesie kształtowania plastycznego artefaktu, ale i zredefiniować, a raczej zdeformować, rozumienie drugiego członu hasła antysztuki „freedom and creativity”. Pośród wielu umiejętności i predyspozycji ważnych dla realizacji dzieł artystycznych miejsce szczególne zajmuje właśnie kreatywność. Przyjmowana jako umiejętność nieszablonowego i nowatorskiego wykorzystywania treści poznawczych jest warunkiem koniecznym wszelkiej twórczości i nauki. W obszarze nauki ugruntowana musi być w głębokiej wiedzy, bez której, niezależnie od epoki i jej ideowych priorytetów, nie ma realnego potencjału i nie mogą się ujawnić jej właściwości. Tymczasem w obszarze współczesnej antysztuki sytuacja przedstawia się odmiennie. W jej obszarze bowiem kreatywność ujawnia się jako funkcja wolności, a nie zaskakująco efektywne zestrojenie danych poznawczych, pozwalające głębiej zrozumieć i rozwiązać problem naukowy czy technologiczny. Przedstawiciele współczesnej antysztuki koncentrują całą swoją kreatywność na penetrowaniu irracjonalności rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach. Odstaniają ją jako rzekomo inaczej poznawczo niedostępną. Antysztuka stała się w ten sposób przejawem kosmicznej *vis incognito*, jej pozbawionego celu ruchu i wewnętrznego niezdeterminowania. Stała się także wyrazem dominacji agresywnego progresywizmu kulturowego, którego najcenniejszą bronią okazuje się anarchistyczna kreatywność artystów.

Konsekwencje odrzucenia realizmu poznania i tryumfu irracjonalizmu

Woluntaryzm odpowiada za realną, choć nie instytucjonalną i ideologiczną, marginalizację sztuk

wizualnych w obszarze kultury. Co interesujące, wraz z procesem wyraźnego zmniejszenia zainteresowania tego rodzaju sztuką wśród publiczności, wzrosło jej znaczenie w polityce, wykorzystującą ją jako ideologiczne narzędzie będące napędem współczesnego konfliktu kulturowego. Dlatego artefakty antysztuki wypełniają wszystkie prestiżowe galerie i dominują w globalnym świecie sztuki. Odrzucenie umiejętności kwalifikowanych i przeformułowanie kreatywności w anarcho-progresywizm stwarza decydom warunki do pełnej kontroli ideologicznej środowisk artystycznych. Skutecznie przeprowadzany od lat sześćdziesiątych poprzedniego stulecia marsz przez instytucje wypełnił ideologicznymi funkcjonariuszami nie tylko najważniejsze stanowiska menadżerskie i programowe w kluczowych instytucjach kultury państw zachodnich, ale niemal we wszystkich instytucjach w jakikolwiek sposób wpływających na obraz kultury. Taki stan rzeczy pozwoli zgromadzić wszelkie narzędzia dystrybucji prestiżu i wprowadzać w obszar sztuki dowolną ilość ideologicznych aktywistów nieposiadających żadnych innych kwalifikacji poza żarliwością rewolucyjną. Tych wszystkich z kolei, którzy pragną realizować się w ramach aktywności artystycznej w tradycyjnej formule malarstwa czy rzeźby, stanowiącej funkcję naturalnych predyspozycji (talentu manualnego, wyobraźni) i biegłości warsztatowej, otacza się kordonem społecznego lekceważenia i odrzucenia w imię rzekomo koniecznych w sztuce nieustających zmian. Winna być ona bowiem zgodnie z przyjętym kanonem antysztuki wyrazem ruchu pozbawionego celu i wewnętrznego zdeterminowania stanowiąc w ten sposób obraz natury rozumianej w zgodzie z doktryną całkowitej płynności wszystkich rzeczy. W konsekwencji traci się odrębność tego typu aktywności artystycznej od wielu innych zwykłych czynności człowieka. Jeżeli na przykład kobieta obierze ziemniaki w galerii sztuki wobec zgromadzonych widzów, to ta jej aktywność zyskuje szczególny wymiar kulturowy, jeżeli jednak zrobi to w domu w towarzystwie swoich dzieci, to jest ona wyłącznie etapem przygotowania obiadu.

Ostatecznie zatem to władza okazuje się warunkiem koniecznym afirmacji antysztuki. Funkcjonuje ona bowiem jedynie na warunkach

instytucjonalnego uznania. Poczynając od poziomu wykształcenia artystycznego, warunkiem którego jest na każdym jego etapie arbitralna akceptacja gremium profesorskiego w oparciu o dowolny paradygmat i wypracowany w sieci wewnętrznych instytucjonalnych zależności konsensus, po uznanie przez instytucje kultury już prowadzonej działalności artystycznej. Bez instytucjonalnej władzy, która warunkowana jest władzą polityczną, antysztuka nie byłaby w stanie zanegować kulturowej doniosłości sztuki rozumianej klasycznie. Dotyczy to, o czym już wspomnieliśmy wyżej, przede wszystkim obszaru sztuk pięknych. Niezależnie bowiem od wdrażania przez świat polityki międzynarodowej, także polskiej, rewolucyjnej agendy antysztuki, wielu ludzi wciąż odkrywa w sobie talent artystyczny, czyli wyjątkowe zdolności manualne połączone z żywą wyobraźnią, rodzący pragnienie jego afirmacji w dziele, a inni z kolei miłość do kontemplacji dzieł takiej sztuki. Jeśli jednak osoby obdarzone naturalnym talentem, mimo przejścia sformatowanej antyestetycznej edukacji, pozostaną wierne temu swojemu pragnieniu i obojętne na ideologię antysztuki, ich dzieła artystyczne zostaną pozbawione znaczenia i zepchnięte na margines. Jedyne co dziś mogą, to skupić się na zarabianiu pieniędzy w oparciu o swoje wyjątkowe umiejętności manualne tworząc „galanterię” artystyczną sprzedawaną w małych branżowych sklepach. Mogą też zająć się projektowaniem i wykonywaniem powszechnie dziś pożądanymi tatuażami, wzornictwem przemysłowym lub tworzeniem wszelkich innych elementów obrazkowego świata współczesnego. Będą zmuszeni niestety do porzucenia ambicji bycia dostrzeżonym i docenionym przez tzw. świat sztuki, ponieważ wielkie i wpływowe galerie podporządkowane są współczesnej ideologii postmodernizmu, czyli antysztuce. Ci natomiast, choćby całkowicie pozbawieni talentu, którzy żarliwie włączają się w uprawianie antysztuki mogą liczyć na najwyższe uznanie decydentów kultury i efektowną artystyczną karierę. Dlatego warto powtórzyć, kluczem do współczesnego świata sztuki, a właściwie antysztuki, jest władza. Ona rozstrzyga ostatecznie o obowiązywaniu paradygmatu „anty” i bez niej straciłby on swoje obecne znaczenie, jest bowiem sprzeczny z naturą człowieka.



WSPARCIE DARCYŃCÓW

Instytut Ordo Iuris jest fundacją i zakres naszej aktywności jest ściśle uzależniony od funduszy, które pozyskamy na działalność statutową. Ceniąc sobie niezależność, nie korzystamy ze środków publicznych i grantów, których pozyskanie mogłoby ją ograniczać. Naszą działalność prowadzimy tylko dzięki hojności naszych Darczyńców, zwłaszcza tych, którzy wspierają nas regularnie co miesiąc w ramach Kręgu Przyjaciół (więcej na: www.przyjaciele.ordoiuris.pl)

RAZEM MOŻEMY REALNIE WPŁYWAĆ NA RZECZYWISTOŚĆ!

DAROWIZNĘ MOŻNA PRZEKAZAĆ NA KONTO

32 1160 2202 0000 0002 4778 1296

Fundacja Instytut na rzecz Kultury Prawnej Ordo Iuris
ul. Zielna 39, 00-108 Warszawa
oraz za pomocą przelewów internetowych
Tpay i PayPal (szczegóły na stronie www.ordoiuris.pl)



ordoiuris.pl



[/ordoiuris](https://www.facebook.com/ordoiuris)



[/ordoiuris](https://www.youtube.com/ordoiuris)



[/ordoiuris](https://www.instagram.com/ordoiuris)



[@ordoiuris](https://twitter.com/ordoiuris)