

Poznań, XI/XII 2019

Prof. dr hab. Roman Kubicki

Wydział Filozoficzny UAM

**Recenzja pracy doktorskiej**  
**mgra Łukasza Śliwy**  
**pod tytułem *Sztuka i terroryzm***

Mottem recenzowanej dysertacji doktorskiej jest dość znany bon mot Paula Gaugina *Sztuka potrzebuje filozofii tak samo jak filozofia potrzebuje sztuki. W przeciwnym razie, co się stanie z pięknem?* Mimo to nazwisko artysty nie pojawia się już w niej więcej. A szkoda, bo wypowiedź wielkiego malarza nie jest dla nas, filozofów, koniecznie zrozumiała. Raczej martwimy się najpierw o kondycję prawdy, mając, rzecz jasna, nadzieję, że zarazem troszczymy się także o piękno i dobro.

Choć tytuł rozprawy brzmi *Sztuka i terroryzm*, jej autor oświadcza, że wykonał osobiście i po raz pierwszy poddaje ocenie przedstawioną do oceny rozprawę doktorską, zatytułowaną *Czarne Słońce. Aura przemocy w sztuce Damiena Hirsta*. Ta rozprawa jest pod względem literackim sprawnie napisanym esejem filozoficznym. Stąd chyba bierze się obecna w tytule ambicja totalnego porównania ze sobą — niekoniecznie konfrontacyjnego — sztuki i terroryzmu. Nawet jeden rozdział *Punkt wrzenia: sztuka i terroryzm* zawiera w sobie oba te pojęcia. Z drugiej strony, niewątpliwym bohaterem tego zbioru esejów jest jak najbardziej konkretna twórczość jak najbardziej konkretnego artysty, jakim jest Damien Hirst, „który do perfekcji opanował stosowanie społecznych kodów, które umiejętnie przekształca w estetycznie atrakcyjną, chwytliwą całość, osiągając tym samym często spektakularny efekt artystyczny.” (s.71) Jeżeli przywoływani są inni artyści — zwłaszcza Francis Bacon — to nade wszystko po to, by podkreślić określone cechy artystycznej praktyki Hirsta. Sam Doktorant stwierdza przecież w pierwszych zdaniach Wstępu: „Sztuka ostatniego okresu zdaje się przekształcać przemoc w gest krytyczny, który angażuje relacje estetyczne. W tym tekście spróbujemy zbadać – na przykładzie kluczowej naszym zdaniem postaci

współczesnej brytyjskiej sztuki – w jaki sposób sztuka ponownie przyswaja sobie tę debatę zmuszając widza do radykalnego doznania, w którym szok sensacji jest również momentem pewnej krytycznej inteligencji.” Nie tylko można zatem, lecz nawet warto potraktować tytuł przywołany przez Łukasza Śliwę w jego autorskiej deklaracji jako podtytuł recenzowanej dysertacji doktorskiej.

Z jednej strony, struktura pracy jest tradycyjna. Jest *Wstęp*, jest rozwinięcie złożone z 14 rozdziałów (rozdział *Stan badań* jest raczej rozwinięciem wstępu aniżeli częścią rozwinięcia), jest także *Zakończenie*. To ostatnie nie kończy jednak pracy, ponieważ po nim znajduje się jeszcze *Post Scriptum: Czarne słońce*. Jest także *Indeks osobowy* oraz *Bibliografia*. *Stan badań* informuje o tym, co na temat artystycznej praktyki Hirsta już napisano oraz jaka perspektywa teoretyczna jej badania dominuje. „Widzimy zatem — konkluduje autor — że oprócz pozycji o charakterze mniej lub bardziej publicystycznym, czy zgoła promocyjnym, stan badań na temat sztuki Damiena Hirsta jest niebywale ubogi.” (s.22) Poza jedną pracą Luka White’a nikt nie podjął się próby zlokalizowania tej twórczości w szerszym kontekście filozoficznym, społecznym i ekonomicznym. W szczególności nie ma pozycji, która analizowałaby ją w społecznym kontekście zjawiska przemocy. Hirst jest najczęściej traktowany jako fenomen kulturowy. i temu poświęcają swoją uwagę. Brakuje prac o charakterze filozoficznym, które „starałyby się dokonać krytycznej analizy twórczości Damiena Hirsta opierając się na perspektywie wypracowanej przez na przykład filozofię kultury, estetykę, filozofię sztuki, filozofię języka, eksplorujących w jakiś sposób polityczne, czy społeczno-ekonomiczne elementy obecne w tej twórczości. Ambicją tej pracy, co wydaje się zrozumiałe, jest — konkluduje skromnie autor — zaspokojenie tych braków.” (s. 22 )

Z drugiej strony, praca napisana jest w swobodnym języku eseistycznym. Przeważają tytuły rozdziałów znaczeniowo otwarte, odwołujące się do bogactwa metafory i mocy przenośni. Oto te tytuły: *Inteligencja zła*, *Widmo sztuki*, *Widmo twórcy*, *Czarne Słońce*, *The Tranquility of Solitude*, *Lewiatan*, *Nie ma jak w domu*, *Never Mind the Bollocks*, *Przychodzi śmierć do banku*, *Pharmakos sztuki*, *Inflacja sztuki*, *Czaszka Marylin Monroe*, *Dobijanie Mistrzów*, *Jak szybko karze Wolny Rynek? Punkt wrzenia: sztuka i terroryzm*, *Post Scriptum: Czarne słońce*. (Zastanawia, dlaczego w wyrażeniu *Czarne Słońce* nazwa *Słońce* raz napisana jest dużą literą, a raz małą?)

Pierwsze dwa rozdziały przygotowują grunt filozoficzny, na którym Łukasz Śliwa będzie mógł przeprowadzić wielowątkową analizę twórczości Hiersta. W rozdziale *Inteligencja zła* Śliwa wychodzi od znanej deklaracji Jeana Baudrillarda: „Terroryzm jest nieśmiertelny”, aby następnie sprawnie dokonać rekonstrukcji podstawowych założeń jego filozofii. Jedną z cech naszego współczesnego świata jest powszechne dążenie do nietzscheańskiego pozostawania „poza dobrem i złem” oraz porzucanie nowotestamentowego języka *tak tak — nie nie* na rzecz języka *ani tak — ani nie* (ewentualnie rezygnacja z języka *gorący — zimny* na rzecz języka *letniego*). Na tak odsłoniętej płaszczyźnie Zło przejawia o wiele wyższą inteligencję niż Dobro. Na czym polega przewaga „inteligencji zła”? Według Baudrillarda na zrozumieniu, że najbardziej deficytowym dobrem w obowiązującej rzeczywistości jest sama rzeczywistość. Śliwa przypomina za francuskim filozofem znany bon mot Nietzschego: *Usunęliśmy świat prawdziwy: jaki świat pozostał? Może świat pozorny? Lecz nie! Wraz ze światem prawdziwym usunęliśmy świat pozorny.* „Terroryzm jest nieśmiertelny”, ponieważ odczytuje bardzo starannie wizualny aspekt współczesnej rzeczywistości i umie wykorzystać go do własnych celów. Terroryzm jest nieśmiertelny — konkluduje autor — bo wie, że nieśmiertelność ma formę obrazu. „Inteligencja zła opiera się na jego umiejętności wykorzystania wizualnego charakteru Systemu przeciwko niemu samemu. Pokonać wroga jego własną bronią. A tą bronią jest przede wszystkim obraz.” (s. 27)

Bohaterką rozdziału *Widmo sztuki* jest nade wszystko myśl Artura C. Danto, wzmocniona ustaleniami Jacquesa Derridy. Łukasz Śliwa przypomina konstatację pierwszego z nich: „Sztuka znika zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości.” (s.30) Według Danto przez ostatnie sto lat sztuka kładła nacisk na rozwój filozoficznej samoświadomości. W efekcie sztuka może „być tym wszystkim, czego zażyczą sobie artyści i mecenasi.” (s.31) Marcel Duchamp był tym, który otworzył drzwi temu procesowi. Po Duchampie dziełem sztuki jest wszystko to, co wskaże artysta swoim władczym gestem. Myślenie i działanie stają się jednym, a artysta przekształca się w filozofa — a także według Śliwy w suwerena i wodza — który nieskrępowanym aktem woli decyduje o tym, gdzie zaczyna się i kończy świat artystycznych obiektów i działań. Znakiem rozpoznawczym sztuki staje się pełna deprofesjonalizacja działań artysty, który nie jest już zobowiązany do rozwijania technicznej sprawności i eksponowania wykwalifikowania swojego rzemiosła. „Zmuszony przez zewnętrzne warunki gry, artysta musi konkurować o naszą uwagę. Lecz nawet rynkowy sukces nie zabezpiecza raz zdobytej pozycji. Nie stanowi gwarancji, że raz wywalczone miejsce zostanie utrzymane.” (s. 43)

We Wstępie Łukasz Wiktor Śliwa już w pierwszym zdaniu zauważa, że „sztuka ostatniego okresu zdaje się przekształcać przemoc w gest krytyczny, który angażuje relacje estetyczne.” Autor deklaruje chęć zbadania na przykładzie artystycznej postawy Damiana Hirsta, kluczowej według niego postaci brytyjskiej

sztuki współczesnej, sposobu, w jaki ten artysta zmusza odbiorcę „do radykalnego doznania, w którym szok sensacji jest również momentem pewnej krytycznej inteligencji.” Poszukiwanie sensacji pozwala inaczej spojrzeć na przemoc, która zyskuje uprzywilejowane miejsce nie tylko we współczesnej estetyce, lecz nade wszystko w kulturze masowej i popularnej (Śliwa pisze o „wydarzeniach dnia codziennego”) wypełnionej doświadczeniem m.in. śmierci, zniszczenia, terroru, różnego rodzaju katastrof naturalnych, zamachów bombowych. Doświadczenie to wpływa, zdaniem Śliwy, bezpośrednio na twórczość artystyczną. Doktorant podkreśla, że „sztuka współczesna jest obecnie w dużej mierze wynikiem tego, co zewnętrzne wobec niej, a wizja artystyczna z wolna musi przyswoić sobie tę zewnętrzną stronę.” Sformułowanie to zaskakuje. Szkoda, że w Bibliografii rozprawy nie ma znanej (niegdyś?) książki Arnolda Hausera *Spółeczna historia sztuki i literatury*, która jest poświęcona właśnie społecznemu — w terminologii Śliwy zewnętrznemu — aspektowi i kontekstowi każdej sztuki.

Wprawdzie — czytamy — „wpływ emocjonalny tego, co zewnętrzne wobec sztuki na artystę jest oczywisty, lecz tylko bezpośrednia transkrypcja prawdziwych wydarzeń może nieść ze sobą jakieś odniesienie do wartości artystycznej.” W związku z tym powstaje „pytanie, do jakiego stopnia współczesny artysta jest więźniem własnej terażniejszości [...]?” Czyż nie jest tak — pytam — że własna terażniejszość każdego z nas tworzy i w ten sposób zarazem ogranicza? Że siedzi w nas ona zarówno wtedy, kiedy próbujemy ją w sobie wzmocnić i oswoić, jak i wtedy, kiedy staramy się o niej zapomnieć i zarazem od niej uwolnić? Być może dlatego „współczesny artysta zaczyna być podejrzewany o reprodukcję, powielanie tylko jednego, mniej lub bardziej arbitralnego obrazu jaki mu pozostaje do dyspozycji: samego siebie.” (s. 40) Z drugiej strony, większość z nas nadal niezłomnie wierzy w wyjątkowość, unikatowość, autentyzm każdego pojedynczego dzieła. (s.46)

Mgr Śliwa słusznie zauważa, że estetyzacja przemocy realizowana przez współczesne media stanowi duże wyzwanie dla autonomii sztuki oraz funkcji samego dzieła. Pisze: „Należy zapytać czy w ogóle potrzebujemy przemocy w sztuce? Wszak przerażenie i ból widać wszędzie: w szpitalach, na ulicach, na teatrze nowoczesnej wojny. Dlaczego więc mamy je oglądać również w muzeum?” Nie rozumiem, na jakiej podstawie porównuje szpitalne przerażenie i ból emocjami fundowanymi nam niekiedy przez ulice oraz — nade wszystko — z przerażeniem i cierpieniem wojennym. O jakiego rodzaju przemocy szpitalnej możemy mówić — czyżby pascalowskiej przemocy wszechświata (natury) nad człowiekiem?

Według doktoranta sztuka nie naśladuje wszechobecnej przemocy, lecz jedynie próbuje ją za pomocą artystycznych środków zdiagnozować — m.in. wyjaśnić jej wystąpienie i mechanikę oraz ujawnić granice. Autor znajduje pierwszy ślady przemocy w średniowiecznych przedstawieniach Chrystusowej

męki, zarazem słusznie podkreśla, że przemoc była zawsze w sztuce obecna, „niejako ukryta w cieniu, w *strukturze głębokiej*, w podświadomości całej kultury.” Nieprzypadkowo bohaterami pierwszej historii ludzkości wygnanej z biblijnego raju są Abel i Kain. Choć łączą ich więzy braterstwa, dzieli zazdrość, którego drugiego z nich uczyni mordercą. Współczesny artysta — podkreśla Śliwa — musi z jednej strony, wypracować własny stosunek do wszechobecnej przemocy oraz z drugiej — walczyć o naszą uwagę, czyli swoje przetrwanie z politycznymi populistami, religijnymi radykałami, a także terrorystami, których język zaczyna coraz częściej przejmować. To ciekawe i inspirujące spojrzenie na sztukę współczesną.

Szkoda, że w tym kontekście nie pojawia się imię Herostrates. Przypomnę, że nosił je pewien szewc z Efezu, który w 356 r. p.n.e. podpalił uważaną za cud świata świątynię Artemidy, aby w ten sposób zmusić swoich ziomków do zapamiętania jego imienia. Nośnikiem pamięci jest albo miłość, inicjowana przez wielkie czyny konstrukcyjne, albo nienawiść, którą budzą wielkie czyny destrukcyjne. Ponieważ Herostrates wiedział, że nie może liczyć na miłość mieszkańców Efezu, postanowił wnieść w nich nienawiść do siebie. Ten starożytny szewc wydaje się doskonale nadawać się na duchowego patrona tych wątków współczesności, o których pisze Łukasz Wiktor Śliwa.

Jak sam autor przyznaje, w swej pracy próbuje zrekonstruować reprezentację przemocy w sztuce głównego nurtu. Koncentruje się na twórczości brytyjskiego artysty Damiena Hirsta, przedstawiciela ruchu określanego mianem Young British Artists. Wybór Hirsta motywuje tym, że przynajmniej raz publicznie artysta zwrócił uwagę na wizualny charakter terroryzmu. Ponadto Hirst uczynił z przemocy *modus operandi* swojej twórczości — zarówno swojej teorii, jak i artystycznej praxis. W interpretacyjnej perspektywie Śliwy przemoc w sztuce Hirsta przejawia się przede wszystkim w umiejętności radykalnego przekształcania rzeczy, które realizowane jest zarówno bezpośrednio za pomocą fizycznych działań dokonywanych na samych rzeczach, jak i za pośrednictwem stanowczych działań kontekstowych. „Zabijasz rzeczy, żeby na nie patrzeć” (s.53) — autor przytacza wyznanie samego artysty.

Radykalizm twórczości Hirsta nie ogranicza się jednak tylko do problemu wyboru przedmiotu. Artysta nie unika plagiatu, lubi korzystać z kopii i reprodukcji, traktując osiągnięcia innych artystów jako konkurentów na drodze do artystycznego uznania. Śliwa podkreśla, że w rękach Hirsta swoistym środkiem twórczym okazuje się także kapitał, ponieważ artysta wielokrotnie udowodnił, że jest doskonałym inwestorem. Z jednej strony, eksploatuje aksjologicznie stabilne problemy życia i śmierci, z drugiej — przechodzi jednocześnie do masowej produkcji sztuki w warunkach przypominających fabrykę. W ten sposób Hirst ustala zupełnie nowe zasady kształtowania się cen na rynku sztuki. Jednak to zaangażowanie w grę z rynkiem, choć wynagradza Hirsta, coraz wyższymi cenami

jego dzieł, czyni jednocześnie problematyczną jego wiarygodność w sektorze kultury symbolicznej. (s.52)

W świecie tej sztuki nie znajdziemy romantycznych pragnień, tęsknot i rozterek. Autor trafnie konkluduje, że „sztuka Hirsta to przede wszystkim uśmiercone zwierzęta, poddane taxidermicznej obróbce wznoszące się nieruchomo w formaldehydowym nimbusie. Witraże i rozety wykonane z poprzyklejanych do blejtramów motyli. Czaszki, przepiłowane ciała zwierząt, rozkładające się mięso, wirujące muchy. Śmierć, religia, przemysł medyczny - to główne motywy sztuki Brytyjczyka. Celem tej totalizującej rzeczywistości, przepełnionej przemocą sztuki, zawłaszczającej i uśmiercającej napotkane stworzenia, jest wzmacnianie marki, znaku, bandu jakim jest sam twórca: artysta-celebryta, człowiek sukcesu, którego sztuka jest przedmiotem pożądania kolekcjonerów, szejków, oligarchów. Nie można odmówić tej sztuce inteligencji – wszak tego wymaga od niej duch czasu – a już na pewno oskarżyć ją o brak estetycznego wyrafinowania, czy technicznej biegłości.” (s.32) Damien Hirst jest artystą, który do perfekcji opanował umiejętność eksploataowania społecznych kodów i dlatego wie, czym trzeba się zajmować, żeby odnieść sukces na rynku sztuki: minimum środków, maksimum efektu. Dlatego spośród głównych problemów swojej sztuki kwestie życia, śmierci, religii, seksu, przemocy, medycyny i konsumpcji. (s.71)

Śliwa patrzy na dokonania Hirsta także w perspektywie bardziej mu życzliwej, która umożliwiłaby wydobyć z nich elementy postawy krytycznej wobec zastanej rzeczywistości. Wówczas Hirst nie tylko jest skutecznym artystą-inwestorem, lecz także efektywnym dekonstruktorem naszych współczesnych lęków i fascynacji. I na koniec esej Łukasza Wiktora Śliwy o nagości i czaszce zainspirowany wiadomą pracą Hirsta: „Czaszka to obiekt szczególny. Naszą cielesność uważamy w jakiś sposób za oczywistą, przyjmując, że będzie nam ona towarzyszyła zawsze. Jest to złudzenie, z którego zmuszeni jesteśmy się wyleczyć z chwilą, gdy ten nasz obowiązkowy towarzysz – ciało – staje się dla nas powoli czymś nieznośnym wraz z upływem lat. W tym intymnym stosunku do ciała pominięciu ulega świadomość, że, że ciało w sposób istotny zależy od szkieletu. Kość, ukryta przed naszym wzrokiem, schowana w cieniu ciała, to ostatnia rzecz jaka po nas pozostaje. Ostatni namacalny i niedający się pominąć, a przez to dość wstydlivy dowód naszej obecności. Odsłaniający się wraz z nieuchronnym rozkładem swojej przygodnej, miękkiej powłoki. Szkielet to ostateczna nagość człowieka. Nagość niebywale trwała, albowiem wydana na proces skamielenia, może trwać milionlecia, jest, więc potencjalnie niezniszczalna, nieusuwalna. Jest to, zatem nagość podwójnie wstydliva, raz z powodu swojej ostateczności, dwa ze względu na to, że jest nie do ukrycia, nie tylko przed wzrokiem, ale i przed czasem. Na tym planie czaszka wybija się na miejsce szczególne. Nie tylko jako źródło osobowości, psyche człowieka, która pulsowała wewnątrz kostnej puszkii za życia. Ale również jako źródło ludzkiej tożsamości, indywidualności, którą wynika z faktu, że to czaszka właśnie bierze na siebie ciężar odpowiedzialności za ludzką

twarz. To czaszka musi nosić tę maskę do momentu, gdy ta z niej się nie zsunie strącona ręką czasu. Wraz z tym gestem czaszka nabywa swojej przyrodzonej anonimowości.” (s. 171)

Ja sztukę Damiena Hirsta znam. Tym bardziej dziękuję panu Łukaszowi Wiktorowi Śliwie za jego doktorat, bo po jego lekturze znam ją i czuję niewyobrażalnie lepiej — to znaczy mądrzej i głębiej. Damien Hirst nie jest jednak jedynym bohaterem tej dysertacji, bo to jest w gruncie rzeczy praca o naszej bolesnej współczesności. Pan mgr Śliwa pokazuje, jak sztuka Hirsta tę aksjologiczną bolesność naszych czasów odsłania i diagnozuje.

Nie wiem, czy jest to bardzo dobry doktorat; jestem natomiast pewien, że jest to bardzo dobrze napisana książka, na podstawie której wnoszę o wyróżnienie pracy doktorskiej pana mgra Łukasza Wiktora Śliwy, o ile przepisy dopuszczają taką możliwość. Znajomości sztuki Hirsta towarzyszy bardzo dobra orientacja w świecie sztuki — nie tylko współczesnej. Dobrze się stało, że doktoranci piszą wreszcie bardzo dobre *książki* — które jednak trzeba dobrze opracować stylistycznie — na których podstawie młodzi badacze stają się doktorami. Wnoszę o dopuszczenie pana mgra Łukasza Wiktora Śliwy do kolejnych etapów postępowania doktorskiego.



2019 -12- 0 2