

Piotr Juskiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Nihilizm jako towar luksusowy

Producenci przypraw dostarczają też mnóstwa idei. Ci, którzy chcą wysubtelnić swoje kulinarne talenty, mają dziś mnóstwo możliwości na wyciągnięcie ręki. Obfita mnogość przyprawowych mieszanek pozwala nam łatwo zapomnieć, że przyprawy były raczej rzadkością w starożytnym świecie czy w czasach średniowiecza. Nieustannie były one przyczyną militarnych konfliktów, ponieważ pieprz, cynamon czy imbir trzeba było importować statkami z Indii, Chin czy Indonezji. Ci, którzy mogli sobie pozwolić na kupno przypraw, byli uważani za osoby bogate. Dziś dzięki masowej produkcji przyprawy stały się łatwo dostępnymi produktami, na które każdy, kto chce uszlachetnić swoją kuchnię, może sobie pozwolić¹.

W jednym z najznamienszych esejów o relacji między sztuką a ekonomią, noszącym równie znamienity tytuł: *Chimera jako zwierzę pociągowe*, Jerzy Stempowski, autor tytułu i eseju, niezwykle przenikliwie uchwycił paradoksalną symbiozę literackiej ekstremy z początku wieku XX i zamożnej burżuazji. Przy czym nie chodziło mu tylko o paradoks złotego łańcucha, uzależniającego pod względem ekonomicznym progresywnych artystów od społecznej elity, opisany także w sześć lat później przez Clementa Greenberga w *Awangardzie i kiczu*, ale przede wszystkim o to, że owa elita apokaliptyczne gusta awangardy i jej transgresyjne szaleństwa umiała przełożyć na własną praktykę biznesowego ekstremizmu, rozbijającego doszczętnie poprzedni model gospodarczego działania, oparty na zasadzie powolnej kumulacji. Chodzi o to, że Stempowski nie tyle odnotowywał opisaną przez Czesława Miłosza w *Traktacie moralnym* perwersyjną przyjemność omawiania nadchodzącej współczesnej apokalipsy w czasie wykwintnego śniadania, stanowiącą

powierzchnię zjawiska, ile jego głęboką treść². Przykłady nihilistycznego otwarcia dostarczane przez awangardowych artystów ostatecznie były konsumowane przez przedsiębiorczą burżuazję w postaci nowego typu działalności gospodarczej zasadzającej się na ryzykownym kredycie, kapitalizacji ryzyka inwestycyjnego opartego na łamaniu reguł, pojmowaniu biznesu jako nihilistycznej gry na krawędzi, w której ostatecznie atrakcyjność wyniku jest równa co najmniej atrakcyjności negującego gestu.

Nihilistyczne gusta bogatej burżuazji z początków XX w. to jednak nie tylko kwestia panującej mody na awangardowy radykalizm, ale także efekt nierozzerwalnego splotu nowoczesności i nihilizmu.

Jürgen Habermas, komentując Hegla, w jego pismach poszukiwał początku opisywanego przez siebie dyskursu nowoczesności³. Zarówno w *Fenomenologii ducha*, jak i *Filozofii prawa* Hegel sytuował początki nowożytności około 1500 r., wskazując na specyficzne otwieranie się nowego świata ku przyszłości, które tym samym czyniło teraźniejszość okresem przejściowym, trawionym świadomością przyspieszenia i oczekiwaniem, że przyszłość będzie inna. Teraźniejszość zatem jawiła się jako ciągły akt zerwania oddzielający nowe czasy od przeszłości, ciągła odnowa obecnego stanu. Radykalizm zerwania miał w myśli Hegla sankcję metafizyczną, gdyż, jak pisał w *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*: „Wielkość naszych czasów polega na uznaniu wolności, tej właściwości ducha, że w sobie jest u siebie”⁴. A zatem, innymi słowy, nowoczesność nie chce i nie może zapożyczać swych wzorów i kryteriów z jakiegokolwiek innej epoki, musi czerpać normy sama z siebie. Ta generalna zasada dotyczyła także kwestii podmiotu – wolnego i zarazem zmuszonego, by stanąć w centrum wszechświata i przejąć jednocześnie odpowiedzialność za zbudowanie jego sensu. A to dlatego, że

¹ *From extreme luxury to everyday commodity. Sugar in Sweden, 17th to 20th centuries*, <http://www.markem.com/casestudies/results.jsp?case=34> (tłum. P.J.).

² Stempowski (1988).

³ Habermas (2000).

⁴ Cyt. za: Habermas (2000: 27).

początek nowoczesnego świata wyznaczała z tej perspektywy także reformacja, od czasów której – za sprawą Lutra – wiara religijna stała się refleksyjna, a w samotności podmiotu boski świat zmienił się w coś przez nas ustanowionego. Hostia odtąd to już tylko ciasto, pisał Habermas, relikwia – już tylko kości⁵.

Rewolucję religijną sankcjonowała rewolucja Kartezjusza, która otworzyła drogę do zerwania więzi między indywidualnością podmiotu a uniwersalnością absolutu. Racjonalność francuskiego filozofa bowiem to nie platońska łączność z wyższym porządkiem, ale konieczność narzucania światu porządku skonstruowanego, którego logika jest budowana na wiedzy i sprawdzalności dowodu. Odczarowany i zarazem mechanistyczny świat Kartezjusza nie tylko jednak uwalniał podmiot, przemieniając się w obszar przyszłego czynu, ale także przerażał, stawiając człowieka w obliczu otchłannej nicości.

Opis sytuacji, w której alternatywą Boskiej obecności stawała się nicość, dawał Pascal, formułując swoje *Mysli*: „Nie wiem, kto mnie wydał na świat ani co jest świat, ani co ja sam. Żyję w straszliwej nieświadomości wszystkich rzeczy. Nie wiem, co jest moje ciało, co zmysły, co ja sam, co dusza i owa część mnie, która myśli to, co ja mówię, która zastanawia się nad wszystkim i nad sobą i która nie zna siebie, tak jak reszty. Widzę przerażające przestrzenie wszechświata, które mnie otaczają, czuję się przywiązany do kącika tej rozległej przestrzeni, nie wiedząc, czemu mnie pomieszczono raczej w tym miejscu niż w innym ani czemu tę odrobinę czasu, jaką mi dano do życia, wyznaczono w tym, a nie w innym punkcie całej wieczności, która ma po mnie nastąpić. Widzę ze wszystkich stron same nieskończoności, które zamykają mnie niczym atom i niby cień trwający niepowrotną chwilę. Wszystko, co wiem, to jeno to, że mam niebawem umrzeć, ale co mi najbardziej nieznanie, to sama śmierć, której niepodobna uniknąć”⁶.

Na nic się zdały jednak filipiki Jacobiego przeciwko nihilistom, za których uważał on i Kartezjusza, i Kanta, i Fichtego⁷. Na nic zdał się pragmatyczny postulat Boga formułowany przez dwóch pierwszych, który pozwoliłby ustanowić zasadne przejście od subiektywnego doświadczenia podmiotowego zjawisk do ich absolutnej podstawy w ramach wyższej jedności, bez której Kant nie zdołałby ani uzasadnić moralności, ani uwznioślić sztuki. Odczarowanie świata i obarczenie odpowiedzialnością za ład weń wprowadzony otworzyło możliwość ekspansji nihilizmu. Inaczej niż romantyczni poszukiwacze ładu, którzy

nadzieje pokładali w naturze jako życiodajnym źródle rzeczywistości i absolutnej miary ludzkiego losu, Stirner, a później Nietzsche wybierali nicość jako podstawę samookreślenia. Co więcej, jednostkowy egoizm Stirnera, będący wynikiem desakralizacji świata i rozpoznania logiki dziejów, a także Nietzscheańskie rozpoznanie bezpodstawności prawdy jako produktu woli oznaczały osiągnięcie dojrzałości uznanej za nowoczesność.

Modernizm w tej perspektywie, jak konstatuje Mateusz Werner, staje się nieoderwalny od nihilizmu – jako jego wynik i jako próba poradzenia sobie z zagrożeniem nicością⁸. Z jednej strony, racjonalizacja świata jest zatem wynikiem nowoczesnego dojrzenia, z drugiej – ratunkiem przed Pascalowską rozpaczą, środkiem na opanowanie chaosu i wyrugowanie nicości z obrębu doświadczenia przez człowieka własnej kondycji. Przyznanie jednakże podmiotowi roli jedynej instancji stanowiącej sens, związanie tego pojęcia, jak i pojęcia nadrzędnego dobra, niezbędnego do zbudowania etyki, z pragmatyką osiągania gatunkowego celu otwierało także perspektywę wyboru nicości jako zasady podstawowej, niczym zaś niewarunkowana wolność podmiotu stawała się wolnością podporządkowania życia dowolnie wybranej, arbitralnej zasadzie. Innymi słowy, modernizm jako efekt nowoczesnego odczarowania świata jest zasilany zarówno żywiołem konstrukcji i racjonalnej budowy, jak i nieopanowanej destrukcji – rozumianej jako niwelacja obecnej rzeczywistości, pod jej przyszły ład, albo jako jedyna możliwość usprawiedliwiana naturą rzeczy czy odczuwanym imperatywem wychowywania innych do konfrontacji z nieuniknionym.

Zmierzam do tego, by przesunąć akcenty w tezie Andrzeja Turowskiego, który sens modernistycznego toposu wieży Babel splatającego burzenie i budowanie, konstrukcję i zagładę wiąże z autokrytyczną dynamiką modernizmu: „konstrukcja i destrukcja, tak jak budowa i ruina nie tworzą opozycyjnej pary wyrażającej się w pojęciach modernistycznej utopii i antyutopii, lecz wpisują się w ten sam proces tworzenia, w którym już tkwi apokalipsa. Związek między konstrukcją a destrukcją w proponowanym tutaj sensie nie zawiera w sobie ani historii, ani czasu, nie dotyczy geografii ani przestrzeni, lecz wyłania się z tego samego projektu jako jego wewnętrzna krytyka”⁹.

Rzecz jednak w tym, że biegunami modernistycznej budowy i modernistycznej zagłady rządzi ta sama logika, która

⁵ Habermas (2000: 27).

⁶ Pascal (1989), cyt. za: Werner (2009: 35).

⁷ Werner (2009).

⁸ Werner (2009).

⁹ Turowski (2000: 340).

wobec braku punktu orientacyjnego w przestrzeni etycznych pojęć nie pozwala skutecznie odróżnić utopijnej wizji uporządkowania od antyutopijnej totalnej kontroli, zmierzania ku przyszłości od wymazania przeszłości.

Ten syntetyczny z konieczności zarys perspektywy pozwalającej zaglądać w modernistyczny cień umożliwia przeformułowanie kilku aspektów negatywizmu w działaniach Włodzimierza Borowskiego, co do obecności którego zapewne zgadzają się wszyscy badacze, podkreślając krytyczny walor aktywności artysty. Przeformułowanie to obiera jednak za podstawę nie tyle autokrytycyzm modernizmu, rozumiany jako efekt nieustannego modernistycznego dorostania, ile immanentnie obecny w modernizmie pierwiastek nihilizmu i pozwala na dwie główne polemiczne obserwacje – historyczną i – nazwijmy ją tak – teoretyczno-światopoglądową.

W obu jednak przypadkach ów negatywizm Borowskiego zatrzymuje się na granicy artystycznej konwencji, jego środkiem jest dość staroświecki atak na widza, a zwłaszcza na jego skłonności autoskopiczne oraz na mechanizm artystycznego świata. Ów atak zaś – dodajmy – jest poprowadzony z pozycji, które ze względu na nieprecyzyjne ich przez Borowskiego sformułowanie trzeba określić jako esencjalistyczne (co nie jest oczywiście jakimkolwiek zarzutem).

Pierwsze *Artony* ironicznie udostawiały obiegowe przekonania związane z domniemanym sensem malarstwa materii – ze specyficzną w polskich warunkach jego racjonalizacją i autonomizacją, a zarazem z postulatami przenoszenia wypracowanych w obrębie tego malarstwa doświadczeń w przestrzeń¹⁰. Skonstruowane przez Borowskiego obiekty – podobnie jak późniejsze plastikowe *Artony* parodiujące nowoczesność poprzez splot powierzchniowej i masowej nowoczesności z konsumpcyjną tandetą – kwestionowały jakąkolwiek interpretacyjną decyzję widza¹¹. Począwszy od braku wyraźnego sygnału ironii, obecnego na przykład w malowanych brązach Jaspera Johnsa, który nie pozwalał na pewno pojmować *Artonów* jako rozwinięcia postulatów unaukowania twórczości, przeniesienia jej w sferę techniki, ale takiego, które wytworzy autonomię nowej dziedziny – zarówno wobec obiektów natury, jak i obiektów sztuki; a skończywszy na braku pewności co do tego, jak należałoby owe *Artony* eksponować, potęgowanym przez kolejne kompromitujące je gesty – jak słynny przykład dołożenia broszki do jednego z nich.

Obecne w synkretycznych pokazach kolejne gesty negacyjne – próba pokonania ciągle odnawianej zdolności do akceptacji sukcesywnych destrukcyjnych gestów i rekonstrukcji ich w dziedzinę sztuki, pojmowanej jako zbiór dających się kolekcjonować obiektów – czerpią swą wartość z automatycznego widzenia ich jako śladów artystycznej ekspresji, a więc genetycznie związanych z osobą autora. W tej perspektywie I Pokaz Synkretyczny (1966 r.) można rozumieć jako próbę rozbicia retrospektywy – indywidualnej wystawy – przez obecność i animację zjawisk dziejących się same przez się, tj. wspomnianych w opisach wystawy chemicznych zjawisk barwnych, a przede wszystkim przez wprowadzenie w przestrzeń wystawy pasów luster odbijających zdefragmentowane wizerunki widzów, napełniające wystawową przestrzeń oczywistością obecności aktywności odbiorczej widza, nakładającej się nieustannie, a raczej wypierającej nieustannie domniemaną obecność autora, pofragmentowaną na wewnętrzne mikroprzestrzenie poszczególnych prac.

Ta łagodna pedagogizacja w II Pokazie (1966 r.) przybrała formę bardziej brutalną – rzeczywiście ukryty w obrębie galeryjnej przestrzeni autor prowokacyjnie zagroził widzowi drogę do niej, stawiając na jej granicy śmieszne w swej groźnej słabości, jak to bywa z artystycznymi transgresjami, najeżone ostrymi szpilkami (gwoździami), nie tyle – jak się pisze – szklane kule, ile polistyrenowe miseczki, jakby wzięte z rozmontowanych plastikowych *Artonów*¹². Zarówno zatem w pierwszym, jak i w drugim przypadku zapędy publiczności, dążącej do zamiany swojego interpretacyjnego odbicia na domniemaną i możliwą do kolekcjonerskiego przywłaszczenia autorską emanację, były hamowane. Jednak nie z powodu autorskiej abdykacji, a przeciwnie – z powodu obrony swej ufortyfikowanej tożsamości przed rozpraszającym zawłaszczeniem, zuchwałą uzurpacją do posiadania fragmentu autorskiego ja – tym bardziej upragnionego, im bardziej wypartego przez odbiorczy autoportret.

Wreszcie VIII Pokaz Synkretyczny (1968 r.) proponowałby postrzegać podobnie – tzn. nie jako akt destrukcji nakierowanej na autorskie ego, ale raczej – może mocniej niż we wcześniejszych manifestacjach – jako akt destrukcji tego, co z autorem kojarzone, jako jego dotychczasowe, zaakceptowane jako nośniki wartości, prace. Przeprowadzone w 1968 r. w Poznaniu „badanie wrażliwości na kolor” przynosiło bowiem w efekcie negację recepcji na rzecz projekcji. Przewiercone w akompaniamentie rozpaczliwego krzyku oczy fotograficznych

¹⁰ Moskaiewicz (2008).

¹¹ Moskaiewicz (2008).

¹² Nader (2009: 230).

wizerunków Borowskiego stawały się nie tyle zasługującymi na destrukcję wrażliwymi miejscami receptywnymi, ile projektorami, zalewającymi w wyniku gwałtu kolorowym, estetyzującym światłem zdestruowany krajobraz zewnętrzny – pomięte plakaty i potraktowane podobnie brutalnie, bo rozwieszane absurdalnie w przestrzeni, na wpół otwarte *Niciowce*. Kolorowe uatrakcyjnienie spopielałych resztek nihilistycznego gestu, ułatwiające za pomocą takiej przyprawy ich konsumpcję, wymuszone gwałtem na wizerunku autora, wydaje się z tego punktu widzenia logiczną eskalacją kolejnej antyodbiorczej demonstracji. W każdym razie czymś bardziej przystającym do wizualnych realiów tej demonstracji niż te interpretacyjne propozycje, według których VIII Pokaz Synkretyczny miałby być krytyką dominacji polskiego koloryzmu, tak widocznej w poznańskim środowisku artystycznym¹³. Tym bardziej że owa krytyka byłaby dość dziwnym regresem w działaniach artysty, który zdążył przecież już dziesięć lat wcześniej nieprzychylnie odnieść się do malarstwa materii, a później do pozornej transgresyjności eksperymentów neoawangardy¹⁴, dokonywanym na dodatek wobec tej artystycznej uczelni, która w latach 60. właśnie przechodziła znaczącą przemianę akcentową za sprawą aktywności takich jej wykładowców, jak: Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Magdalena Wnuk, Waldemar Świerzy, których trudno by było posądzić o propagowanie kapistowskiej estetyki.

Rok późniejsze *Fubki tarb* to również antyodbiorczy gest, który jednak w świetle powyższych konstatacji pozwala się postrzegać nie tyle jako pedagogizująca prezentacja tekstualnej *materiae prima*, ile wytrwały w swym nihilizmie wysiłek niszczenia każdej możliwości zamiany autorskiego śladu w obiekt sztuki, autora w artystę, gestów w „artystyczny dorobek”.

¹³ Piotrowski (1999: 153–159).

¹⁴ Trudno się przy tym zgodzić z przekonaniem, zawartym zarówno w publikacjach Piotra Piotrowskiego, jak i w cennej z wielu względów książce Luizy Nader, o traumatycznym źródle celu krytyki Borowskiego nakierowanej zarówno na polityczny aspekt polskiego modernizmu, jak i na charakter jego artystycznego języka. Ten ostatni – po pierwsze – jest w przywoływanej tu perspektywie efektem socrealistycznej traumy, rozumianej jako doświadczenie politycznego użycia artystycznego wysiłku w służbie politycznej propagandy. Miało to skutkować paradoksalną zgodą artystów na działanie w obrębie pola pozorowanej wolności, tak długo nieograniczonej przez komunistyczne państwo, dopóki owo pole było terenem indyferentnej politycznie modernistycznej autoanalizy skupionej na problematyce artystycznego medium. Owa cicha umowa jednakże to wynik nie tyle traumatycznego konfliktu etycznego, ile rozbrojenia artystów polskich (i nie tylko zresztą) przez modernistyczno-nihilistyczny splot, który w tak wielu przypadkach nie tylko pozwalał akceptować polityczną ramę totalitarnego państwa, ale także zacierał jej obecność przez wspólnotę programowych elementów. W efekcie obserwacji i interpretacji umykają głębokie pokrewieństwa socrealizmu i modernizmu stanowiące o charakterze polskiej nowoczesności końca lat 50. oraz lat 60. i 70.

Dwie kwestie, jak sądzę, wspomagają tę negatywistyczną lekturę, a razem pozwalają określić zasięg i głębię negacji dokonywanej przez Borowskiego. Pierwsza z nich to antysystemowy charakter podejmowanych przez Borowskiego działań. Przy czym chodzi mi nie o podważany przez Borowskiego w jakiejś mierze w latach 60. polityczny konsensus w sprawie względnie swobodnych działań polskiej neoawangardy, ale o wielokrotnie podkreślaną przez Borowskiego konieczność oporu wobec bardziej generalnie rozumianego zagadnienia handlu dziełami sztuki przez naruszanie interesów handlowych „układu sztuki” i zdecydowane wyrzeczenie się sprzedaży dzieł na rzecz pozostań artysty¹⁵. A to z kolei oznacza nic innego jak ujawnienie się właściwej podstawy, w której Borowski zakotwiczył swój sprzeciw – wiary w powinność artysty i konieczności zwrócenia się ku właściwemu jej punktowi odniesienia – a mianowicie ku sztuce. W manifestie z 1966 r. lustro jest dla Borowskiego nie tylko narzędziem autoedukacji widza, przestrzegane „tandetnymi dodatkami”, by nie pomylił złudzenia obrazu z obecnością dzieła, ale także, a może przede wszystkim – nadzieją na przyszłość, obywatelstwo się bez pośrednictwa tego tymczasowego „przełącznika” i eliminatora szumów informacyjnych, przełączanie świadomości właśnie mocą samej sztuki „na odbiór spraw niecodziennych”¹⁶. Ostatecznie, jak wynika z *Autoportretów*, współczesny świat sztuki był dla Borowskiego sztucznym ogrodem, pozwalającym na różnorakie pod względem artystycznej doktryny penetracje, dostarczające jednak oszukańczej satysfakcji, odwodzącej bowiem od naczelnego zadania artysty – przebicia się przez otaczający ów ogród mur ku przestrzeni, w której doświadczenie sztuki jest związane z doświadczeniem etycznym¹⁷. Figura rajskiego ogrodu opisywałaby więc wysiłek Borowskiego – nieustannego otwierania publiczności i siebie na doświadczenie obecności muru, wbrew asymilacyjnej sile zamieniającej każdą transgresję w kolejną ogrodową – to znaczy artystyczną i kolekcjonerską – atrakcję, i to za konieczną cenę niszczenia wszystkiego, co tej sile ulega, łącznie ze swoimi pracami, łącznie ze sobą, by wszystko, co na chwilę pojawi się w obszarze możliwego oswojenia, opisanego czy nabycia, nieustannie rozpadało się w proch, w imię jednak – pamiętajmy – pozamentalnego i niewyraźnego, jak myślał Borowski, doświadczenia sztuki¹⁸.

¹⁵ Włodzimierz Borowski (1995).

¹⁶ Włodzimierz Borowski (1995: 46).

¹⁷ Włodzimierz Borowski (1995: 80).

¹⁸ Włodzimierz Borowski (1995: 82–83).

Negacja Borowskiego, choć była konsekwentnym paleciem mostów i odrzucaniem ogrodowych pokus, nie ma w zapleczu utopijnego wysiłku zastąpienia transcendencji wysnutym z podmiotu porządkiem, nie jest też Nietzscheańskim skokiem w przepaść niewiadomego, dokonywanym w poczuciu twórczej mocy i konieczności wykonania zadania „przewartościowania wszystkich wartości”. Stanowi może tę wersję nihilizmu, którą Mateusz Werner za Nietzschem określił jako nihilizm pasywny, a więc jako sentymentalne oczernianie życia w imię dawnych wartości¹⁹. Toteż krytyka Borowskiego nie jest dramatycznym gestem przekreślenia sztuki w imię nowego kształtu czegoś, co taką nazwę przybierze, ani sekcijną analizą poprowadzoną w cieniu nicości na wzór współczesnych neonietzscheanistów rozbijających hierarchiczne różnice, ideologiczne pewniki i złudzenia świadomości w imię założonej potęgi podmiotu. Jest raczej efektem podejmowanej z determinacją nieustannej akcji destrukcyjnej wobec imitacji: przeżywania, tworzenia, rozumienia. Akcji tym trudniejszej, że prowadzonej w obliczu olbrzymiej siły asymilacyjnej świata sztuki i, co tu najistotniejsze, przynoszącej rezultaty, które na terenie owego świata okazują się atrakcyjne – tym bardziej, im wyraźniej dają się spokrewniać z neonietzscheańską wersją nihilizmu.

Asymilacyjna siła kulminuje może najbardziej spektakularnie w spotkaniu destrukcji i konserwacji. Pouczającym przykładem takiego spotkania jest dzisiejszy stan wielu rzeźb Aliny Szapocznikow – zwłaszcza tych, które artystka wykonała z syntetycznych żywic i które swoją integralność i dzisiejszą wizualność zawdzięczają Iwonie Szmelter, która nie tylko scalała niektóre z nich, jak to sama określiła, z puzzli, nie tylko ocalała niektóre z nich, zatrzymując niekorzystne procesy chemiczne wynikające z niedostatków technologii artystki, ale także zrekonstruowała, wymieniając zniszczone elementy²⁰. Podstawą tych rekonstrukcyjnych decyzji było deklarowane przez konserwatorkę przekonanie o możliwości dotarcia do oryginalnej intencji artystki i choć Szmelter apelowała, by rozumieć ową intencję nie jako odpowiedź na „prześmiewcze pytanie – co artysta miał na myśli”, ale jako sumę wiedzy na temat artystycznych procedur, zamiarów i technologii danego twórcy, to jednak satysfakcjonujący rezultat rekonstrukcji uzależniała od zdolności konserwatora do „empatii w ekspresję dzieł”. Ta zaś stawała się podstawą do zaakceptowania emulacji – to znaczy „rozmnożenia dzieł”, jak ujął to dziennikarz, któremu konserwa-

torka udzieliła wywiadu i opowiedziała o stworzeniu na nowo pracy Stanisława Dróżdża *Dwa słowa*, by „pokazać rzecz taką, jak ją zamierzył autor. Odtworzyć stan oryginalny”, ponieważ zniszczenia oryginalnej pracy „zaburzały czystość przekazu”²¹. W odniesieniu do prac Borowskiego wydaje się zapewne konieczna modyfikacja owej koncepcji „docierania do oryginalnej intencji”, a zwłaszcza problematyzacja bazowego przekonania, przyjmowanego jako oczywistość, że artysta zawsze chce, by jego dzieła przetrwały. To przekonanie, uniwersalizujące wszelkie artystyczne działania jako ślady zmaterializowanej pamięci o niegdyś istniejącym kształcie ludzkiej kultury albo jako elementy kolekcji zjawisk wyjątkowych, automatycznie rozciąga ten sam rodzaj ochronnej misji na ruiny Partenonu i pozostałości nihilistycznej negacji.

Nie znam późniejszych losów pracy Borowskiego rozbitej w trakcie *Rozbioru etycznego* – akcji przeprowadzonej przez artystę w 1994 r., której byłem świadkiem. Dodajmy, że praca ta, zniszczona podczas przedstawienia pod hasłem uwalniania sztuki z zanieczyszczeń, została przez Borowskiego wykonana w 1968 r., z przeznaczeniem na sprzedaż – jak twierdził, a w 1994 r. wydobyta przez artystę i poddana konserwacji, by jej wznowiona po latach integralność mogła zostać poddana – nie wiadomo, czy ostatecznej – destrukcji. W tym sensie jakiś aspekt współczesnej konserwacji radykalizuje opisane przed laty przez Rosalindę Krauss zjawisko produkcji obiektów minimalistów, wytwarzanych według będącej przedmiotem kolekcjonerstwa, zwizualizowanej bądź tekstowej dokumentacji, sporządzonej niegdyś przez poszczególnych artystów²². Powstałe w ten sposób obiekty paradoksalnie odgrywały rolę produktów logiki oryginału, choć z nią właśnie aspekt reprodukowalności i zastępowanie sfinalizowanych przedmiotów sztuki otwartym procesem bądź jego zdokumentowanym zapisem miały wchodzić w ostry spór. Ostatecznie jednak „kombinacja wykluczeń”²³, jaką miały być niektóre minimalistyczne obiekty, okazywała się zbyt słaba, by zapobiec wyciągnięciu pragmatycznych wniosków z intencjonalnie wpisanej w te obiekty zasady reprodukowalności – tym bardziej że w większości przypadków ów oczywisty intelektualny gwałt w jakiś sposób był prowokowany ich uestetycznym wyglądem, w ramach którego nawet nuda stawała się atrakcyjna wizualnie.

Współcześnie wszakże sytuację charakteryzuje nie tylko logika oryginału jako zasadniczy element procesów tezauryzacji

¹⁹ Werner (2009: 18).

²⁰ Szmelter (2002); Szmelter (2009).

²¹ Szmelter, Kowalski (2008); Szmelter (2010).

²² Krauss (1990).

²³ Krauss (1979).

(w sensie nabywania wartości rynkowej i podlegania zabiegom ochronnym) śladów artystycznej aktywności, ale może przede wszystkim banalizacja nihilizmu, która wytwarzana na obszarze współczesnej humanistyki zasila także popularną antropologię.

Nihilizm modernistyczny negował rzeczywistość w imię utraconych lub zaprojektowanych wartości, obnażał doświadczenie nędzy świata pozbawionego orientacyjnego punktu, a przez to możliwości ufundowania niekwestionowanej podstawy zbioru wartości, i otwierał perspektywę przekroczenia wiodącego do „zwinięcia metafizyki” – na rzecz prymatu potęgi podmiotu lub konieczności ustanowienia nierozzerwalnej więzi bycia i świata. Nihilizm ponowoczesny unieważnił to dramatyczne napięcie związane z kwestionowaniem i utwierdzaniem wartości, a zwłaszcza z wpisaniem doświadczenia nicości jako niezbywalnego elementu w doświadczenie egzystencjalne, zacierając różnicę między prawdą a preferencją kulturową, a dokładniej rzecz ujmując, redukując tę ostatnią do polityczności ogarniającej wszystkie przejawy egzystencji. Źródłowy charakter owej polityczności jest konsekwencją jeszcze dalej idącego zredukowania współczesnej podmiotowości – do stosunków siły, efektów zagubienia w hierarchizującym i strukturyzującym życie więzieniu języka oraz przemożnej dominacji pragnienia. Jeśli derridańskie nieskończone rozbijanie hierarchicznych różnic czy foucaultowskie wykazanie arbitralności każdego społecznego porządku otwiera jakąś perspektywę, to jest nią perspektywa nieskończonej, swobodnej gry, która ma w zapleczu – jak pisze Taylor – nieskończony egalitaryzm, ale i przeciwny Nietzschemu brak wszelkiej afirmacji – uświęcona zostaje jedynie czysta, nieograniczona wolność w tej najmniej ciekawej konsekwencji przekształcania romantycznego kultu potęgi wyobraźni i głoszenia jej chwały²⁴. Ponowoczesny nihilista, innymi słowy, nie ma nad czym rozpaczać – jak Pascal czy Jacobi, wie, z czego żartować, choć pozbawia się podstawy, dzięki której mógłby rozstrzygać, które żarty są stosowne, a które nie. Ponowoczesny nihilista traktuje nihilizm po prostu jako oczywistą konieczność, która pozwala przyjąć najdramatyczniejsze wnioski, związane z akceptacją nicości, z lekkością tyleż ironiczną, co chyba i niefrasobliwą. I ta rozpowszechniona banalizacja właśnie stanowi, tak jak niegdysiejsze apokaliptyczne gusty burżuazji, siłę potrafiącą zmienić krytyczne próby Borowskiego w przedmiot towarowego obrotu. Nie zapewnił on, co prawda, dostępności cukru czy popularnych przypraw, a raczej luksusowych towarów przeznaczonych dla nihilistów pospolitych – jak

opisywał ich Miłosz²⁵, dla tych, którzy swobodniej i szybciej przekraczają kolejne progi nowoczesnej dojrzałości, w której ramach groźne oblicze nicości łagodzi – wyglądający z każdej strony kolorowych czasopism – imperatyw uznania prymatu pragnienia.

Bibliografia

- From extreme luxury to everyday commodity. Sugar in Sweden, 17th to 20th centuries*, <http://www.markem.com/casestudies/results.jsp?case=34>, dostęp: 2010.
- Habermas 2000 = Habermas Jürgen, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 2000.
- Krauss 1979 = Krauss Rosalinda, *Sculpture in Expanded Field*, „October”, 8 (1979): 30–44.
- Krauss 1990 = Krauss Rosalinda, *The Logic of the Late Capitalist Museum*, „October”, 54 (1990): 3–17.
- Miłosz 1996 = Miłosz Czesław, *Dyskretny urok nihilizmu*, „Znak”, 6 (1996): 77–81.
- Moskalewicz 2008 = Moskalewicz Magdalena, *Plastikowe Artony* Włodzimierza Borowskiego, „Artium Quaestiones”, 19 (2008): 183–212.
- Nader 2009 = Nader Luiza, *Koncepcjonalizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Pascal 1989 = Pascal Blaise, *Mysli*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1989.
- Piotrowski 1999 = Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Stempowski 1988 = Stempowski Jerzy, *Chimera jako zwierzę pociągowe*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1988.
- Szmelter 2002 = Szmelter Iwona, *Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, [w:] *Sztuka dzisiaj*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2002.
- Szmelter 2009 = Szmelter Iwona, *Nieśmiertelność/Śmiertelność. Konserwacja dziedzictwa*, <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-alina-szapocznikow-dokumenty-prace-interpretacje8>.
- Szmelter 2010 = http://www.przekroj.pl/kultura_sztuka_artykul,5058.html?print=1, dostęp: 2010.
- Szmelter, Kowalski 2008 = Szmelter Iwona, Kowalski Wojciech, *Wystawiennictwo sztuki współczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo”, 49 (2008): 20–41.
- Taylor 2001 = Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., Warszawa 2001.

²⁴ Taylor (2001: 900).

²⁵ Miłosz (1996).

Turowski 2000 = Turowski Andrzej, *Budowniczość świata*, Kraków 2000.

Werner 2009 = Werner Mateusz, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz – Witkacy, Sic!*, Warszawa 2009.

Włodzimierz Borowski 1995 = *Włodzimierz Borowski. Ślady/Traces 1956–1995*, katalog wystawy, CSW, Warszawa 1995.

Nihilism as a luxury commodity

(summary)

The author discusses Włodzimierz Borowski's artistic activity in the perspective of mutual relations between modernism and nihilism. Nihilistic aspect of modernism was an effect of Weberian â enchan-

ting the world that means the process of modern secularization and the change of the idea of the modern subject. Modern subjects recognized lack for foundations of truth and accepted the notion of nothingness as the base of future philosophical and moral constructions. Włodzimierz Borowski paradoxically believed that critique of the idea of art demands ceaseless transgression of its artistic and social conventions, but he was thinking still in terms of "true art" versus artistic conformism and rules of art market.

The author believes that contemporary popularity of Borowski's art in the elite of Polish curators and art critics has very much in common with banalization of nihilism (see Karen L. Carr, *The Banalization of Nihilism*, 1992) as an aftermath of domination of poststructuralist thought in the today's humanities.