

Teresa Pękala

OBRAZ I METARAMA. ESTETYKA I METAESTETYCZNOŚĆ

Kategoria obrazu nieodłącznie związana ze sztuką zawsze jednak ów artystyczny sens przekraczała. Najbardziej spektakularny spór o obrazy miał źródło religijne, a jego konsekwencjami były zniszczenie znakomitej części sztuki bizantyjskiej i śmierć wielu nieznanych dziś z nazwiska ikonofilów. Konkurencja słowa i obrazu w reprezentacji rzeczywistości jest uważana za jedną z bardziej charakterystycznych cech kultury nowoczesnej.

Ernst Gombrich postrzegał sztukę jako przedstawienie, które było centralną kategorią jego teorii sztuki. Sztuka mogła oddalać się od przedstawienia albo w stronę symbolizmu, albo w stronę dekoracji. Symbolizm i dekoracja to kategorie poboczne, dlatego oddalenie się w ich kierunku było zaprzeczeniem temu, co Gombrich uważał za główne powołanie sztuki. Rozumiał przez nie przede wszystkim tworzenie obrazów. Interesowało go, dlaczego powstają obrazy, jakie są ich funkcje, jak te funkcje się zmieniają. Sztuka mogła być źródłem poznania dawnej i współczesnej kultury. Jednocześnie była jej siłą innowacyjną, nadającą kształt komunikacji wizualnej. Sztuki plastyczne, traktowane jako rodzaj języka obrazowego, miały wyrażać porządek symboliczny danego czasu i w naocznej formie przybliżać istniejące w danej kulturze hierarchie wartości. Tak pojmowali miejsce sztuki w kulturze również A. Hauser, E. Panofsky, N. Goodman, a w Polsce J. Białostocki.

Nowoczesna kultura wizualna najpierw oddzieliła się od sztuki, odbierając jej rolę przedstawiania rzeczywistości, a następnie wchłonęła obrazy artystyczne i odebrała im wyjątkowość, wielokrotnie je cytując i przetwarzając. Dystans między sztuką a kulturą wizualną charakteryzował się postawą wyższości sztuki wobec kultury wizualnej, która była wprawdzie wprowadzana w obszar sztuki, ale w konwencji zabawowej lub ironicznej. Drugi etap relacji między sztuką a kulturą wizualną, towarzyszący procesom estetyzacji świata, to ukierunkowanie na całe otoczenie wizualne człowieka, na jego wizualne doświadczenie, którego przedmiot, czyli sztuka

i inne praktyki wizualne, schodzi na plan dalszy. Zanika tym samym pozycja sztuki jako uprzywilejowanej klasy przedmiotów. Interesujące staje się, jak owe procesy estetyzacji czy artystycznej stylizacji wizualnego otoczenia wpływają na postrzeganie i doświadczanie świata¹.

Koncentracja na procesie widzenia odsuwa na dalszy plan sposób istnienia obrazów, czemu, co oczywiste, sprzyja elektroniczna i cyfrowa technika tworzenia obrazów. Fikcjonalizacja świata jako daleka konsekwencja platonizmu pozostawia nas w świecie znaków, tekstów – obrazów. Ale czy „zdejmuje z rzeczywistości znamiona realności”²? Czy może raczej wskazuje na konieczność przededefiniowania klasycznych podziałów świata w myśl płynnego przechodzenia z jednej rzeczywistości w inną, tak jak to onegdaj proponowali surrealiści? Kiedy przyjrzymy się procesowi nabywania doświadczeń wizualnych, to owszem, możemy dojść do wniosku, że nastąpiła fikcjonalizacja przedmiotu tych doświadczeń, który tak jak sztuka jest wciąż płynny, niestabilny, zmienny. Natomiast sam proces doświadczania jest bardzo mocno osadzony w realiach czasu i przestrzeni, a ponadto jak nigdy dotąd miejsce i kontekst – tu i teraz – nie tylko determinują świat przeżywany, ale też stają się uświadamianą realną obecnością.

Dzieło sztuki nabiera tym sposobem właściwego sensu przez proces ramowania, powiązania z miejscem i kontekstem wystawiania, a proces odbioru analogicznie ujmuje postrzegane dzieło w ramy szerszego dyskursu wizualnego, który ma zawsze lokalny i podmiotowy charakter.

Przykładami mogą być obrazy Hassana Musy: *Autoportret jako św. Sebastian* (1997), w którym święty ma twarz Che Guevary, oraz *Św. Sebastian słonecznikowy* (1998), gdzie z kolei ciało świętego zostało przedstawione jako kobiece, z twarzą van Gogha i tłem ze słoneczników. Afrykański artysta dowolnie łączy wybrane ikony europejskiego malarstwa i wizualnej kultury, zarówno wysokiej, jak i niskiej, na przykład w obrazie *Narodziny sztuki* (1998), w którym kobieca postać z obrazu G. Courbeta *Źródło* otrzymuje twarz Mony Lizy³.

W przywołanych wyżej, a także w dalszych przykładach ważne z filozoficznego punktu widzenia wydaje się szczególne doświadczenie tworzenia i odbioru podobnych realizacji, gdyż w tego rodzaju doświadczeniu,

¹ Por. J.D. Herbert, „Visual Culture/Visual Studies” (w:) R.S. Nelson, R. Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago 2002.

² Por. I.S. Fiut, „Estetyka w perspektywie ‘zemsty obrazów’”, *Estetyka i Krytyka* 2004, nr 6 (1), s. 187.

³ Por. G. Dziamski, „Od sztuki do kultury wizualnej” (w:) T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zygorowicz (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań 2004, s. 43.

wbrew dominującej tendencji, sztuka i jej obrazy pełnią w kulturze wizualnej funkcję wyróżnioną bądź przynajmniej inspirującą.

Dobrym przykładem ilustrującym wspomniany typ doświadczenia wydaje się realizacja wideo *Arnolvideofini* (1434–1992) Józefa Robakowskiego, dotycząca twórczości Jana i Huberta van Eycków. Została ona określona mianem „obrazu wotywnego” i stanowiła wyznaczenie szczególnego szacunku, czci dla dzieła braci van Eycków. Nie jest to jednak zwykły film o sztuce dawnej. Wizualny dyskurs został tak skonstruowany, aby akcentował to, co w dziele piętnastowiecznych mistrzów bliskie artyście współczesnemu. W ten sposób fragment Ołtarza Gandawskiego *Adoracja Baranka Mistycznego* spotyka się z adoracją dzieła Jana i Huberta van Eycków⁴. Obraz ołtarza, z konotacją świętości, powraca wraz z obrazem kart albumu w formie „ołtarza dyptyku”, przedstawiającego zbliżenia twarzy Adama i Ewy. Jednocześnie Robakowski uruchamia kontrtekst – jawne użycie reprodukcji desakralizuje dzieło. Autor tworzy dyskurs, cytując naprzemiennie fragmenty Ołtarza Gandawskiego i portretu Arnolfinich, eksponując sens artystyczny, „świecki, a nie sakralny wymiar twórczości braci van Eycków”⁵. Konstrukcja dyskursu polega na stopniowym uwalnianiu kadrów obrazów van Eycków ze znaczących historycznie całości. Powiększenia i wyróżnienia tworzą nową całość jako propozycje do nowego odczytania. Następnie Robakowski umieszcza autorsko przetworzone obrazy w nowym kontekście obrazów własnych, konstruując prywatny dyskurs wizualny, z wyraźną dominantą skomponowaną z cytatów z *Portretu małżeństwa Arnolfinich*.

Znaczące jest tytułowe wyznaczenie ram czasowych, sugerujących proces przemian, jakim mogła ulegać w kolejnych odczytaniach twórczość van Eycków od 1434 roku aż do 1992 roku, w którym została poddana interpretacji współczesnego artysty. Ów stan końcowy nie jest jednak ostateczny, pokazuje, co najwyżej, drogę tworzenia wizualnych dyskursów. R. Kluszczyński, interpretując *Arnolvideofinich*, pisze o artystycznym dialogu dwu odległych epok. Idąc podobnym hermeneutycznym tropem i pamiętając o możliwościach medium, jakim jest wideo, można by zacząć odczytywanie twórczości braci van Eycków od początku, a więc faktycznie od końca opowieści Robakowskiego. Czy to kolejne zstąpienie w głąb pozwoli nam raz jeszcze mówić o adoracji, świętości, wierności „w epoce utraconej niewinności” – jak by powiedział Eco?

⁴ Por. R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 73.

⁵ Ibidem, s. 74.

Włoski teoretyk celuje zresztą w substytutywnym używaniu obrazów w celu uobecnienia rzeczywistości dawno minionych, zwłaszcza ulubionej epoki średniowiecza. W „Dopiskach na marginesie *Imienia róży*” znajdziemy następujące wyznanie pisarza: „Jak powiedziałem w jednym z wywiadów, terażniejszość znam wyłącznie z ekranu telewizyjnego, natomiast średniowiecze bezpośrednio”⁶. Podobnie więc jak realizacja Józefa Robakowskiego *Arnolvideofini (1434–1992)*, dotycząca twórczości Jana i Huberta van Eycków, rodzi szansę skonstruowania indywidualnego dyskursu wizualnego łączącego to, co dawne, z tym, co obecne, tak również dzięki twórczości Eco – dzięki stworzonym przez niego obrazom średniowiecza – pogłębia się, a nie maleje odczucie realności odległej epoki. Dzieje się tak, mimo że „jasne jest dla fantazjującego, że znajduje upodobanie właśnie w fantazji i że nie jest mylnie przekonany, iż jest to rzecz prawdziwa”⁷. Mówimy bowiem raczej o pewnym odczuciu dawności, które inicjują ekspozycje artystyczne.

„Obraz zaś jest dwójaki: przy pomocy słowa zapisanego w księgach i przy pomocy zmysłowego oglądania. Bo obraz jest środkiem do przypominania”⁸ – wiedział o tym dobrze Jan z Damaszku, gdy zaprzeczał różnieniu słowa i obrazu w realizacji tej funkcji sztuki.

W średniowiecznym klasztorze w Melku, w gąblocie, obok historii benedyktynów, wyłożony jest specyficzny dokument – odręcznie napisany list: wyznanie Umberto Eco – mówiący o aurze Melku i o wpływie pobytu pisarza w tym miejscu na losy i klimat *Imienia róży*. Sposób reprezentacji jest tu zbliżony do zastosowanego przez Robakowskiego. Autorsko przetworzone obrazy średniowiecza, tym razem w kontekście obrazów wyłaniających się z prywatnej lektury, tworzą dyskurs wizualny z wyraźną dominantą narracji o życiu średniowiecznych mnichów. Przeżywający odbiorca nie docieka, czy rzeczywiście istnieje podobieństwo między obrazami średniowiecza z kartek starych woluminów a wyznaniem Eco, fabułą jego powieści i wreszcie własną dotychczasową wiedzą złożoną z innych obrazów oraz tekstów. W procesach wizualizacji nasze przedstawienia i wyobrażenia są środkami wspomagającymi widzenie świata, w tym niezbędne dla poczucia tożsamości konstruowanie obrazu tego, co minęło.

⁶ U. Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*” (w:) *Imię róży*, przekł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 598.

⁷ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 81, cyt. za: F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, E. Domańska (red.), Universitas, Kraków 2004, s. 153.

⁸ Por. Jan z Damaszku, *De imaginibus or.*, I, 9, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowiecza*, Ossolineum, Warszawa 1989, s. 47.

O tym, jak istotne dla pamięci przeszłości mogą być jej artystyczne substytuty, przekonuje, już niemal kultowy, obraz biblioteki w *Imieniu róży* Umberto Eco. Z powstałym w procesie konkretyzacji powieści obrazem wchodzimy do biblioteki w benedyktyńskim opactwie, która posłużyła Eco za pierwowzór. Dla wcale niemałej grupy zwiedzających ów pierwowzór jest wtórny wobec sugestywnego, artystycznego obrazu stworzonego przez włoskiego pisarza. To „realność” jest konstruowana wedle zasad artystycznej kompozycji. Charakterystyczny dla współczesności proces poznania nie wyklucza autentycznego doświadczenia, w tym przypadku doświadczenia obecności przeszłości, zamkniętej w starych woluminach i niezwykle żywych freskach Paula Trogera.

W odczytaniu *Arnolvideofinich* zwracano uwagę na artystyczny dialog dwu odległych epok. Muzeum opactwa w Melku podejmuje dialog rozpoczęty przez historię Adso. Śmiało sięga do form wypowiedzi zaczerpniętych z najnowszej sztuki – multiplikuje obrazy, włącza je w nowy wizualny kontekst, nie rezygnując jednak z aury świętości i dawności. Opowiada swoją historię w języku zrozumiałym dla dzisiejszej publiczności. Tak w muzeum, jak i w kolegiacie opactwa zaskakują odbiorcę (pielgrzyma) sposób wypowiedzi, retoryka kolekcji i respektująca *sacrum* estetyzacja.

Figura pielgrzyma, o której tu mowa, nie poddaje się łatwej definicji, powstaje ze szczególnego złożenia pielgrzymowania do miejsca kultu, w obrębie którego znajduje się muzeum, i rytuału zwiedzania świątyni sztuki.

W komentarzu do dzieła Robakowskiego akcentowaliśmy podobną konstrukcję malarskiej wypowiedzi, w której fragment Ołtarza Gandawskiego *Adoracja Baranka Mistycznego* spotyka się ze szczególną adoracją dzieła Jana i Huberta van Eycków. Przedmioty kultu w ramach muzealnej ekspozycji w Melku również nie są „wyłącznie” dziełami sztuki; wykorzystywane nadal rytualnie zachowują aurę, są otaczane czcią. Przemienność kontekstów buduje nową całość, otwiera przed współczesnym odbiorcą możliwość interpretacji, która wychodzi poza wykluczające się retoryki estetyczną i sakralną. Jak pisze M. Bal: „samo odczytanie staje się więc częścią znaczenia, które tworzy”⁹.

W analizowanej przestrzeni muzealnej dyskurs muzeum, jako całości wizualnej, nie identyfikuje łatwo narratora i nie wie dzie wprost do zamierzonego znaczenia, przypisanego dziełu. Jeśli nawet zamiarem kuratora było uwydatnienie sakralnego charakteru eksponatów przez wskazanie na

⁹ M. Bal, „Dyskurs muzeum” (w:) M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, s. 358.

ich wysoką artystyczną wartość, to współczesny odbiorca bez trudu skonstruuje dyskurs z inną dominantą znaczeniową. Elementami znaczącymi będą zapewne nie tylko rzeczywiste fragmenty przestrzeni muzeum, jako dyskursu z właściwym porządkiem semantycznym, ale i prywatny dyskurs wizualny, w którym poczesne miejsce może zająć powieść Umberta Eco, a w niektórych przypadkach także jej filmowa adaptacja.

Problemem jest więc nie tylko podwójny status eksponatów, sakralny i artystyczny, ale również status nowej całości złożonej z fikcyjnych i rzeczywistych obrazów tworzących indywidualną narrację. Powstaje swoista przestrzeń, wyrastająca z niepowtarzalnych doświadczeń jednostkowych, odpowiadająca właściwej dla narracji literackiej intertekstualności. Tak jak pisarz, jeśli chce napisać powieść dziejącą się w średniowieczu, musi „najpierw zbudować świat możliwie najdokładniej urządzony”¹⁰, tak i odbiorca konstruuje świat, którego istotną część stanowi indywidualnie przeżyta i zinterpretowana historia.

Różnica między realizacją polskiego malarza a dyskursem muzeum w Melku polega na odmiennej interpretacji współczesnej postaci sporu o obrazy, tym ciekawszej, że wyklucza w zasadzie nowoczesny ikonoklazm. W obydwu realizacjach autorzy wychodzą od zamazania granicy między tym, co świeckie, a tym, co sakralne. Czynią to jednak w zupełnie różnych celach. Robakowski tworzy „obraz wotywny” złożony w hołdzie sztuce dawnych mistrzów, sprowadzając *sacrum* do wymiaru artystycznego. Przed interpretacją adoracji Robakowskiego w duchu „kościół estetyczny” i „świętości sztuki” Goethego i Wackenrodera powstrzymuje jedynie bezceremonialne użycie reprodukcji. Zabieg ten pełni funkcję zbliżoną do cytatu intertekstualnego, odwołującego się do skojarzeń i analogii.

W realizacji w opactwie benedyktyńców, z racji lokalizacji, muzeum nie naśladuje świątyni, a eksponaty nie przenoszą znaczenia kultu religijnego na kult sztuki. Muzeum należy do wydzielonej przestrzeni opactwa, a eksponaty są nadal żywymi obiektami kultu, raz to wypełniając powinność rytualną w kolegiacie, raz w „świątyni sztuki”. W tego typu ekspozycji – w sposób zamierzony czy nie – doświadczenie estetyczne i religijne nie dają się gładko łączyć.

Podobnie jak Robakowskiemu nie chodziło o powrót do tradycyjnej rytualności, lecz o stworzenie nowej ramy dla dawnej sztuki, tak i w przypadku muzeum w Melku można mówić o całkowicie nowej formie pielgrzymowania śladami fikcyjnych obrazów literackich i filmowych. Opi-

¹⁰ U. Eco, op. cit., s. 601.

sywane jako progowe doświadczenie zawieszenia czasu czy przeniesienia w czas inny zyskuje dodatkowy wymiar przez włączenie rytmu i klimatu przeżytych opowieści. Struktura narracyjna muzeum, regulująca rolę zwiedzających i nadająca znaczenie poszczególnym eksponatom, ulega zaburzeniu, a może raczej wtórnemu uporządkowaniu przez prywatne narracje. O ile w odniesieniu do muzeów tradycyjnych słusznie podkreśla się, że scenografia muzeum stanowi ramę interpretacyjną, o tyle wobec prezentowanych tu aranżacji należałoby raczej mówić o zjawisku metamowania. Zwiedzający świadomie nakłada porządek fikcyjnej opowieści na już istniejące porządki: estetyczny, sakralny i znaczeniowy, wyznaczony strukturą narracyjną muzeum. To prywatne obrazy wyobrazeniowe stają się metaramą dla już istniejących sposobów odczytywania i doświadczenia przestrzeni. Istnieje więc zauważalna zbieżność między postawami artysty i odbiorcy wobec sztuki, której kultura wizualna wyznaczyła miejsce inne niż określone tradycją.

W przywołanej we wstępie wideorealizacji Robakowskiego wyróżnia się wysoka świadomość metaartystyczna, natomiast w postawie podążającej tropem powieściowych narracji widoczna jest swoista świadomość metaodbiorcza. Intelktualne delektowanie się tajemnicami konstrukcji świata artystycznego, klimatami intertekstualności z naszych prywatnych kolekcji wrażeń – jest niewątpliwie źródłem estetycznej satysfakcji.

W charakterze zdystansowanego przypatrywania się własnym przeżyciom, układającym się w rozpoznawalny porządek, przypomina to postawę estetyczną w znaczeniu S. Baley'a i S. Ossowskiego.

„Postawa prawdziwie estetyczna wymaga koniecznie, aby ten, kto ją przybrał, rozdzielił się poniekąd. Trzeba, żeby podczas gdy jedna część jaźni wczuwa się w dany przedmiot i tkwi w nim w jakiś sposób, druga została swobodną, czynnie w ów przebieg nie wmięszaną, a kontemplującą jedynie treść i formę tego przebiegu. Ażeby coś przeżywać estetycznie, trzeba się umieć zdobyć na pewną swobodę, na ‘bezinteresowne’ przypatrywanie się niejako z boku i od zewnątrz”¹¹.

Ten fragment definicji Baley'a przytacza Ossowski, dopowiadając, że chodzi o stany rozdzielenia świadomości, gdy nasza uwaga jest skierowana na własne przeżycia. Zgodnie z powyższym, każdy typ stanów psychicznych może stać się podłożem dla przeżycia estetycznego¹².

Swobodne przypatrywanie się nie wyklucza momentów aktywności, polegającej na dowolnym wyborze czasu trwania i kolejności poszczegół-

¹¹ S. Baley, *Psychologia wieku dojrzewania*, Książnica – Atlas, Lwów–Warszawa 1931, s. 227–228.

¹² S. Ossowski, „Co to są przeżycia estetyczne?” (w:) B. Dziemidok, (red.), *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 71.

nych faz przeżywania. Jesteśmy, podobnie jak artyści czerpiący swobodnie z repertuaru przeszłości, konstruktorami pewnych znaczących całości i jednocześnie delektujemy się nimi. Współczesna świadomość odbiorcza – dynamiczna i labilna – pozwala zarazem z dystansem się całemu temu procesowi przyglądać.

W kręgu podobnych refleksji mieści się zjawisko estetyzacji historii, którego szczególnym przypadkiem jest ten typ doświadczania przeszłości, w którym obrazy fikcyjne (artystyczne) i wyobrażone stają się integralną częścią prywatnych narracji pamięci. Obraz w każdym z przywołanych tu sensów nie jest wyłącznie pośrednikiem, lecz staje się częścią nowej formy pamięci.

„Bo obraz jest środkiem do przypominania” – pisał Jan z Damaszku – ponieważ „Obraz jest podobizną oddającą pierwowzór, ale różniącą się od oryginału”¹³.

Patriarcha Nicefor, broniąc stanowiska ikonofilów, twierdził, że obraz ma udział w pierwowzorze, inny teolog bizantyjski Teodor ze Studion pisał, że pierwowzór nosi obraz w sobie¹⁴. Pozostawiając na marginesie teologiczną wykładnię stanowiska czcicieli obrazów, warto odnotować zamiar przewyciężenia dualizmu świata ziemskiego i boskiego wskutek dodania realności obrazom i wskazania ich nierozłączności z pierwowzorem, który z kolei „nie tylko może, ale musi objawiać się w obrazie”¹⁵.

Spór o obrazy we współczesnym świecie może toczyć się bez obawy o utratę realności, kultura symulaków zaś może być przyjmowana jako kultura nowej realności, pod warunkiem jednak, że zaakceptujemy obrazy w ich realności, bez nostalgii za wiecznie umykającym pierwowzorem.

Wyjątkowość sytuacji, którą staraliśmy się przybliżyć w niniejszym tekście, polega właśnie na ujawnieniu przy pomocy sztuki drogi powstawania wizualnych dyskursów. Tak w działaniach Robakowskiego wobec sztuki przeszłości, jak i w konstrukcji obrazu średniowiecza w oparciu o powieści Eco, obraz inicjuje pamięć przeszłości. Dla restytucji przeszłości nie jest istotne, czy minione wydarzenia rzeczywiście miały miejsce i jak były odczytywane – artysta, jak Robakowski, czy odbiorca, jak czytelnik Eco, nadaje własnej narracji charakter świecki lub religijny i jest tego świadomy. Obrazy w tak ożywionej pamięci układają się w porządek, który nie jest ostateczny i zakończony, choć nie jest też przypadkowy. Zagrożone tempem życia poczucie historyczności, a wraz z nim – realności czasu,

¹³ Jan z Damaszku, op. cit., s. 47.

¹⁴ Por. W. Tatarkiewicz, „Estetyka bizantyjska” (w:) *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 43–47.

¹⁵ *Ibidem*, s. 43.

przemijania, wieczności i trwałości, przywrócone dzięki sztuce, charakteryzuje się brakiem wyraźnych dystynkcji między oryginałem a kopią, a co za tym idzie – między tym, co realne (ważniejsze, prymarne), a tym, co fikcyjne, iluzyjne.

Kiedy bowiem „oryginałem” jest obraz biblioteki z *Imienia róży*, wtedy biblioteka w Melku jest kopią. Obydwa obrazy stają się częścią nowej całości, która swoim istnieniem umacnia nas w przekonaniu, że przeszłość jest realna, nawet w epoce utraty wiary w historyczną moc objawienia jej pierwowzoru.

Wróćmy na koniec do miejsca sztuki we współczesnej kulturze wizualnej. Możemy zgodzić się z diagnozą o swoistym odrealnieniu jej obrazów, polegającym na oderwaniu od konkretnych materialnych nośników i kulturowo określonych sensów. Trudno też byłoby zaprzeczyć procesowi globalizacji kultury wizualnej, skutecznie znoszącemu różnice między sztuką a innymi praktykami wizualnymi. Zrozumiałe wydają się transkulturowe eksperymenty artystyczne i wędrówki sensów w kolejnych odczytaniach.

Ważniejsze jednak niż proces ramowania wydaje się zjawisko, które nazwałam metaramowaniem. Jest ono związane z wysoką metaświadomością artystyczną jako cechą wyróżniającą, mimo wszystko, tę część kultury wizualnej, która wywodzi się z kultury artystycznej i która znajduje swoje odniesienie w procesach recepcji wszystkich praktyk wizualnych współczesności.

* * *

Przemiany w obrębie kultury wizualnej i miejsce sztuki w nowej sytuacji kulturowej trudno rozpatrywać w kategoriach słabości czy siły współczesnej estetyki. Jest to bowiem sytuacja nowa, wymagająca zasadniczej przemiany perspektywy w myśleniu o świecie, a także określenia i zrozumienia przedmiotu estetyki z tej nowej perspektywy. Poszukiwany jest sposób myślenia praktycznego, niepowielający jednak ograniczeń filozofii praktycznej modelu Kantowskiego, gubiącego przedmiot, czy modelu Arystotelejskiego, który był raczej metafizyczną teorią dotyczącą praktyki.

Wydaje się, że we współczesnej estetyce dominuje tendencja do wypracowania pewnego modelu „metapraktyki”¹⁶, która nie jest „ogładowym” myśleniem teoretycznym, ale nie jest też zabsolutyzowaną praktyką, wykluczającą możliwość wszelkiej teorii. „Prawdziwe doświadczenie – w odróżnieniu od samej empirii – musi być wewnętrznie wyjaśnialne,

¹⁶ Termin za A. Niemczukiem, por. A. Niemczuk, *Stosunek wartości do bytu. Dociekania metafizyczne*, UMCS, Lublin 2005, s. 216.

dowodliwe, racjonalne”¹⁷ – tak odpowiadał Welsch na obawy o absolutyzację partykularyzmów. Nieufność wobec absolutyzacji partykularnych doświadczeń wydaje się uzasadniona, dlatego mówimy ogólnie o rehabilitacji myślenia praktycznego i poszukiwanym modelu metapraczyknej refleksji.

W kręgu poszukiwań tego rodzaju metapraczyki estetycznej czy metaestetyczności umieściłabym bardzo różne koncepcje estetyki współczesnej: od wielu postaci estetyki ekologicznej lub estetycznie zorientowanej filozofii przyrody, przez estetyki środowiskowe, estetykę zaangażowaną, także estetykę pragmatyczną, estetykę cielesności (kategorie smaku, dotyku, tożsamości), po estetykę mediów (pytanie o realność, czas, przestrzeń) czy estetykę codzienności. W obszarze estetyki poszerzonej o nowe dziedziny mogłaby znaleźć się również, zarysowana w niniejszym tekście, problematyka miejsca sztuki w kulturze wizualnej.

Różnica między klasyczną teorią estetyczną a takim metaestetycznym, praktycznym namysłem nad wskazanymi dziedzinami polegałaby na tym, że cel tego ostatniego jest praktyczny, to znaczy, że podmiot świadomie przyjmuje nie zdystansowaną postawę poznawczą (ukierunkowaną na zrozumienie i spójne ujęcie pojęciowe), ale postawę zaangażowaną. Istnieje jednak duża trudność w opisie myślenia praktycznego, kiedy chcemy wyjść poza relacje przedmiotowo-podmiotowe i uwzględnić zdarzenio-wość oraz sytuacyjność takiego myślenia. Zagadnienia metaramowania są przykładem podobnych trudności.

¹⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 251.