

Agnieszka Gralińska-Toborek

O dystansie estetycznym i konsekwencjach jego braku

Detal stanowi o całości. Estetyczny dystans sprawia, że małe staje się piękne. Taki DYSTANS daje ci pewną i niewzruszoną pozycję, może być umieszczony co 60 cm (to zapewni dużą stabilność rozległym powierzchniom)

– to fragment z reklamy małego, jak najbardziej praktycznego przedmiotu do mocowania tablic, szyldów i wizytówek. Srebrny bądź złoty kołeczek oddzielający tabliczkę od ściany został nazwany dystansem – ozdobnym lub estetycznym (sic!). A jednak może on przybliżyć nas do wyjaśnienia, czym w estetyce jest dystans. Jest czymś, co pozwala dalej trwać przy swym przedmiocie, być blisko, lecz się z nim nie połączyć. W niniejszym szkicu chciałabym zastanowić się nad rolą dystansu w odbiorze sztuki współczesnej. Dystans estetyczny wpleciony jest w różne koncepcje przeżycia estetycznego. Moim zdaniem jest to konieczny element odbioru dzieła, który wcale nie musi prowadzić do przeżycia estetycznego, dlatego wolę nazywać go dystansem psychicznym.

Dystans

Prekursorem myśli o dystansie psychicznym był Edward Bullough, autor tekstu *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*¹. Widział on dystans jako transformujący nasze doświadczenie dzięki temu, że „wyłączał fenomen z naszego praktycznego, aktualnego ja przez to, że pozwalał mu pozostawać poza kontekstem naszych osobistych potrzeb i celów”². Owo odcięcie od praktycznej strony rzeczy to negatywny aspekt dystansu, zaś wypracowanie doświadczenia na nowej podstawie – pozytywny. To jego działaniu przypisuje Bullough olśnienie – nagłe uj-

¹ E. Bullough, „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology* 1912, t. 5, nr 2, s. 87–118 ; przedruk m.in. w: *Aesthetics. A Critical Anthology*, red. G. Dickie, R.R. Sclafani, R. Roblin, St. Martin's Press, New York 1992 ; także w: *Art and It's Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*, red. S.D. Ross, State University of New York Press, New York 1984, s. 458–491.

² E. Bullough, „Psychical Distance...”, w: *Art and It's...*, op. cit, s. 460.

zenie rzeczy z innej strony oraz rozróżnienie doświadczenia piękna od innych przyjemności. Postępując się pojęciem olśnienia, opisuje relację pomiędzy widzem a estetycznym przedmiotem czy wydarzeniem, która jest zwykle zabarwiona emocjonalnie, ale ma specyficzny charakter, ponieważ praktyczna strona emocjonalnego zaangażowania jest przefiltrowana. Dystans ma charakter antynomiczny: jego optymalnym warunkiem jest osiągnięcie maksymalnego zaangażowania bez nadmiernej samo-absorpcji; krańcowe zmniejszenie dystansu, ale bez jego zupełnej utraty. Aby osiągnąć taki punkt, konieczna jest korespondencja dzieła z cechami emocjonalnymi i intelektualnymi oraz z doświadczeniem widza. Bullough zauważa, że stopień dystansu jest różnorodny i zależy od indywidualnych zdolności do podtrzymywania go, ale i od natury samego obiektu. Granica dystansu to punkt, od którego odbiór gubi się lub zmienia swój charakter. Mogą tu wystąpić dwie skrajności: „poniżej dystansu [under-distance], gdy temat jest okrutnie naturalistyczny, raniący, odpychający w swoim realizmie, lub ponad-dystansem [overdistancing] – gdy styl sprawia wrażenie nieprawdopodobieństwa, sztuczności, pustki czy absurdalności”³. Im bardziej temat jest ewokatywny, odwołujący się do terażniejszości (np. do sytuacji społecznej), tym wyższe prawdopodobieństwo przekroczenia granic estetycznego dystansu i wywołania codziennego praktycznego i personalnego oddźwięku. Zachowanie dystansu może być ułatwione dzięki sposobowi prezentacji, stylowi dzieła, a przede wszystkim dzięki medium.

Co ważne, Bullough przypisuje konieczność utrzymania dystansu nie tylko odbiorcy, dla którego jest to warunek estetycznego przeżycia dzieła, ale także artyście – jako podstawę stworzenia dzieła, które takie przeżycie wywoła. Artysta czy autor, korzystając ze swojego osobistego intensywnego doświadczenia, musi dzieło formułować tak, by oddzielić je od własnego przeżycia. Nawet najbardziej osobiste uczucia, idee, emocje mogą być wystarczająco zdystansowane, by być estetycznie godnymi zauważenia. Artyści są predysponowani do odkrywania dystansu, potrafią zamieniać problemy chwili w dramatycznie i ludzko interesujące sytuacje.

Gerald Cupchik, badając ewolucję dystansu psychicznego, wskazuje na dwa źródła tej koncepcji i dwa kierunki, które ona wyznacza. Pierwsza tradycja to oświeceniowy empirystyczny model „zewnątrzny”, uwydatniający realizm przedstawienia, oparty więc na mimesis. Wynikał on z przekonania, że ludzie spontanicznie rozpoznają bliskie sobie obiekty i tematy z życia codziennego, co powoduje doświadczenie uczuć bólu lub przyjemności. Emocje lokowane są tu w dziele, które ma zdolność wywoływania odczuć widza i manipulowania nimi. Pojawia się też, zapożyczony przez Bullougha prawdopodobnie od Anthony’ego A.C. Shaftesbury’ego, problem postawy estetycznej jako bezinteresownej⁴.

³ Ibidem, s. 465.

⁴ G. Cupchik, „The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept”, *Culture & Psychology*, 2002, t. 8, nr 2.

Drugie źródło to romantyzm z jego uaktywnieniem odbiorcy jako czynnika sensotwórczego. Odbiorca na drodze wewnętrznej dochodzi do syntezy zmysłowych i symbolicznych cech dzieła, a stać się to może dzięki świadomemu „wstrzymaniu niewiary”, że dzieło jest niezgodne z rzeczywistością. Jest to stan estetyczny, w którym wiedząc, że rzecz nie istnieje, akceptuje się jej egzystencję. Bullough w swojej koncepcji korzysta z obu źródeł, przypisując dystans zarówno artyście, jak i odbiorcy oraz uważa, że dystans musi zawierać się w samym dziele. Pierwszy model, gdzie dystans polega na odpowiednim przedstawieniu rzeczywistości, traci na znaczeniu w nowoczesności, gdy sztuka odchodzi od mimesis. Drugi zaś wykorzystany został przez estetyków podejmujących problem postawy i przeżycia estetycznego. W wielu koncepcjach możemy odnaleźć określenia odnoszące się do dystansu. Kryje się on w Benjaminowskim opisie aury jako „niepowtarzalnego zjawiska pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”⁵ czy „niezblizalności kultowej”, jak ją nazywa Burchardt Lindner⁶.

Najwyraźniej zaś element dystansu zaznacza się u Monroe C. Beardsleya, który mówił, że jednym z warunków doświadczenia estetycznego jest „izolacja afektów, polegająca na tym, że do przedmiotu, na którym skoncentrowana jest nasza uwaga, odnosimy się z dystansem emocjonalnym”⁷. To właśnie w kontekście postawy estetycznej, którą nazywał „mityczną”, Georg Dickie podjął krytykę koncepcji dystansu psychicznego w artykule *Psychiczny dystans: na morzu we mgle*⁸. Dla niego dystans nie jest żadną psychologiczną siłą, która powstrzymuje widzów, ponieważ każdy człowiek przy zdrowych zmysłach, widząc kurtynę, scenę, widownię wie, że jest w teatrze, a oglądanie przedstawienia nie jest czynnością praktyczną. Wiemy, jak odbierać sztukę, ponieważ znamy jej konwencje. Arthur C. Danto nazywa je „znakami cudzysłowu”: „ramy obrazów, wystawy, także sceny, wystarczają, by poinformować osobę, która jest wtajemniczona w wyznaczone przez nie konwencje, że nie musi reagować na to, co one wyznaczają, jak gdyby to było realne”⁹.

Obrońca koncepcji Bullougha, Kingsley Price, zwraca jednak uwagę, że owa krytyka wynika z niezrozumienia pojęcia dystansu, do czego przyczynił się zresztą sam autor¹⁰. Nie podaje on bowiem definicji dystansu psy-

⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przekł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 72.

⁶ Cyt za: P. Bürger, *Teoria awangardy*, przekł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 156.

⁷ Pięć cech doświadczenia estetycznego wg. Beardsleya to: ukierunkowanie na dzieło, odczucie wolności, izolacja afektów, aktywne odkrywanie, poczucie całości (za: B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 92).

⁸ G. Dickie, „Psychical Distance: In Fog at Sea”, *The British Journal of Aesthetics* 1973, t. 13(1), s. 17–29.

⁹ A. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 65.

¹⁰ K. Price, „The Truth About Psychical Distance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1977, t. 35(4), s. 411–422.

chicznego. By go unaocznic, przedstawia metaforę mgły unoszącej się nad morzem, która jak woal czy przeźroczyste mleko zamazuje kontury rzeczy i zniekształca je, czyniąc groteskowymi. Dalej pisze o wrażeniu, jakie owa mgła może wywołać u pasażera, który, w przeciwieństwie do kapitana, powstrzymuje rozpoznane odczucia niebezpieczeństwa i praktyczną chęć zapobiegnięcia katastrofie. Czerpie przyjemność z widoku, zdaje mu się, że może dotknąć poprzez ową zasłonę kształtów, a gładkość powierzchni wody wydaje się zaprzeczać niebezpieczeństwu. Ta metafora zwraca uwagę na działanie dystansu – na oderwanie od realności, zawieszenie wszelkich ocen sytuacji i działań, nastawienie na odbiór zmysłowy i wreszcie na przyjemność. Są to cechy dystansu, które już wcześniej omówiłam i na które najczęściej powołują się zarówno estetycy włączający dystans psychiczny do koncepcji postawy i przeżycia estetycznego, jak i jego krytycy. Price analizuje dokładnie starania Bullougha zmierzające do wyjaśnienia, na czym polega dystans psychiczny i wnioskuje, że nie jest to stwierdzenie metaforyczne, że dystans jest właściwością sztuki, co zresztą sugeruje sam tytuł artykułu. Określenie Bullougha, że dystans to „przestrzeń rozciągająca się pomiędzy naszym własnym ja i jego wzruszeniami”¹¹, a dokładniej, między „ja a takimi obiektami, jakie są środkami czy źródłami kształtującymi nasze wzruszenia”, prowokuje Price’a do pytania: jeśli coś rozpościera się pomiędzy ja i jego afektami, to cóż to jest? Nie może to być aktywność samego widza – owo zatrzymanie, negatywny aspekt dystansu, polegający na odcięciu praktycznej dyspozycji (np. chęci posiadania)¹². Zwraca więc uwagę na aspekt pozytywny: pasażer, ceniący sobie ów widok mgły, „uwydatnia jej obiektywne cechy i interpretuje subiektywne uczucia nie jako sposób własnego bycia, ale jako znamienne dla widoku mgły. Subiektywne wrażenia zgrupowane wokół idei zrealizowanego pragnienia są zobiektywizowane”¹³. Są one właściwościami należącymi do widoku. Tak więc dystans to te cechy rzeczy, dodane do właściwości ujawniających się zmysłom i inteligencji, które zależą od zahamowania praktycznych dyspozycji i od projekcji w przedmioty, wzbudzające je w subiektywnych wrażeniach zawartych w obrębie tych dyspozycji. Price dokonuje tej analizy w celu przywrócenia myśli Bullougha do źródłowej, jego zdaniem, tradycji – „szkoły, która czyni obiektywne estetyczne właściwości projekcjami subiektywnych wydarzeń”¹⁴.

Jednocześnie zauważa, że krytycy teorii dystansu psychicznego pojmują go nie jako zbiór właściwości ale jako akt – niejednokrotnie tłumaczą go czasownikiem *dystansować*. Gdy Dickie interpretuje dystans jako akt zawieszenia i poszukuje jego przyczyny w psychicznej sile, tajemniczej mocy, to

¹¹ E. Bullough, op. cit., s. 459.

¹² Price zauważa, że jeśli dystans rozumieć fizycznie, to pomiędzy dwoma punktami wyznaczającymi ów dystans powinna być równowaga: ja posiadam afekty, a one mnie. K. Price, op. cit., s. 414.

¹³ Ibidem, s. 418.

¹⁴ Ibidem, s. 422.

rzeczywiście może jej nie odnaleźć i uznać teorię za błędną. Z drugiej zaś strony taka interpretacja może dowodzić faktu, że odpowiednio, estetyczne nastawienie pozwala każdą rzecz czy zjawisko odbierać estetycznie. Jak pisze Danto:

Zawsze można zawiesić nastawienie praktyczne, wycofać się i przyjąć bezstronny punkt widzenia przedmiotu, zobaczyć jego kształty i kolory, odczuwać przyjemność i podziw dla tego, czym jest, usuwając wszelkie rozważania związane z użytecznością (...) można zobaczyć cały świat z estetycznego dystansu jako widowisko, komedię, tragedię lub cokolwiek innego¹⁵.

Stąd dowcipny opis korkociągu, sporządzony przez Danto na dowód, że każdą rzecz można rozpatrywać estetycznie, a następnie ją zinterpretować.

Awangarda – sztuka bez dystansu?

Krytyka dystansu, która zresztą wynika z negowania potrzeby bądź w ogóle istnienia przeżycia czy doświadczenia estetycznego, uwarunkowana jest historycznie. To właśnie przełom, jakim była awangarda, przyczynił się do podważenia estetyczności sztuki oraz jej odbioru. Główny postulat awangardy: zniesienie granic między sztuką a życiem, miał być odpowiedzią na odizolowanie się sztuki od codzienności w XIX w. Sztuka miała teraz dotykać życia i je przemieniać. Borys Arwatow przewidywał, że

Całkowite stopienie się artystycznych form codzienności; całkowite zanurzenie się sztuki w życie, budowa maksymalnie zorganizowanej i ze względu na cel stale się przekształcającej egzystencji nada życiu nie tylko harmonię, całkowite i radosne rozwinięcie wszystkich społecznych aktywności, lecz zniesie również samo pojęcie codzienności¹⁶.

Zanurzenie się w życie miało następować na wszystkich poziomach dzieła: od tematyki, formy po materiały, a nawet miejsce, w którym miała występować:

Człowiek współczesny nie ma czasu na chodzenie na koncerty i wystawy (...) 3/4 ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: latające poezjokoncerty i koncerty w pociągach, tramwajach i jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na palcach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów itd. itd. o każdej porze dnia i nocy

– tak wyobrażał sobie futuryzację życia Bruno Jasieński¹⁷. Sztuka miała być powszednia, powszechna i praktyczna: „nie ma już producenta ani odbiorcy lecz tylko ten, kto posługuje się poezją w sposób instrumentalny; wy-

¹⁵ A. Danto, op. cit., s. 64.

¹⁶ Cyt. za P. Bürger, op. cit., s. 139.

¹⁷ B. Jasieński, „Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia”, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Ossolineum, Wrocław, Kraków 1978, s. 11.

korzysta ją do radzenia sobie z życiem¹⁸ – komentuje Peter Bürger. Niecodziennosc rozumiana jako zatrzymanie, oderwanie się od praktycznych czynności, chwilowa odmiana – stała się zwalczanym przez awangardę estetyzmem w sztuce. Przekraczanie granic między sztuką a życiem dokonywało się więc przez zniesienie mimetyzmu, dynamizację dzieła, wciągnięcie widza w tworzenie. Te zmiany nie musiały jednak wykluczać dystansu estetycznego u odbiorcy – można nadal odbierać estetycznie dzieło abstrakcyjne i czerpać z tego zadowolenie; co więcej, właśnie jego brak podobieństwa do rzeczywistości ułatwia widzowi zdystansowanie się do tego, co codzienne i praktyczne. Najbardziej brzemiennie w skutki było wprowadzenie do dzieła awangardowego przedmiotu gotowego. Kolaże, montaże, a w końcu ready mades zawierające przedmioty codziennego użytku powodują, że widz ma kłopot ze zdystansowaniem się do nich, „zawieszeniem myślenia praktycznego”, toteż odbiór takiego przedmiotu zostaje zakłócony, nie można doprowadzić do syntezy symbolicznych i zmysłowych cech dzieła oraz zestroić ich z własnymi emocjami. Nie można też liczyć na dystans opisywany przez Price’a – zawarty w jakościach dzieła, które wywoływałyby w widzu olśnienie, o jakim pisał Bullough, czy Ingardenowskie emocje wstępne, które prowadzą do przejścia z postawy naturalnej praktycznego życia do postawy estetycznej¹⁹. Wybierane przez awangardowego artystę przedmioty, jak np. łopata do śniegu, są zupełnie anestetyczne, nie wywołują żadnych emocji, nie budzą ani zachwyty, ani odrazy. „W ostatecznym rozrachunku – całkowita nieczułość” – taki był komentarz Marcela Duchampa²⁰. W tym samym kierunku – zrównania dzieła sztuki z każdym innym przedmiotem – szły inne działania: wykorzystywanie reprodukcji innych dzieł, wszelkie nimi manipulacje, serializacja. Wszystko to powodowało utratę autentyczności i szczególnej aury dzieła.

Zanurzenie sztuki w życiu osiągnano także przez rezygnację z przedmiotu w happeningu czy performance – sztuce dziania się. „Happening jest usytuowaniem dzieła sztuki w rzeczywistości życiowej” – pisał Tadeusz Kantor. Artysta wykonujący taką sztukę nie był aktorem, nie odgrywał roli, nie naśladował, ale wykonywał naturalne czynności, poddawał się czasowi, nie mógł przewidzieć końcowego wyniku swoich działań. Oglądanie artysty golącego się, niszczącego fortepian czy kaleczącego własne ciało mogło wzbudzać emocje, ale nie prowadziło do przeżycia estetycznego. Wszystko było tu realne i działo się naprawdę.

Na koniec wymienić trzeba działania, w których artysta poddawał swoje życie sztuce. Nie chodzi tu jednak o estetyzację życia na wzór hrabiego Des Esseintes’a, ale całkowite i konsekwentne podporządkowanie własnego życia określonej koncepcji sztuki, jak w przypadku Romana Opałki.

¹⁸ P. Bürger, op. cit., s. 66

¹⁹ R. Ingarden, „Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005, s. 205.

²⁰ Cyt za: G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 14.

Konsekwencje braku dystansu

Zatarcie granic między sztuką a życiem miało charakter antyestetyczny i zawierało w sobie postulat zniesienia dystansu estetycznego. Jakie były i są tego konsekwencje? Przyjrzyjmy się pod tym kątem zmianom, jakie nastąpiły w sztuce i sposobach jej odbioru.

Przed wszystkim dystans estetyczny jako element procesu twórczego został odrzucony przez artystę, który dzięki temu niezwykle rozszerza zakres swoich działań. Nie musi wykonywać przedmiotu o jakościach estetycznych, nie musi zajmować się problemami warsztatu, sprawności ręki. Nie dąży także do harmonizowania całości i nie musi do tego celu używać wszystkich środków formalnych, jakie wykorzystywano w tworzeniu dzieła klasycznego (czy organicznego, jak je nazywa Bürger). To zresztą powoduje, że określenie *dzieło sztuki* przestaje być adekwatne i zostaje wyparte przez pojęcie artefaktu. Kolejne przekroczenia granic między sztuką a życiem powodują więc rozszerzenie pola sztuki i związany z tym kryzys jej definicji oraz ciągle poszukiwanie innych określeń. Z braku jakości estetycznych artysta uwypukla inne cechy, jak nowość, intensywność, pomysłowość, oryginalność, niekoniecznie samego artefaktu, ale na pewno koncepcji. Co więcej, ryzykuje, że jego przedsięwzięcie stopienia sztuki z życiem nie powiedzie się, między innymi dlatego, że widz może mimo wszystko odebrać artefakt jako estetyczny. Przywołajmy tu słowa Duchampa: „Rzuciłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar, a oni podziwiają je teraz dla ich estetycznego piękna”²¹. Również Bürger wśród przyczyn niepowodzenia artystów awangardowych podaje „faktyczną recepcję ich aktywności i wytworów jako dzieł artystycznych” oraz „fałszywość zniesienia dystansu pomiędzy sztuką a życiem w ramach przemysłu kulturalnego”. Zamiast buntu doszło więc w postawangardowej czy postmodernistycznej sztuce do sprzężenia sztuki z kulturą masową i rynkiem. W efekcie wobec pluralizmu postaw i strategii artystycznych trudno jednoznacznie stwierdzić, czy sztuka jeszcze podtrzymuje, czy zupełnie neguje cele, jakie stawiała sobie awangarda.

Warto tu zaznaczyć, że do tej pory używane było określenie *dystans estetyczny*. Przypomnieć jednak trzeba, że Bullough używał terminu *dystans psychiczny* i ten termin wydaje się bardziej przydatny. Niestety, określone przez Bullougha granice dystansu nie odpowiadają realiom sztuki współczesnej. „Ponad dystansem” odnajdywał Bullough dzieło, którego styl sprawia wrażenie nieprawdopodobieństwa, sztuczności, pustki czy absurdalności, zaś „powyżej dystansu” – zbyt realistyczne, odwołujące się do doświadczenia codzienności i czynności praktycznych. W ten sposób dzieła sztuki nowoczesnej i współczesnej równie dobrze można by umiejscowić na obu biegunach równocześnie. Proponuję więc, korzystając ze wskazówki Bullougha, by skalę dystansu psychicznego usytuować pomiędzy obojęt-

²¹ Ibidem, s. 17.

nością a pełnym zaangażowaniem: dystans charakteryzuje się „krajcowym zmniejszeniem ale bez jego całkowitej utraty”. W ten sposób działania artystów awangardowych umiejscowione mogą być na krańcach tej skali. Ready-mades czy konceptualizm to obojętność, zaś performance, akcjonizm czy body art – odwrotnie, pełne zaangażowanie.

W kontekście dystansu psychicznego przyjrzyjmy się także możliwym postawom odbiorcy. Całkowita obojętność estetyczna i emocjonalna prowadzić może rzeczywiście do traktowania artefaktu jako zwykłego przedmiotu. Nikt nie próbuje suszyć butelek na ready-made Duchampa nie tylko dlatego, że jest to podmiot strzeżony, ale także dlatego, że widz zna konwencje zachowania się w muzeum. Filmy komediowe jednak pełne są takich scen: nieświadomy, często przypadkowy widz traktuje awangardowe dzieło jak przedmiot codziennego użytku. Prosty chwyt wzbudza nasz śmiech także dlatego, że wyraża potoczne mniemanie o nieartystyczności nowoczesnej sztuki i jest, paradoksalnie, uwzględnieniem teorii nie-sztuki. Co dzieje się, gdy dzieło, przekraczając granicę między sztuką a życiem, zostaje wyprowadzone z muzeum prosto na ulicę? Czyż konceptualne rzeźby nie budziły niejednokrotnie niechęci przechodniów, podnoszących postulat praktycznego zużytkowania ich na złomowisku? A jeśli tytuł dzieła prowokuje do przekraczania konwencji? W 1935 roku Man Ray wystawił w Paryżu obiekt zatytułowany *Przedmiot do zniszczenia*. Dołączona do niego instrukcja mówiła, iż do wahadła należy przymocować oko wycięte ze zdjęcia ukochanej osoby, z którą się już nie widuje, a następnie zniszczyć całość jednym mocnym uderzeniem młotka. Rzeczywiście kilku młodych ludzi postąpiło zgodnie z instrukcją. Ten gest zniszczenia prawdopodobnie nie wynikał ze zbyt zaangażowanego odbioru artefaktu, ale odwrotnie, z braku uznania owego przedmiotu za dzieło sztuki. Te przykłady można oczywiście wyjaśnić po prostu brakiem kompetencji, ignorancją, nie zaprzecza to jednak stwierdzeniu, że takie zachowania są możliwe, gdyż same dzieła nie zawierają cech, które wywoływałyby dystans.

Inaczej jest z gestami ikonoklastycznymi, które są wynikiem zbyt emocjonalnej reakcji na artefakt. David Freedberg w studium *Potęga wizerunków* wymienia wiele przykładów niszczenia dzieł sztuki i szuka źródeł takich zachowań przede wszystkim w lękach i pożądaniach oraz w utożsamianiu wizerunku z pierwowzorem. Bez względu jednak na źródło momentem poprzedzającym sam gest zniszczenia jest przekroczenie granicy dystansu.

Obrazoburcy – pisze Freedberg – niezależnie od tego, jak bardzo byłby obłąkany i jakikolwiek osobisty cel by mu przyświecał – dane jest poznanie głębokiej transformacji doświadczenia, kiedy obraz uznany zostaje za coś więcej niż tylko dzieło sztuki²².

W przypadku ataków na dzieła współczesne zwykle przyczyną jest polityczne czy światopoglądowe zaangażowanie. Akt obrazoburstwa jest więc emocjonalną reakcją na dzieło utożsamione z wrogim poglądem. Nie trze-

²² D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 432.

ba długo szukać przykładów, gdyż w Polsce ostatnimi latami ścieranie się poglądów znalazło na tyle wyraźne odbicie w pracach artystów, że uruchomiły one reakcje widzów zwykle pozostających wobec sztuki współczesnej w postawie obojętności – czyli poniżej dystansu. Głośne uwolnienie figury papieża od przygniatającego go głazu przez konserwatywnego pośta (atak na pracę Maurizia Cattelana) było oczywiście posunięciem politycznym, można jednak przypuszczać, że już przedtem liczne inne osoby próbowałyby to zrobić, gdyby miały wystarczająco wiele odwagi i możliwości²³. W tym przypadku, podobnie jak w przypadku akcji Daniela Olbrychskiego tnącego szablą filmowe fotosy „Faszystów” Pawła Uklańskiego, nie można uznać, że obrazoburca stracił świadomość, że ma do czynienia ze sztuką, lub że nie próbował jej interpretować. Wręcz odwrotnie, to efekt jego interpretacji spowodował przekroczenie bariery dystansu emocjonalnego, a rękoczyn miał być spektakularnym dowodem jego odmiennego stanowiska wobec podjętego problemu, ale i pełnego zaangażowania.

Potępienie wszelkich aktów ikonoklazmu jest najlepszym dowodem na to, że nadal wymaga się dystansu emocjonalnego w odbiorze dzieła sztuki, nawet tam, gdzie artyści posługują się prowokacją i skandalem. Ta strategia artystyczna miała służyć zmianie postaw życiowych u widzów, tymczasem, wręcz przeciwnie, utwierdza widza w słuszności dotychczasowych postaw i poglądów a także potwierdza u obu stron stereotypy. Bürger o pierwszych wystąpieniach dadaistycznych pisze:

na prowokację (...) publiczność odpowiada ślepą złością, która nie ma wpływu na praktykę życiową odbiorcy; nie pociąga za sobą prawie żadnych zmian zachowania.

Zauważa też, że

istnieje coś takiego jak szok oczekiwany, dzięki odpowiednim komunikatom prasowym publiczność była przygotowana na szok, wręcz go oczekiwała. Taki niemalże zinstytucjonalizowany szok nie wpływa jednak na praktykę życiową odbiorcy; jest po prostu „konsumowany”²⁴.

Wielość nurtów i artystycznych strategii w sztuce współczesnej sprawia, że nie można już mówić o jednym modelu odbioru. Sama znajomość konwencji: „jak zachować się w muzeum” nie wystarcza, gdy artyści wymagają od widzów szczególnego zaangażowania albo wykorzystują ich reakcje jako element artystycznego projektu. Estetyczne przeżywanie artefaktów, a zwłaszcza egzaltacja, wydają się dziś nieporozumieniem, bo nawet estetyzacja dzieła zwykle jest tylko strategią prowadzącą do dyskursu pozaestetycznego. Zachowanie dystansu psychicznego (emocjonalnego) wydaje się zaś w dalszym ciągu pożądane. Zupełna obojętność lub czysto intelektualne nastawienie do dzieła mogą pozbawić nas możliwości doświadczenia zaprojektowanego w dziele sztuki (np. w rzeźbach Elżbie-

²³ W piśmie internetowym *Raster* możemy przeczytać, że już wcześniej ktoś próbował dostać się do rzeźby, ktoś przynosił kwiaty itp.

²⁴ P. Bürger, op. cit., s. 104.

ty i Emila Cieślarów). Przekraczanie zaś dystansu w kierunku życia może wyprowadzić nas zupełnie z obszaru sztuki na płaszczyznę etyki i polityki. Zauważmy, że np. wiele interesujących estetycznie prac graffiti umyka uwadze odbiorców, gdyż jest kwalifikowane jako wandalizm. Przypomnijmy na koniec, że dystans jako swego rodzaju zawieszenie chronić może przed pozbawionym namysłu zaangażowaniem. Szczególnie przydatny może się okazać wobec sztuki, która złudnie projektując kształt życia, przystania życie rzeczywiste. Nie zapominajmy wskazówki Zbigniewa Herberta: „nie należy zaniedbywać nauki o pięknie. Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać kształt architektury, rytm bębnow i piszczałek, kolory oficjalne, nikczemny rytuał pogrzebów”.

About Aesthetical Distance and Consequence of its Lacking

The problem of distance as a part of aesthetic experience is an important issue reappearing in several theorists' considerations (psychical distance – E. Bullough, emotional distance – M.C. Beardsley). Breaking boundaries between art and life, modern art, especially the avant-garde, has rejected the conception of distance and made the viewer abandon aesthetic experience and pleasure. But is it possible to experience art without distance? The lack of distance can provoke misunderstandings, confusion, even conflicts (extremely iconoclastic behaviors). Psychological distance can help us recognize, interpret and experience art.