

Justyna Żak-Szwarc

*Uniwersytet Warszawski**

E-mail: justyna.zak@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8288-6164

Paradoksy estetyczne w świetle polemik artystów i teoretyków w XX i XXI wieku**

Summary

AESTHETIC PARADOXES IN THE LIGHT OF POLEMICS OF ARTISTS AND THEORETICIANS
IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES**

The article deals with the issue of aesthetic paradoxes, raised in the discourse of aesthetic educators – artists and theorists. The problem seems to be still valid and has been a strong concern for artists and audiences for at least several decades. Most generally, Stefan Morawski explains them with the following statement: “Aesthetic paradoxes, that is an attempt to completely break with traditional categories relating to art, while at the same time being unable to get rid of these categories”. The roots of this dilemma can be traced back to the era of modernism, but in many aspects it is still a sensitive issue, generating many tensions between art and aesthetics, between the artist and the critic or art theorist, as well as between the extraordinary reality beyond the everydayness, related to the uniqueness of the situation aesthetic, and the entanglement of artistic activity in the matters of current life. The paradox may even be a constitutive aspect of the aesthetic crisis and it concerns, in other words, the role of the artist outside the world of art, while being institutionally entangled in this world and promoting anti-aesthetic attitudes by rejecting aesthetic categories, which, however, keep coming back.

Keywords: aesthetic paradoxes, art paradoxes, aesthetic education, modern art, aesthetic crisis

red. Paulina Marchlik

* Zakład Edukacji Estetycznej i Studiów nad Kulturą, Wydział Pedagogiczny UW, ul. Mokołowska 16/20, 00-561 Warszawa

** Finansowanie publikacji: Uniwersytet Warszawski

Wstęp

Zagadnienie paradoksów estetycznych wydaje się ciągle aktualne i przynajmniej od kilku dziesięcioleci nurtuje twórców i odbiorców sztuki. W książce *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Stefan Morawski objaśnia, czym one są w jednym zwięzłym zdaniu. Píše, że „Paradoksy estetyczne [są to] próby całkowitego zerwania z tradycyjnymi kategoriami dotyczącymi sztuki, przy jednoczesnej niemożliwości pozbycia się tych kategorii” (Morawski, 1985, s. 185). Przez tradycyjne kategorie można rozumieć piękno, umiejętności warsztatowe, indywidualną ekspresję twórcy, trzy elementy pola estetycznego: twórcę, dzieło i odbiorcę czy też niemieszanie środków wyrazu różnych dziedzin twórczości artystycznej.

Problem paradoksów estetycznych, którego korzeni należy dopatrywać się w dobie modernizmu (a w pewnym sensie może nawet wcześniej) jest pod wieloma względami nadal kwestią newralgiczną, rodzącą wiele napięć między sztuką a estetyką, między artystą a krytykiem czy teoretykiem sztuki, jak również między niezwykłością rzeczywistości pozacodziennej (wyjątkowością sytuacji estetycznej) a uwikłaniem działalności artystycznej w sprawy bieżącego życia. Według Morawskiego paradoks jest wręcz aspektem konstytutywnym kryzysu estetyki i dotyczy on innymi słowy: „statusu artysty poza sztuką, a zarazem artysty uwikłanego instytucjonalnie w art world, czego reperkusją jest analogiczna dwuznaczność antyestetyki, która odrzuca wszystkie zastane kategorie, ale główne z nich jak bumerang powracają” (Morawski, 1985, s. 10).

Tam, gdzie mowa o zależnościach między wartościami, sztuką i życiem, wyrasta zatem wiele konfliktów i zdumiewających napięć, z którymi wielokrotnie mierzą się ci, którzy udostępniają i uprzystępniają innym sztukę. Kwestia paradoksów estetycznych powinna być jednym z zasadniczych dylematów wychowawców estetycznych wrażliwych na przemiany w sztuce, gdyż dotyka głębokich przewrotów w rozumieniu jej istoty oraz jej roli w życiu człowieka. Stefan Szuman *wychowawcami estetycznymi* nazywa „osoby pośredniczące między dziełami sztuki a odbiorcami” (Szuman, 2008, s. 272). Jak podkreśla, mogą być nimi – po pierwsze – artyści, którzy dzielą się swoją wiedzą, myślami i uczuciami, po drugie – znawcy sztuki, czyli szczególnie zainteresowani nią teoretycy, oraz – po trzecie – nauczyciele i wychowawcy, obcujący ze sztuką zawsze w jakiejś mierze dzięki artystom i teoretykom, którzy nierzadko prezentują zupełnie odmienne stanowiska.

Celem niniejszych rozważań będzie przyjrzenie się owym różnorodnym stanowiskom artystów i teoretyków wobec sztuki, zwłaszcza w kwestii tego, czym może ona być i w jaki sposób może być uznana za sztukę w kontekście pedagogicznym. Istotnym aspektem są również pytania o to, co i kto decyduje o tym, że coś może zostać uznane za sztukę oraz jakie konsekwencje wynikają z prób deestetyzacji sztuki. Usytuowanie rozważań w kontekście edukacji dotyczącej sztuki powoduje, że w tych pytaniach nie chodzi zasadniczo o samą sztukę, ale o jej znaczenie dla wychowawców estetycznych oraz odbiorców, którzy stają przed dylematem oceniania i wartościowania rzeczywistości artystycznej, znoszącej coraz to nowe granice. Opinie ukazujące odmienne sposoby postrzegania sztuki, będące przedmiotem proponowanej analizy przeważnie wpisują się w dyskusje między relatywizmem estetycznym a stanowiskiem preferującym ściśle określone, powszechne i ponadczasowe kryteria, które powinna spełniać sztuka. Innymi słowy będą to polemiki – posługując się metaforą Morawskiego – „między Scyllą środowisk artystycznych, a Charybdą filozofujących teoretyków” (Morawski, 1985, s. 186). Choć należy zauważyć, że zarówno relatywizm odcinający się od tradycyjnych kryteriów estetycznych, jak i abso-lutyzm opowiadający się za nimi, to postawy mające swych reprezentantów w jednym i w drugim środowisku. Niemniej jednak wydaje się, że przywoływane w tym artykule wypowiedzi niekoniecznie wyrażają skrajnie odmienne perspektywy, sytuują się raczej w różnych odległościach na osi napięć rozpiętej między tymi rozbieżnymi stanowiskami.

Przywoływane napięcia i różnice zdań mogą dotyczyć pewnych ponadczasowych problemów, odnoszących się w ogóle do pojmowania sztuki, ale także kwestii, które się wiążą ze zmianami praktyk artystycznych. Z jednej strony sztuka to społeczny fenomen, wyrastający ze wspólnoty ludzkich doświadczeń, z drugiej poniekąd oddzielny byt, często trwający w świecie ponadczasowego porządku, niezależnie od doraźnych ludzkich potrzeb. Jak twierdzi Irena Wojnar, sztuka obok „podwójnego życia w czasie i poza czasem, odznacza się jeszcze innym paradoksalnie podwójnym istnieniem” (Wojnar, 1984, s. 27). Jest ona „zintegrowana z życiem, które odzwierciedla, służąc mu równocześnie, a zarazem zawiera zawsze załączki nowego, wyraża mniej lub bardziej ostre próby przeciwstawiania się panującemu porządkowi” (Wojnar, 1984, s. 27). Inaczej byłaby wyrazem stagnacji i uległości wobec obowiązujących tendencji, co w znacznym stopniu przeczyłoby istocie twórczości artystycznej. Pozostaje pytanie, na ile ostre mogą być owe próby przeciwstawiania się zastanemu porządkowi, by twórczość artystyczna mogła zachować status sztuki i jako taka być wskazywana jako przedmiot wychowania estetycznego?

Próby deestetyzacji sztuki w dobie neoawangardy

Istotną kwestią ukazującą źródła paradoksów estetycznych są dążenia do deestetyzacji sztuki. W celu zbadania prób deestetyzacji, zdaniem Morawskiego, należy przyjrzeć się rewolcie neoawangardy i próbom „szturmu” na wartości estetyczne. W szczególności warto poddać analizie kwestie dewaluacji umiejętności artystycznych, dotychczasowej struktury formalnej, *mimesis*, a także przeżycia estetycznego związanego z ontologią dzieła. Można dodać w tym miejscu założenie, że dzieło jest nierozłączne ze światem, który – jak to określa Martin Heidegger – wyjawia „przechowującemu”. Według filozofa, poprzez przechowywanie, czyli pewną wytrwałość w obcowaniu z dziełem, poniekąd otwieramy się na jego rzeczywistość i niezwykajne bycie, co daje poczucie przynależności do prawdy dzieła, wychodzące poza nasze przeżycia estetyczne (Heidegger, 1997, s. 46–47). A zatem owa kontestacja dotyczy w gruncie rzeczy także pewnego wzgardzenia rzeczywistością pozacodzienną sztuki i niezwykajnym światem, który ona oferuje. Jak pisze Morawski: „Cechą konstytutywną dla rewolucji antyestetycznej wydaje się właśnie zerwanie z owym *światem na niby*, z rzeczywistością wydzieloną, którą przeciwstawia się życiu zewnętrznemu i wewnętrznemu” (Morawski, 1985, s. 9).

Aż wreszcie dochodzi do jednego z zasadniczych przewrotów, czyli do zerwania z przedmiotem sztuki, do unieważnienia dzieła jako materii ukształtowanej artystycznie, co również zdaniem Marii Gołaszewskiej jest kwestią „totalnej reorientacji” (Gołaszewska, 1984, s. 103) pojęcia dzieła sztuki i radykalnej zmiany sytuacji estetycznej, wiążącej się z kryzysem wartości estetycznych. Warto zauważyć, że pogląd ten podziela wielu estetyków, co ciekawe także entuzjaści deprecjonowania tradycyjnych kategorii estetycznych, proponujący dyskurs o sztuce poza nimi. Dotyczy to zwłaszcza dyskusji wokół sztuki postmodernistycznej oraz działalności artystycznej określanej przez Morawskiego mianem neoawangardy. Właściwie te dwa ostatnie aspekty, czyli zerwanie z rzeczywistością pozacodzienną oraz unieważnienie dzieła w wymiarze artystycznej materii wydają się niezwykle istotne również w odniesieniu do najnowszych dokonań artystycznych.

Twórcy awangardy nierzadko to właśnie teorie i wartości estetyczne uznają za wyjątkowo szkodliwe dla sztuki. Podkreślają destrukcyjną rolę nadmiaru dyskusji, analiz, krytyki czy też najogólniej streszczając – niewłaściwego podejścia do sztuki. Ów „nadmiar kłopotów” obecny w rzeczywistości artystycznej, Jean Dubuffet odnosi wprost do „pisarzy i do filozofów (cudownie

wyważających otwarte drzwi, cudownie i z wielkim hałasem rozgłaszających to, o czym od zawsze wie każdy pastuch baranów” (Dubuffet, 2005, s. 51). W dodatku samą wiarę w teoretyczny osąd czy też w przydawanie piękna niektórym formom oraz zestawieniom form lub kolorów Dubuffet uważa za „pozbawione podstaw banialuki”, którymi sztuka się w ogóle nie posługuje, chyba że ta najgłupsza (Dubuffet, 2005, s. 51).

Oczywiście można, podobnie jak choćby Ernst Gombrich, uznać artystów za ludzi przeważnie skromnych, dla których idea piękna czy ekspresji to kwestie „zbyt górnotne” i generalnie wprawiające w zakłopotanie. W związku z tym, z perspektywy twórców są to zagadnienia niepotrzebnie dyskutowane, gdyż onieśmielają, a ich samych za bardzo nie zajmują i nie są dla nich szczególnie istotne (Gombrich, 2011, s. 73). Niemniej jednak wydaje się, że niniejsze spojrzenie nie wyczerpuje tematu, ponieważ w szerokiej panoramie dyskursu publicznego stosunkowo łatwo jest dostrzec artystów żywo zainteresowanych estetycznymi ideami i ich krzewieniem. U niektórych to zaangażowanie przejawia się rzeczywiście w formie buntu skierowanego przeciw dotychczasowym kategoriom estetycznym, co zresztą wcale nie musi oznaczać wytyczania alternatywnych dróg w sztuce. Warto jednak zauważyć, że w gronie artystów są również twórcy, którzy nie tyle występują przeciw tradycji i jej wartościom (jak często utrzymują ich krytycy), ile przeciw modnym lub utrwalanym i powielanym przez dekady teoriom estetycznym, które w pewnym sensie, ich zdaniem, zubażają nasze spojrzenie na spuściznę artystyczną.

W swojej *Teorii widzenia* z 1947 r., wydanej w latach 50. XX w., Władysław Strzemiński utrzymuje, że sztuka wpisuje się w pewne kontinuum procesów historycznych, ale nie tyle związanych z tradycyjnie pojętym realizmem, ile z rozwojem świadomości widzenia. Jest to w jego odczuciu niezmiernie istotne i przez wielu teoretyków nierozpoznane. Wypada w tym miejscu nadmienić, że w podobnym czasie ukazują się również inne wybitne teorie postrzegania m.in. *Fenomenologia percepcji* (1945 r.) Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy też *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka* (1954 r.) Rudolfa Arnheima, co dobitnie świadczy o wzmożonym zainteresowaniu obszarem percepcji, jako ważnym elemencie sytuacji estetycznej, który dotychczas był bądź marginalizowany, bądź traktowany nieufnie (Arnheim, 2013, s. 12–14). W odniesieniu do praktyki artystycznej Strzemiński podkreśla, że sam musiał się mierzyć z przesądami teoretyków, zwłaszcza w ich pojmowaniu realizmu. Jak twierdzi:

Teoria była hamulcem sztuki i pociągnęła za sobą wykołowanie i niedorozwój wielu artystów. Teoria sztuki stworzona przez społeczeństwo kapitalistyczne pierwszej połowy XX w.

była niezawodną i sprawnie działającą przeszkodą, niedopuszczającą do rozwoju sztuki (Strzeмиński, 2016, s. 296).

Maria Jarema także nieco sceptycznie (pisząc eufemistycznie) odnosi się do „oficjalnych recenzentów” twórczości. Uznaje, że w odbiorze dzieł już lepiej liczyć „na zdrowy instynkt prostego człowieka” (Jarema, 2021, s. 60). Większe nadzieje rozwoju pokłada w samych artystach, którzy powinni podążać za zmianami i tworzyć ustawicznie rewolucje, synchronizując je z życiem. Twierdzi, że sztuka się zmienia podobnie jak życie, więc nie da się jej zaplanować. „Mówiąc o sztuce, ciągle jakby zaczynamy od nowa” (Jarema, 2021, s. 150). Artystka podkreśla, że dzieje się tak nie ze względu na nieuchwytność sztuki, ale dlatego, że sztuka jest żywa. W związku z powyższym nasuwa się myśl, że nie chodzi o nowe zjawiska w świecie artystycznym i wiodące w danym czasie nurty, ale o pewną cechę zasadniczą sztuki, która towarzyszy jej w podróży przez dzieje, niezależnie od dominujących teorii. Jak pisze lakonicznie inny przedstawiciel Grupy Krakowskiej, Aleksander Winnicki-Radziejewicz: „Nie ma w moim pojęciu podziału na sztukę nowoczesną i przestarzałą. Jest tylko sztuka żywa i martwa” (Winnicki-Radziejewicz, 2017, s. 12).

Jak łatwo sobie wyobrazić, takie kryteria podziału sztuki dla teoretyków mogą się okazać niejasne czy mało satysfakcjonujące. Przypuszczalnie nie będą również zbyt pomocne w próbach odróżnienia dzieł artystycznych od innych żywych zjawisk w kulturze, czy nawet przyrodzie. Zwłaszcza, że czasem, przez wzgląd chociażby na charakter sztuki postmodernistycznej, to zadanie może być wyjątkowo trudne. Zresztą, gdy Morawski pisze o paradoksach estetycznych, to odnosi je przede wszystkim do „awangardy awangardy”, czyli „neoawangardy”, którą zdecydowanie odróżnia od „wielkiej awangardy”. Ta ostatnia ogłaszała manifesty i dokonywała rewolty skierowanej przeciw wielu wartościom estetycznym, jednocześnie wpisując się w niektóre podstawowe paradygmaty sztuki. W rezultacie zmianie ulegał kanon artystyczny, straciła na znaczeniu funkcja mimetyczna, kategoria piękna przestała być tak istotna jak we wcześniejszych stuleciach lub też uległa znacznym przeobrażeniom, kwestia formy natomiast zaczęła się wysuwać na pierwszy plan. Innymi słowy, dochodziło do istotnych zmian w preferowanym kanonie twórczości i do pewnego przewartościowania kategorii estetycznych. Jednak, jak pisze Morawski, w odniesieniu do kierunków jego zdaniem bardziej przełomowych, czyli konceptualizmu i happeningu: „Dzisiaj estetyk staje nie wobec problemu kolejnej modyfikacji pojęcia sztuki, lecz wobec kluczowej kwestii: czy to co uprawia najnowsza awangarda może być w ogóle nazwane sztuką?” (Morawski, 1985, s. 190).

Wcześniej jeszcze zastanawia się, czy może przez brak dystansu nie przydajemy obecnym zjawiskom w sztuce zbyt wielkiej rangi w kontekście przeobrażeń rzeczywistości artystycznej i estetycznej zarazem. Pytania oczywiście wydają się całkiem zasadne i w pewnym sensie ze sobą ściśle powiązane. Według George'a Dickiego wytwór artystyczny to w pierwszej kolejności artefakt, a dziełem sztuki będzie wtedy, gdy zadecydują o tym instytucje społeczne, które mają moc nadawania tej rangi (Dickie, 1984). Jak można zauważyć, proces dochodzenia do tego swoistego instytucjonalnego konsensu często trwa lata. Susan Sontag również utrzymuje, że przedmiot artystyczny dopiero może się stać dziełem sztuki, a dzieje się to wraz z upływem czasu. W związku z powyższym konstatuje: „Zatem dzieło sztuki współczesnej to oksymoron” (Sontag, 2013, s. 232).

Jeśli chodzi natomiast o samą kwestię uchwycenia przełomu w sztuce, którego wielu estetyków dopatruje się w twórczości powstającej wraz ze schyłkiem modernizmu w latach 60. XX w., to wydaje się, że obecnie ponad półwieczny dystans pozwala docenić ważkość teoretycznych dociekań nakreślających wielkie przeobrażenia. Choć oczywiście słynne i wywrotowe *ready mades* Marcela Duchampa powstały znacznie wcześniej, to jednak chodzi tu o początki pewnych globalnych nurtów w sztuce, które zmieniły nasze wyobrażenie o działalności artystycznej. Być może zdezaktualizowały one całkowicie tradycyjne kategorie estetyczne albo jednak osobiwie się w nie wpisały, bo jak inaczej mogłyby pozostać sztuką?

W każdym razie przełom w sztuce z lat 60. XX w. wywołał niepokoje również wśród teoretyków wychowania estetycznego. Herbert Read, który na początku lat 40. XX w. w swojej książce *Wychowanie przez sztukę* (1976) m.in. pisał o wzbogacających człowieka interakcjach z dziełami sztuki, w latach 60. XX w. zaczął wyrażać obawy, co do potencjału współczesnej sztuki („antysztuki”) w sferze porozumiewania się z ludźmi. Zaczęły pojawiać się głosy, że wychowanie przez sztukę powinno dotyczyć stabilnych wartości sztuki dawnej i uznanej, która zresztą stanowiła zasadniczy punkt odniesienia dla nestorów teorii wychowania estetycznego.

Czy działania „najnowszej awangardy” mogą być nazwane sztuką?

Wskazane w tytule tej części artykułu pytanie stawiało wielu badaczy w XX w., nierzadko dosłownie i w przenośni wieszcząc koniec sztuki. Wśród

głosów donośnych i pesymistycznych można wyróżnić głosy Donalda Kuspita i Jeana Baudrillarda, którzy w sposób szczególny krytykują konceptualizm i pop-art. Dostrzegają oni przede wszystkim biznesowy charakter działań artystycznych, co zresztą przez samego Andy'ego Warhola mogło być traktowane jako komplement, gdyż wielokrotnie podkreślał, że chciałby, aby jego sztuka była biznesowa¹. Baudrillard zresztą poniekąd docenia deklarowany komercyjny (i przez to demistyfikujący) charakter popularnych wytworów artystycznych oraz właściwie dosyć pozytywnie odnosi się do ojców pop-artu wraz z ich bezpośredniością i zmysłem robienia kariery. Jak to bowiem ujmuje: „Warhol uwolnił nas za jednym zamachem od estetyki i sztuki...” (Baudrillard, 2006, s. 88).

W opinii owych krytyków, poza ewidentnym podbojem rynku, nowe nurty cechuje dosłowność, doraźność, pustkaczy regres estetyczny lub wręcz kres estetyki. Jak pisze Kuspit: „Zamiast odważnie stawiać kolejny i ostatni awangardowy krok, kończący twórczą przemianę alienacji (negacji społeczeństwa) w transcendencję (afirmację indywidualności), konieczną do emocjonalnego przetrwania, pseudoawangardowa postszuka cofa się w rozwoju – do codziennego życia” (Kuspit, 2005, s. 167). Zlewając się z życiem, sztuka, czy też „postszuka”, ulega trywializacji i nie przystaje do osądów estetycznych, tym samym tracąc status sztuki. W pewnym sensie podlega śmierci tak jak życie, gdyż się od niego szczególnie nie różni. Tak przynajmniej mogą ją postrzegać sceptyczni teoretycy. Sami artyści, którzy dążą do zacierania granic między sztuką a życiem z pewnością dostarczają im w tym aspekcie wielu argumentów. Zresztą warto dodać, że dzieła sztuki na poziomie wizualnym rzeczywiście mogą się nie różnić od przedmiotów obecnych w codziennym życiu. Pozostaje zatem pytanie wyeksplikowane przez Arthura Danto: „co powoduje, że istnieje różnica między dziełem sztuki a czymś, co dziełem sztuki nie jest, jeśli oba te przedmioty w rzeczywistości wyglądają tak samo?” (Danto, 2013, s. 194).

Przed tym pytaniem, czyli w okresie, gdy jeszcze nie można go było postawić, ponieważ w dyskursie o sztuce raczej nie było podobnych dylematów, to w znacznej mierze narracje historyczne wyznaczały ramy filozoficznych poszukiwań i wytyczały kierunki w sztuce. Zdaniem Danto wraz z konceptualizmem

¹ Jak stwierdzał: „Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist. After I did the thing called «art» or whatever it's called, I went into business art. I wanted to be an Art Businessman or a Business Artist. Being good in business is the most fascinating kind of art. During the hippies era people put down the idea of business – they'd say «Money is bad», and «Working is bad», but making money is art and working is art and good business is the best art” (Warhol, 2013, s. 92).

i pop-artem nadszedł „koniec sztuki”, ale w tym przypadku określa on tym hasłem właściwie koniec wielkich narracji i możliwości określania kierunków, a nie kres samej sztuki. W stosunku do działalności artystycznej z optymizmem przewiduje jeszcze większą wolność tworzenia i odbioru, która miałaby wynikać właśnie ze zrzucenia jarzma regulującej i klasyfikującej narracji. Co ciekawe, według niektórych owa wolność nie przekłada się wcale na jakąś wyjątkową różnorodność sztuki, na przykład Clement Greenberg większe urozmaicenie dostrzega w modernizmie (Greenberg, 2006).

W każdym razie, jeśli dzieło w swej materialnej formie na poziomie zmysłów z rzeczywistości codziennej niczym się nie wyróżnia, to oznacza według Danto, że „to własności niewidzialne czynią coś sztuką” (Danto, 2016, s. 63). W tym sensie rzeczywiście pod dużym znakiem zapytania stoi znaczenie, czy też istotność materialna dzieła jako przedmiotu. Wielokrotnie powtarzane hasła, traktujące o tym, że wszystko może być sztuką do pewnego stopnia znajdują swe odbicie w praktykach artystycznych postmodernizmu. Jednak ostatecznie nie wszystko jest dziełem sztuki, bo gdyby tak było, to jak twierdzi Sontag, mielibyśmy „katastrofę ekologiczną” (Sontag, 2013, s. 389). Jaki zatem niematerialny aspekt może decydować o randze sztuki i jaką szansę dla sztuki widzą estetycy i artyści, wieszczący koniec jej historycznych, tradycyjnych lub nawet filozoficznych narracji? Warto wspomnieć, że Danto w swoich spostrzeżeniach nie jest odosobniony. O zmierzchu dawniejszych narracji o sztuce pisał również artysta konceptualny Joseph Kosuth, który do tematu estetyczności podchodził bardziej radykalnie. W jego teorii nie tylko nie ma miejsca na tradycyjne kategorie estetyczne, które zdaniem Danto w odniesieniu do nowej sztuki się zdezaktualizowały, ale generalnie Kosuth utrzymywał, że sztuce współczesnej zbędna jest myśl estetyczna, a przynajmniej ta krzewiona przez teoretyków.

Przy wieszczaniu kresu dotychczasowych narracji niemal nieuniknione staje się pytanie o to, czym jest sztuka albo co decyduje o tym, że coś jest sztuką, skoro ani tradycja historyczna, ani filozoficzna nie są w stanie dostarczyć żadnych wskazówek czy odpowiedzi. Po odcięciu się od wartości estetycznych powstaje pewna próżnia, którą w jakiś sposób trzeba wypełnić, by w ogóle można było mówić o sztuce. A zatem, jeśli sztuka nadal powstaje, to coś musi wyróżniać przedmioty artystyczne względem innych. Pomysły Kosutha i Danto na to, czym jest sztuka koncentrują się na kwestiach związanych ze znaczeniem. Kosuth pisze o tym, że sztuka pozwala konstruować nowe znaczenia, które miałyby wynikać z anulowania doświadczeń nawykowych, czy też wynikających z tradycji. W rezultacie dochodzi do procesu subiektywnego

tworzenia znaczeń, w którym uczestniczy odbiorca – indywiduum. Warto zauważyć, że kreacja nowych sensów w jego pojęciu ma charakter w pewnej mierze dialogiczny. Określa on też rolę twórców. Jak pisze:

Nasze zadanie jako artystów jest jasne, choć nieproste. Prawdziwie twórcza praca jest zależna od zmiany znaczenia tego, co widzimy, a proces ten jest niemożliwy bez zrozumienia tych struktur, które konstruuja znaczenie. Formalne przeżywanie obecne w całej niedawnej historii gustów, które zakłada stare i dobrze znane znaczenia, zostało ostatecznie strawione i zapomniane (Kosuth, 2005, s. 525).

Zdaje się, że taki pogląd może być słuszny, jeśli założymy, że w ogóle istnieją lub istniały jakieś stałe znaczenia tego, co widzimy. Natomiast, jeżeli przyjmiemy, że znaczenia permanentnie się zmieniają i kształtują zależnie od poszczególnego spojrzenia, to nie dość, że w przypadku każdego odbiorcy i artysty będą one inne, to jeszcze sens spotykanej rzeczywistości nie będzie ustalony raz na zawsze nawet dla jednej osoby. Innymi słowy, każde znaczenie może być do pewnego stopnia nowo konstruowane. Jeśli tak właśnie jest, to w tym ujęciu przedmiotu sztuki raczej nic nie wyróżnia albo wyróżnia niewiele.

Danto natomiast proponuje nowe pojęcie dzieła sztuki, które określa mianem „ucieleśnionego znaczenia”. Według niego „Dzieło sztuki jest obiektem materialnym, którego pewne własności należą do znaczenia, a inne nie. Odbiorca musi tak zinterpretować własności będące nośnikami znaczenia, by uchwycić zamierzone znaczenie, które one ucieleśniają” (Danto, 2016, s. 61). Nie do końca jest jasne, czym jest „zamierzone znaczenie”, ale wydaje się, że może być ono zamierzone przez artystę. Być może to przesadne uproszczenie, ale chyba wynika z tego, że rola odbiorcy sprowadza się do odgadnięcia tego, co myślał i chciał przekazać autor. Takie oczekiwania przysparzają wiele kłopotów. W dodatku zastanawiające jest też to, jak zdołamy rozróżnić własności należące do znaczenia od tych nienależących, skoro nie znamy znaczenia i nawet jeśli spróbujemy je uchwycić, to chyba nigdy nie możemy być pewni, że je rzeczywiście odkryliśmy. Poza tym wydaje się, że z pewnych zasadniczych względów takiemu tłumaczeniu sztuki mogą się opierać zwłaszcza ludzie wrażliwi na kwestie postrzegania w teoriach estetycznych, którym pojęcie „ucieleśnionego znaczenia” raczej niczego nie rozjaśni. Według Danto „widzenie jako takie nie podlega zmianom, bowiem widzenie bardziej przypomina trawienie niż posiadanie przekonań” (Danto, 2013, s. 89). W bardziej wyrafinowanych koncepcjach percepcji, jak u Maurice’a Merleau-Ponty’ego, znaczenia nadaje człowiek w dialogu ze światem, nie są one czymś zastanym do odgadnięcia. I co niemniej istotne – nie ma rzeczywistości bez znaczeń. W związku z powyższym nadal

pozostaje pytanie: czym różnią się znaczące przedmioty sztuki od wszystkich pozostałych znaczących przedmiotów.

Próby odcięcia się od tradycyjnych kategorii estetycznych wymagają jakichś nowych teorii, które pozwolą mówić o sztuce. Jednak dotychczasowe głośne koncepcje, w których odbija się walka o niezależność, ciągle wydają się w jakimś zakresie karkołomne. Albo nie pozwalają odróżnić sztuki od rzeczywistości pozaartystycznej, albo ostatecznie nie są w stanie wyjść poza świat wartości estetycznych, od których usiłują uciec. Zresztą przy założeniu, że nie chodzi o sam przedmiot rozumiany jako artystycznie ukształtowana materia tylko o świat niematerialnych znaczeń, to tym bardziej istotne wydaje się właśnie doświadczenie estetyczne. Jak twierdzi Graham Harman, jest ono kluczowe „jako forma niedosłownego dostępu do przedmiotu” (Harman, 2018, s. 260). Dzięki estetycznemu spojrzeniu odbiorcy pewne szczególne cechy obiektu i jego znaczenia przestają należeć do samego przedmiotu, który „znika”, gdyż jest zastępowany przez nowy przedmiot, o najróżniejszych metaforycznych znaczeniach. Może się okazać, że inaczej trudno nam będzie wyjść poza dosłowność przedmiotu. Innymi słowy ci, którzy wierzą, że dzieła sztuki ucieleśniają znaczenia, dewaluując doświadczenia estetyczne, jednocześnie odcinają drogi do nich wiodące. Unicestwiają tym samym znaczenia, czy też po prostu uśmiercają je w przedmiocie.

Paradoks estetyczny sztuki konceptualnej, happeningu i performansu

Morawski jest zdania, że mimo wysiłków i głośnego buntu, twórcom neo-awangardy nie udało się zupełnie przekroczyć dotychczasowego pojęcia sztuki, ani tym bardziej odciąć się od instytucji ze sztuką związanych (Morawski, 1985, s. 192). Badacz wyróżnia pewne wspólne dla konceptualizmu i happeningu aspekty zasadniczej rewolty, które, jak sam podkreśla, mogą być także adekwatne w odniesieniu do pop-artu czy performansu. Po pierwsze będzie to uznawanie dzieła sztuki „za fakt nieistotny”. Sztuka w tym ujęciu ma być procesem (który rozkłada się w czasie i często znika) lub materiałem pośredniczącym w przekazie jakichś idei. Pozostaje pytanie, czy rzeczywiście sztuka wyzbyła się przedmiotu? Według Morawskiego zmienia się po prostu jego charakter, staje się on bardziej „procesualny”. Można w tym miejscu dodać, być może oczywisty fakt, że tylko poprzez urzeczowienie dzieło może przetrwać, inaczej uległoby

zapomnieniu. Performance czy happening nie bez powodu są dokumentowane i odtwarzane. Jak twierdzi Theodor Adorno: „Sztuka, która informuje o rzeczywistości, zawsze była wyposażona w instrukcję obsługi informującą o sztuce i dziś obie zlały się w jedno...” (Adorno, 2019, s. 113). Być może sztuka neoawangardowa czy postmodernistyczna rozumiana jako rzecz ma rzeczywiście nieco mniejsze znaczenie niż sztuka tradycyjna (choć, co warto podkreślić nie przekłada się to na jej wartość materialną, czyli cenę). Niemniej jednak, nawet w przypadku malarstwa mimetycznego znaczenie i wymiar metaforyczny dzieła również nie zamykają się przecież w płóciennym przedmiocie.

Po drugie w przypadku neoawangardy, jak twierdzi Morawski, przestaje się liczyć sprawność artystyczna, którą zastępuje pomysłowość. Trudno się z tym spostrzeżeniem nie zgodzić. Wystarczy sobie wyobrazić w odniesieniu do szeroko pojętej sztuki współczesnej pojęcie kunsztu, w sensie historycznym i etymologicznym tak silnie ze sztuką związane. Obecnie brzmi ono po prostu anachroniczne, choć jeszcze w czasach nowożytnych odgrywało bardzo istotną rolę.

Morawski następnie wymienia kwestię anonimowości artystów. Jego zdaniem „twórca stara się być zaledwie inicjodawcą, aby w samych działaniach zachować całkowitą anonimowość. Ekspresja indywidualna jest a priori uważana za balast” (Morawski, 1985, s. 191). W pewnym sensie w działaniach performatywnych i happeningowych „operowanie osobą tak samo jak przedmiotem znalezionym” (Morawski, 1985, s. 191) lub w pop-artcie i konceptualizmie – wykorzystanie przedmiotów wyprodukowanych fabrycznie, wydaje się działaniem mniej ekspresyjnym czy osobistym niż tworzenie obrazów malarskich. W malarstwie dukt pędzla niczym linie papilarne, zdradza jednostkowy wymiar dzieła i indywidualizm jego twórcy.

Można jednak też spojrzeć na powyższe zagadnienie zupełnie inaczej. Bez silnej osobowości artysty koło rowerowe, suszarka czy pisuar nie trafiłyby do muzeum. Tradycyjne dzieła raczej nie wymagają specjalnego komentarza twórcy, w celu uzasadnienia swojej rangi. Właściwie mogłyby istnieć jako anonimowe dzieła sztuki odnalezione przez kolekcjonerów czy muzealników. Pisuar bez obecności Duchampa raczej nie zostałby *Fontanną* o randze muzealnej. Sława pop-artu też wydaje się ściśle spleciona z popularnością jego twórców. W tym sensie w sztuce performance jeszcze trudniej o anonimowość. Zresztą nie wydaje się, aby twórcom rzeczywiście na niej zależało, czego chyba najbardziej bitnym przykładem jest słynny performans Mariny Abramović o wiele mówiącym tytule *Artystka obecna* z 2010 r. zorganizowany przez Muzeum Sztuki

Nowoczesnej w Nowym Jorku. Podczas performansu Abramović siedziała nieruchomo na krześle znajdującym się w środku sali blisko 700 godzin. Naprzeciwko znajdowało się krzesło przeznaczone dla widzów, którzy mogli je zająć, aby wymienić z artystką spojrzenia. Jak sama później wyznała w książce *Pokonać mur. Wspomnienia*, jej życie zawodowe po tym wydarzeniu artystycznym uległo zmianie, gdyż odniosła ogromny komercyjny sukces. Zastanawiała się wówczas, czy to, co stworzyła jest sztuką. Jak wspomina:

Zawsze myślałam, że w sztuce chodzi o ekspresję w ramach pewnych technik: malarstwa, rzeźby, fotografii, pisarstwa, filmu, muzyki czy architektury. No i oczywiście performansu. Ale ten performans przekraczał granice zwykłego performansu. To było życie. Czy sztuka może lub powinna być odizolowana od życia? Zaczęłam coraz intensywniej odczuwać, że sztuka musi być życiem – musi należeć do wszystkich (Abramović, 2018, s. 370–371).

Myśl ta potwierdza kolejną kwestię, którą jako cechę wspólną neoawangardy wymienia Morawski, czyli „eliminowanie rzeczywistości sztuki”. Sprowadza się ono właśnie do zacierania różnic między sztuką a życiem. Niektórzy teoretycy, jak Richard Schechner, są zdania, że każda forma ludzkiej działalności jest performansem, który polega na odtwarzaniu zachowań z przeszłości i składaniu je w nowe całości (Schechner, 2016, s. 44). W związku z tym, jak pisze Nicholas Mirzoeff:

Performans może być dziełem sztuki, może być też działaniem kucharza przygotowującego danie albo fryzjera obcinającego włosy. Performans dotyczy również każdego, kto odgrywa swoją rolę kulturową, rasę i seksualność w życiu codziennym (Mirzoeff, 2016, s. 70).

Jednak jeśli chcemy na performanse czy happeningi spojrzeć jak na dzieła sztuki, to pomimo wielu improwizacji, jak twierdzi Morawski, nie staną się one autentycznymi wydarzeniami życiowymi (Morawski, 1985, s. 192). Widzowie, choć często aktywnie uczestniczą w organizowanych przez artystę sytuacjach, to jednak wydaje się, że zdają sobie sprawę z ich niecodzienności. Wyczuwają rodzaj inscenizacji i metaforyczny wymiar sytuacji, w której się znaleźli. W przypadku szeroko pojętej sztuki konceptualnej, nawet jeśli przeniesiemy obiekty z tzw. *white cube* do zupełnie inaczej urządzonych wnętrz, to i tak, choćby z uwagi na samą przestrzeń muzeum czy galerii, najpewniej powstanie i pozostanie w widzach poczucie niecodzienności sytuacji.

Według Hiltona Kramera, paradoksalnie to właśnie działalność Duchampa w sposób szczególny „pokazuje, że nie ma czegoś takiego jak przedmiot lub gest, którego w magicznym kontekście muzeum nie można by doświadczyć jako

sztuki, a ta demonstracja skutkuje skazaniem zarówno idei tradycji, jak i samego muzeum w otchłań arbitralnych wyborów i nieuzasadnionych twierdzeń” (Kramer, 2013, s. 12).

Przytoczona myśl wyraźnie podkreśla niezwykłą moc instytucji, bez których żadne codzienne przedmioty najpewniej nie stałyby się sztuką. A zatem manifesty artystów podnoszące kwestie przejścia refleksji nad sztuką przez same środowiska artystyczne ewidentnie się nie powiodły. Twórcy zresztą poważnie chętnie podejmują współpracę z instytucjami, które często traktują ich dzieła jak kolejną modę w sztuce. W związku z tym artyści ciągle pozostają silnie uwikłani w *art world*, nawet jeśli ogłaszają światu, że chcą się z niego wyswobodzić. Według Kramera właściwie nie ma nawet czegoś takiego jak postmodernizm, gdyż rzeczywistość artystyczna wcale tak radykalnie się nie zmieniła od czasu trwającego nadal modernizmu. Został on w opinii krytyka jedynie „skażony” kiczem, polityką, teoriami społecznymi i podejściem antyestetycznym (Kramer, 2013, s. 305–306). Sontag z kolei kojarzy postmodernizm z recyklingiem i dostrzega, że wielu twórców najpierw było łączonych z modernizmem, a później określano ich mianem postmodernistów; jej zdaniem działa się tak właśnie dlatego, że dokonywali recyklingu (Chan, 2001).

Wypada nadmienić, że kwestie, o których wspomina Kramer związane z zaangażowaniem sztuki („która zaciera swoje granice z życiem”) w politykę czy w problemy społeczne nie wydają się wcale błahą zmianą rzeczywistości artystycznej. W tym kontekście można zadać pytanie o nową rolę artysty w życiu społecznym i szeroko pojętym wychowaniu. Jak pisze Barbara Kwiatkowska-Tybulewicz:

Pomimo tego, że często forma, jaką przybiera sztuka współczesna, nie przystaje do świadomości pedagogów, przyzwyczajonych do wychowywania przez sztukę poprzednich epok (jedynie przez kanoniczne dzieła sztuki), to warto wnikliwiej przyjrzeć się temu, co proponują artyści współcześni. Sztuka współczesna staje się ważnym partnerem dla pedagogiki, gdyż bierze aktywny udział w dyskusji zarówno na temat szeroko ujmowanych problemów współczesnego świata, jak i wąskiej wiedzy dotyczącej człowieka i jego świata wewnętrznego (Kwiatkowska-Tybulewicz, 2016, s. 15).

Sztuka, która w jakimś sensie dociera do „świata wewnętrznego” człowieka, może być pożądana również w tradycyjnych koncepcjach wychowania estetycznego. Pytanie natomiast, czy udział w publicznej dyskusji na bieżące tematy i mariaż z innymi dziedzinami życia społecznego, rzeczywiście służy sztuce i pozwala jej zachować artystyczną tożsamość?

Podsumowanie

Niezależnie od tego, w jakim stopniu twórczość neoawangardowa, postmodernistyczna czy też modernistyczna w szerokim ujęciu, wyłamuje się z tradycji estetycznej, wydaje się, że nadal coś musi rzeczywiście zaświadczać o wyjątkowości sztuki. Coś powinno ją wyróżniać, zwłaszcza spośród przedmiotów czy zjawisk życia codziennego, które mogą wyglądać dokładnie tak jak ona sama. Nawet sztuka cyfrowa posiada już swoiste certyfikaty autentyczności, które zaświadczać o jej unikalności, w postaci na przykład niewymienialnych tokenów, tak jak dzieło Mike'a Winkelmann'a zatytułowane *Everydays: The First 5000 days*. Musi zatem być coś, co oddziela sztukę od innych wytworów, żeby można było w ogóle mówić o sztuce. Niektórzy być może szukają jakiejś konkretnej cechy albo podstawowych paradygmatów. Możliwe, że aby się dowiedzieć co to jest, zarówno artyści, jak i teoretycy ciągle będą zmagać się z pytaniem: na ile można nagiąć granice tradycji estetycznych, by jednak mogły pozostać? Tak, aby sztuka mogła pozostać, jednocześnie będąc czymś innym niż dotychczas.

Bez względu na to, czy bliżej nam do przyjęcia stanowiska relatywizmu estetycznego, choćby w imię twórczej wolności, czy jednak będziemy oczekiwać ram, utrzymujących tożsamość sztuki w obrębie wielkich narracji historycznych, samo pytanie o umocowanie sztuki w „świecie sztuki” tak łatwo nie zniknie. Wydaje się, że namysł nad paradoksami estetycznymi, deestetyzacją sztuki i jej pojmowaniem, niezależnie od etapów jej przemian, powinien zajmować szczególne miejsce w rozważaniach wychowawców estetycznych. Jak pisze bowiem Krystyna Pankowska:

W gruncie rzeczy pytanie o sztukę nie jest przecież troską i niepokojem o samą sztukę czy niekiedy hermetyczną wręcz niezrozumiałość dzieł, lecz właśnie o jej wychowawcze funkcje. Pytanie o sztukę współczesną jest pytaniem o los człowieka-artysty i człowieka-odbiorcy. Pytaniem o to, czy się spotykają i co mają sobie do powiedzenia. Niepokój o sztukę współczesną bowiem jest pytaniem o stan myślenia i odczuwania człowieka (Pankowska, 2013, s. 162).

References

- Abramović, M. (2018). *Pokonać mur. Wspomnienia*, tłum. A. Bernaczyk, M. Hermanowska. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Adorno, T. (2019). *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. M. Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

- Arnheim, R. (2013). *Myslenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Baudrillard, J. (2006). *Spisek sztuki: Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Chan, E. (2001). Against postmodernism, etcetera – A Conversation with Susan Sontag. *Postmodern Culture*, vol. 12, nr 1. <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1chan.html>
- Danto, A. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa. Kraków: Universitas.
- Danto, A. (2016). *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka. Warszawa: Aletheia.
- Dauksza, A. (red.). (2021). *Maria Jarema. Wymyślić sztukę na nowo*. Gdańsk; Warszawa: słowo/obraz terytoria, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Dickie, G. (1984). *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*. W: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów* (s. 9–28). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gołaszewska, M. (1984). *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gombrich, E. (2011). *Pisma o sztuce i kulturze*, tłum. D. Folga-Januszewska, S. Jaszczyńska, M. Wrześniak, K. Csernak, K. Włodkowska. Kraków: Universitas.
- Gombrowicz, W., Dubuffet, J. (2005). *Korespondencja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Greenberg, C. (2006). *Obrona modernizmu: Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski. Kraków: Universitas.
- Harman, G. (2018). *Object–Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Pelican Books.
- Heidegger, M. (1997). *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera. Warszawa: Aletheia.
- Kosuth, J. (2005). *Uwagi na temat kateksji*, tłum. D. Minorowicz. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (s. 521–526). Kraków: Universitas.
- Kramer, H. (2013). *The Triumph of Modernism: The Art World, 1987–2005*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Kuspit, D. (2005). *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.
- Kwiatkowska-Tybulewicz, B. (2016). *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Mirzoeff, N. (2016). *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba. Kraków; Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Morawski, S. (1985). *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Pankowska, K. (2013). *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Read, H. (1973). *O pochodzeniu formy w sztuce*, tłum. E. Życieńska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka*, tłum. T. Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczych Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Sontag, S. (2013). *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki, tom 2. 1964–1980*, tłum. D. Żukowski. Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Strzeмиński, W. (2016). *Teoria widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Szuman, S. (2008). *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.

Warhol, A. (2013). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Penguin Books.

Wojnar, I. (1984). *Sztuka jako „podręcznik życia”*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Żak, J. (red.). (2017). *Tylko malarstwo nas nie zawiedzie*. Żyrardów: Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie.