

Granice sztuki – zarys wybranych problemów

Niniejsze rozważania poświęcone są zagadnieniu granic sztuki. Choć nie jest to kwestia nowa, to wobec zachodzących przemian pozostaje nadal aktualna i domaga się, jeśli nawet nie rozwiązania, to przynajmniej omówienia.

Sztuka nieustannie poszerza swoje możliwości, przy czym poszerzenie to może wiązać się bądź z rzemieślniczym charakterem sztuki i wynikać z opracowania nowych technik czy materiałów, bądź też dotyczyć sfery intelektualnej i wynikać z przemyślenia zastanych kanonów oraz próby ich unowocześnienia lub przekroczenia. W tym miejscu warto przywołać zaproponowane przez Stefana Morawskiego rozróżnienie na paradygmat estetyczny i kanon. Według niego paradygmat estetyczny to utrzymujący się w długiej koniunkturze historycznej zespół charakterystycznych wyznaczników, natomiast kanon to model normatywny, który w danym okresie uległ stereotypizacji¹. Kanony estetyczne także mogą utrzymywać się stosunkowo długo, co nadaje im pozór niezmienności, jednak poddane próbie czasu ulegają zmianie lub zniesieniu. Im bliżej XX wieku, tym częstsze stawały się zmiany kanonów. Od ponad stu lat nie dysponujemy ujednoczonym kanonem, a ostatnie kilka dekad przyniosło także wątpliwości, czy utrzymał się jeszcze nienaruszony wcześniej paradygmat estetyczny.

Da się zauważyć, że pojęcie sztuki w naturalny sposób narażone jest na wewnętrzne przekształcenia i przekraczanie własnych granic, ponieważ obejmuje zespół bardzo zróżnicowanych cech. Zróżnicowanie to występuje już na poziomie poszczególnych gatunków sztuki i stosowanych w nich środków wyrazu. Skoro jednak mamy do czynienia z ciągłym poszerzaniem, to pojawia się pytanie, w jaki sposób możemy definiować i czy w ogóle jest możliwe objęcie tak szerokiego i wciąż poszerzającego się zakresu cech jednym pojęciem. Wraz ze wzrostem pojemności definicji maleje jej informatywność, przez co stajemy wobec problemu: albo wypracujemy pojęcie o zadowalającym zakresie, które jednak nie będzie zadowalające pod względem ścisłości, albo uściślimy pojęcie, ale kosztem wykluczenia z jego zakresu niektórych obiektów.

Jedną z prób rozwiązania tego problemu był antyesencjalizm estetyczny, któremu dał wyraz przede wszystkim Morris Weitz w klasycznym już tekście *Rola teorii w estetyce*². Zdaniem Weitzza zamiast o istotę sztuki, niemożliwą do określenia, powinniśmy pytać o jej pojęcie, które z konieczności jest pojęciem otwartym, bowiem sztuka nie dysponuje zespołem właściwości koniecznych i wystarczających do stworzenia jakiegokolwiek wyczerpującej teorii. Poszczególne dzieła sztuki łączy raczej pewne podobieństwo rodzinne, ale nie da się wyróżnić jednej swoistej cechy, która stanowiłaby różnicę gatunkową niezbędną do utworzenia definicji. Wobec tej teorii można postawić jeden zasadniczy zarzut: według Weitzza pojęcie sztuki nie tylko jest pojęciem otwartym, ale jest pojęciem otwartym esencjalnie³, co oznacza, że nigdy nie uda się go domknąć. Istotą sztuki jest zatem, w tym ujęciu, brak jakiegokolwiek istoty. Wynikająca z tego dowolność może być pozytywnym bodźcem dla artystów, ale może także doprowadzić do całkowitego rozmycia już i tak mało precyzyjnego pojęcia.

1 Zob. S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 163-182.

2 Zob. M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, przeł. M. Godyń, [w:] *Estetyka w świecie*, t. I, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984, s. 347-359.

3 Weitzowi nie udało się uniknąć pewnej niekonsekwencji w poglądach – jego antyesencjalizm ma pewne esencjalne założenia.

Ciekawą próbę zapobieżenia temu rozmyciu podjął na naszym gruncie Władysław Tatarkiewicz, który dotychczasowe, historyczne definicje dzieła sztuki ujął w jednej formule w postaci logicznej alternatywy⁴. W razie potrzeby do alternatywy można dołączyć kolejne człony, dzięki temu w przyszłości, mimo przemian w sferze artystycznej *praxis*, teoria ta nie powinna stracić na adekwatności.

Niezależnie od proponowanego rozwiązania, wyłania się zasadniczy problem: definicja aspiruje do pewnego stopnia ogólności, tymczasem bardzo trudno objąć jednym uniwersalnym pojęciem tak różne i niesprowadzalne do siebie rodzaje sztuki jak rzeźba i poezja czy malarstwo i konceptualizm. Potrzebny jest spójny i jednocześnie elastyczny system poznawczy, który przystawałby do zmiennych i różnorodnych praktyk artystycznych⁵. Należy przy tym pamiętać, że uogólnienie może doprowadzić do zatracenia różnorodności, odbierając poszczególnym sztukom ich autonomię.

W takim razie, być może, zamiast opracowywać definicje, powinniśmy zdać się na własne intuicje. Odbiorcy sztuki to nie tylko profesjonalni krytycy czy estetycy, dla których problem definicji jest palący, ale także osoby bez przygotowania teoretycznego. Wydaje się, że tacy „nieprofesjonalni” odbiorcy dysponują pewnymi – często dość silnymi – intuicjami na temat tego, czy dany przedmiot jest dziełem sztuki, czy też nie. Jednak rozliczne eksperymenty artystyczne, od około 150 lat prowadzone z niespotykaną wcześniej intensywnością, doprowadziły do zachwiania pewności intuicyjnych kryteriów. Przed odbiorcami, zarówno tymi przygotowanymi teoretycznie, jak i nieprofesjonalnymi, rysują się dwie możliwości: albo rozszerzenia kryteriów tak, aby objęły prace radykalnie nowatorskie, albo też usztywnienia ich do tego stopnia, by te właśnie prace w sposób jednoznaczny wykluczyć. W drugim przypadku nie można jednak pozostać obojętnym na fakt, że choć niektórych obiektów nie chce się uznać za artystyczne, to ich twórcy są, mimo wszystko, uznanymi artystami. W związku z tym zaczęły się pojawiać głosy o końcu sztuki, który polegać miał nie na definitywnym domknięciu jej granic i wyczerpaniu twórczych możliwości, lecz właśnie na dowolnym otwieraniu granic w sposób uniemożliwiający jednoznaczną klasyfikację. Rosnąca dezorientacja odbiorców wobec praktyki artystycznej doprowadziła do powstania wzmożonej potrzeby stworzenia teorii objaśniającej tę praktykę.

To zakorzenienie dzieł awangardowych i neoawangardowych w kontekście teoretycznym amerykański estetyk Arthur Danto uznał w latach 60. za podstawowy wyznacznik sztuki współczesnej⁶. Danto przywoływał przedmioty nieodróżnialne percepcyjnie, takie jak na przykład słynna *Fontanna Duchampa* i identyczny z nią pisuar z tej samej linii produkcyjnej. Przedmioty te nie posiadają żadnych zewnętrznych cech decydujących o tym, że jeden z nich jest dziełem sztuki, a drugi zwyczajnym przedmiotem codziennego użytku. Wyjaśnić to może jedynie teoria i to właśnie powstawanie teorii jest głównym symptomem zmian zachodzących w świecie sztuki. W XX wieku obserwowaliśmy przyspieszoną ewolucję sztuki, prowadzącą do zakwestionowania ważności dotychczas stosowanych kategorii oceniania, pojawiały się prace artystów zyskujących coraz większą świadomość tego, czym jest sztuka. Świadomość tę, jak sądzę, w pełni osiągnęli konceptualiści, którzy działalność praktyczną zamienili na refleksję teoretyczną nad sztuką. Danto uważa ten moment za koniec sztuki w sensie domknięcia jej granic – współczesni mu artyści są tak bardzo samoświadomi, że ich prace stają się swoimi teoriami. Sztuka odkrywa prawdę o samej sobie i zamienia się w filozofię sztuki. Tym samym osiąga swój etap posthistoryczny, w którym przekroczone zostają wszystkie dotychczasowe ograniczenia. Moment ten jest interpretowany przez Danto optymistycznie – jako czas wyzwolenia sztuki spod dyktatu historycznych narracji. Danto wyraż-

4 Tatarkiewicz proponuje następującą definicję: „Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”. Zob. W. Tatarkiewicz, *O filozofii i o sztuce*, Warszawa 1986, str. 293-294.

5 Podjęcie prac nad utworzeniem takiego systemu postulował m.in. Arnold Berleant, zob. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz i T. Markiewka, Kraków 2007.

6 Zob. A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 35-46.

nie nawiązuje tutaj do heglowskiej tezy o przeszłościowym charakterze sztuki, choć można wskazać na pewne zasadnicze różnice między ujęciami tych dwóch filozofów: o ile Danto wychodzi od przesłanek empirycznych (sytuacja współczesnej mu sztuki), o tyle teza Hegla jest tezą przede wszystkim metafizyczną, a rzeczywistość empiryczna stanowi raczej punkt dojścia jego rozważań. Należy w tym miejscu podkreślić, że rozważania o przyszłości sztuki w żadnym wypadku nie są równoznaczne z rozważaniami o sztuce przyszłości. Ani Danto, ani Hegel nie przesądzają o tym, jakie prace będą powstawać w przyszłości, ani też, czy w ogóle będą powstawać. Wydaje się, że dopuszczają wariant, w którym nastąpiłby koniec praktyk artystycznych, nie jest to jednak jedyna możliwość rozwoju.

Powstaje pytanie, dlaczego w ogóle ów koniec praktyk artystycznych miałby nastąpić? Czy kontrowersyjne prace, których niektórzy nie chcą zaliczyć do sztuki, są znakiem wyczerpania twórczych możliwości i osiągnięcia jakiejś nieprzekraczalnej granicy rozwoju, czy też wręcz przeciwnie, oznaką niebywałej żywotności, która sprawia, że obecnie jesteśmy świadkami przekraczania granicy sztuki, transcendencji ku czemuś całkowicie nowemu?

Innowacyjność zawsze towarzyszyła sztuce i sztuka zawsze wiązała się, do jakiegoś stopnia, z transgresją. W XX wieku zjawisko to przybrało jednak skalę budzącą konsternację i zaniepokojenie, bowiem powstawały przedmioty wymykające się wszelkim dotychczasowym sposobom definiowania. Na tym etapie rozważań należy jednak pamiętać, że definiować to etymologicznie tyle, co ograniczać⁷. Pojmowanie zawsze wiąże się z intelektualną operacją podporządkowania, zawłaszczenia, w wyniku której przedmiot staje się więźniem swojego pojęcia.

Mimo to sztuka nie może się obejść bez takiego pojęcia, zwłaszcza współcześnie, kiedy jako dzieła sztuki prezentowane są przedmioty tak bardzo odbiegające od dzieł uznawanych przez wieki, że objęcie ich tym samym pojęciem prowadzi do paradoksalnej sytuacji, w której w jednej klasie znajdują się elementy pozostające w wyraźnej opozycji do siebie. Euforyczne otwarcie na nowość, z jakim miewamy do czynienia dzisiaj, skutkuje często zapominaniem o tradycji – nowe kryteria przystają wprawdzie do nowej sztuki, ale oddalone są od sztuki tradycyjnej. Przypomina to zjawisko zachodzące po wrzuceniu kamienia do wody – kręgi na wodzie rozszerzają się, ale jednocześnie pustoszeje środek, czyli w tym przypadku tradycyjnie estetyczne jądro sztuki. Potrzebujemy narzędzia, które pozwoliłoby objąć te kręgi, nie wyłączając jednocześnie środka.

Mam nadzieję, że udało mi się wykazać, że zarówno jasne wytyczenie granic sztuki, jak i pozostawienie ich domyślnymi, prowadzi do pewnych nadużyć bądź ze strony krytyków zamykających się na nowość, bądź ze strony artystów, którzy jako nowość mogą zaprezentować prace po prostu mierne. Dlatego też wzdragam się przed jednoznacznym opowiedzeniem się po jednej ze stron. Wydaje mi się, że proponowane przez wieki definicje wraz ze swoimi egzemplifikacjami, choć podlegały krytyce i okazały się problematyczne, to jednak przyczyniły się do wyrobienia pewnych intuicyjnych kryteriów, które, dopóki pozostają niewyeksplikowane, mogą być pomocne, a jednocześnie nie stanowią nadmiernego ograniczenia. Jak pisał Bergson w tekście o intuicji filozoficznej, praca filozoficzna jest u swoich początków pracą negatywną⁸. Pierwszy krok filozofa, kiedy jego myśl jest jeszcze niepewna, polega na wysiłku odrzucenia pewnych rzeczy. Sądzę, że takie właśnie niewypowiedziane kryteria intuicyjne są elastyczniejsze od kryteriów wyznaczanych definicją i dlatego to one powinny być przykładane do prac o niepewnym statusie artystycznym. Myślę, że w sporze o granice sztuki wystarczy dostrzegać i rozumieć ograniczenia samych definicji i to rozumienie z powodzeniem może zastąpić tworzenie nowych definicji, tym bardziej utrudnione, że ostatnie dekady wykazały nie tylko chwiejność proponowanych różnic gatunkowych, ale także zakwestionowały tradycyjnie powszechnie przyjmowany *genus proximum*,

7 Od łac. *definio* – „określam” – a więc nadaję kres. Zob. *Słownik wyrazów obcych*, pod red. E. Sobol, Warszawa 1999, s. 209.

8 Zob. H. Bergson, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin i K. Błeszyński, Warszawa 1963, s. 71-96.

jakim była artefaktualność. Granice sztuki pozostające, podkreślam, w sferze wyłącznie konceptualnej, jako pomocne narzędzie, powinny być podatne na korekty, a granice tolerancji odbiorców niech będą wyznaczone przez zrozumienie dla różnorodnych postaw, a nie wyłącznie przez własne upodobania, niewzbogacane o obcowanie z wytworami sztuki najnowszej. Wydaje mi się, że w tym przypadku rezygnacja z definicji nie jest ucieczką przed problemem, lecz właśnie wyjściem mu naprzeciw poprzez próby zrozumienia dokonujących się w sztuce przemian.

Streszczenie/Summary

Granice sztuki – zarys wybranych problemów

Tekst poświęcony jest kwestii granic sztuki i stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy sztuce, poszerzającej nieustannie swoje możliwości i anektującej nowe obszary, grozi rozmycie granic prowadzące do anarchii pojęciowej. Ponowoczesna fascynacja przekształcalnością sprawia, że choć artystyczne eskapady na pogranicza sztuki mają już ponad stuletnią historię, to próba syntezy zjawisk i poglądów na ten temat wciąż jest sprawą ważną i pilną. W tekście bronię stanowiska, że jednorazowe wyznaczenie jasnych i nieprzekraczalnych granic sztuki jest nie tyle niemożliwe, co po prostu szkodliwe dla samej sztuki.

Słowa kluczowe: dzieło sztuki, definicja, antyesencjalizm, koniec sztuki, granice sztuki.

Boundaries of Art – an outline of chosen issues

The text is devoted to the topic of borders of art and constitutes an attempt to answer the question whether art – constantly broadening its possibilities and annexing new areas – is in danger of blurring its boundaries, which would lead to conceptual anarchy. Although artistic escapades to the borderlands of art have a long history, the postmodern fascination with transformation makes the attempt at a synthesis of the phenomena and views on this subject exceptionally important and urgent. My text defends the attitude according to which a one-time outline of clear and impassable borders of art is not so much impossible as may be harmful for art itself.

Keywords: work of art, definition, antiessentialism, end of art, borders of art.