

MARCIN MOŁOŃ

## PRZEGLĄD TEORII SZTUKI OD ARYSTOTELESA DO BAUDRILLARDA

C. Freeland *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki* R. Bartold (tłum.)  
Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004.

---

Cynthia Freeland w książce *Czy to jest sztuka?* prezentuje różne teorie sztuki m.in.: „teorię rytualistyczną, formalistyczną, teorię naśladownictwa, ekspresywną, teorię poznawczą, postmodernistyczną (...)”<sup>1</sup>. Książka składa się ze wstępu, siedmiu rozdziałów, wykazu literatury źródłowej i uzupełniającej, indeksu rzeczowego i zakończenia.

W rozdziale pierwszym, *Krew i piękno*, Freeland rozważa zagadnienie piękna dzieł sztuki, które zostały wykonane z krwi, moczu czy zgniłego mięsa. W tym kontekście analizuje rytualistyczną teorię sztuki, która określa sztukę jako dążenie zgromadzenia ludzi, posługujących się gestami, artefaktami, w ramach obrzędów – niejednokrotnie krwawych – do stworzenia symbolicznej wartości<sup>2</sup>. Tą symboliczną wartością jest więź z Bogami bądź z naturą. Teoria rytualistyczna nie uwzględnia wartości estetycznych: piękna czy brzydoty, toteż za jej pomocą nie można uzasadnić piękna sztuki skatologicznej.

Piękna dzieł skatologicznych nie można uzasadnić również w ramach teorii sztuki Davida Hume’a i Immanuela Kanta, odwołujących się do kategorii dobrego smaku, dlatego że treść dzieł skatologicznych jest nie do pogodzenia z moralną zasadą dobrego smaku, która stanowi probierz tych teorii.

---

<sup>1</sup> C. Freeland *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki* R. Bartold (tłum.) Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004 s. 17.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 25–26.

Rozdział drugi, *Paradygmaty i cele*, jest kontynuacją poszukiwań teorii sztuki, która pozwoliłaby uznać za sztukę piękną dzieła skatologiczne stworzone z wykorzystaniem krwi, moczu, zgniłego mięsa czy chirurgii plastycznej<sup>3</sup>. W tym kontekście autorka przytacza teorię naśladownictwa, w rozumieniu Arystotelesa, odniesioną do tragedii antycznej. Według twórcy *Poetyki* cel tragedii polega na uwalnianiu odbiorcy od negatywnych emocji (*katharsis*). Jednakże, zdaniem Freeland, funkcji współczesnych dzieł skatologicznych nie można wyjaśnić w duchu Arystotelesowskiej *katharsis*, gdyż celem ich jest ewokowanie niepokoju czy szoku u odbiorcy.

Pod koniec omawianego rozdziału autorka przedstawia teorię instytucjonalną autorstwa G. Dickiego, i teorię pluralistyczną, którą sformułował A. Danto. Pierwsza z tych teorii uznaje za sztukę każdy artefakt, który uzyska status eksponatu w galerii czy muzeum. Druga opiera się na założeniu kulturowego kontekstu, wspólnego dla artysty i jego odbiorców, który pozwala odbiorcom postrzegać działalność artysty jako sztukę<sup>4</sup>. Obydwie teorie są tak uniwersalne, że pozwalają uznać dzieła skatologiczne za sztukę.

Rozdział trzeci, *Krzyżowanie się kultur*, poświęcony jest kontekstom kulturowym i historycznym sztuki<sup>5</sup>. Motywem przewodnim jest tutaj teoria J. Deweya, która dotyczy odkrywania sensu sztuki przez poznawanie kulturowych kontekstów, w jakich funkcjonują konkretne dzieła. Autor ten nie określał sztuki przez kategorie piękna czy formy, lecz uważał, że sztuka jest wyrazem życia społeczności, które jest zorganizowane wokół pewnych artefaktów, mających znaczenie użytkowe, wykonanych zgodnie z regułami estetycznymi właściwymi dla danej społeczności.

Freeland uważa, że pragmatyczna teoria sztuki Deweya, chociaż dostatecznie ogólna, bazuje na milczącym założeniu pojęcia „sztuka”, które jest tworem zachodnioeuropejskim. Wątpliwe jest, że kultury prymitywne używają tego pojęcia do określenia rzeźby czy tańca. Jednakże w latach 80. i 90. XX wieku rozrastające się instytucje sztuki (galerie, muzea) zaczęły wystawiać artefakty kultur prymitywnych typu: porcelana, maski, rzeźby fetyszów, lalki, bębny czy kamizelki. Od tego momentu tym podobne artefakty zaczęły być postrzegane jako sztuka, a ich twórcy – jako artyści. W ten sposób nastąpiła dyfuzja kulturowa, która wzbogaciła kultury prymitywne (np. Aborygenów, Indian Huichol czy Indian Pueblo) o zachodnie pojęcie sztuki.

Rozdział czwarty, *Pieniądze, rynki, muzea*, poświęcony jest kwestiom ekonomicznym sztuki. Dowiadujemy się tutaj o istnieniu zjawiska, któ-

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 51.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 77.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 79.

rym jest rynek sztuki, traktujący sztukę jako towar oraz źródło zysku materialnego. Wartość komercyjna sztuki, określana przez sumę pieniędzy wydaną na zakup konkretnego dzieła, jest tu oceniana jako wartość, która przysłania odbiorcom najważniejsze wartości, które ma przekazywać sztuka: wartości artystyczne, duchowe, edukacyjne czy obywatelskie.

Rozdział piąty, *Płeć, geniusz i Guerrilla Girls*, dotyczy kwestii płci i seksualności w sztuce<sup>6</sup>. Płeć ma podstawowe znaczenie w sztuce, dlatego że historia sztuki jest historią mężczyzn. Dzieła stworzone przez mężczyzn stanowią kanon artystycznego geniuszu. Przeciw temu ostro protestowały w latach 80. XX wieku feministki z towarzystwa Guerrilla Girls, domagając się uznania kobiet zajmujących się tworzeniem sztuki. Ponadto orientacja seksualna artystów ma niepoślednie znaczenie dla sztuki, gdyż wykryto zależność między orientacją seksualną artystów a treścią ich dzieł<sup>7</sup>.

Rozdział szósty, *Poznanie, tworzenie, rozumienie*, poświęcony jest ekspresyjnym (S. Freud, L. Tolstoj) i poznawczym (J. Dewey, N. Goodman) teoriom sztuki. Teorie ekspresyjne pojmują sztukę jako wyraz świadomych emocji, uczuć (Tolstoj) i nieświadomych pragnień (Freud), które artysta zawarł w dziełach sztuki. Teorie poznawcze pojmują sztukę jako wiedzę, będącą syntezą poznania subiektywnego z obiektywnym, która wzbogaca nasze doświadczenie, poszerza zakres naszej percepcji, pozwalając nam lepiej orientować się w świecie.

Tolstoj był przekonany, że celem artysty jest świadome działanie zmierzające do wywołania jakiegoś uczucia, a następnie przedstawienia tego stanu emocjonalnego w dziele w taki sposób, aby odbiorca mógł je odczuć tak jak artysta. Freeland krytykuje Tolstojowskie rozumienie twórczości artystycznej, gdyż uważa za niemożliwe, by artysta pracujący nad dziełem kilka tygodni lub miesięcy – jak malarz czy kompozytor – przeżywał ciągle ten sam stan emocjonalny. Jednakże w niektórych sytuacjach psychologicznych – czego autorka nie zauważa – tak się dzieje, np. gdy artysta znajduje się w depresji, odczuwa przez dłuższy okres jeden stan emocjonalny, którym jest smutek<sup>8</sup>. Ponadto na artystę oddziałują fragmenty dzieła, w których zawarł swoją emocję – czego Freeland również nie zauważa – wywołują one u niego za każdym razem tę emocję, gdy przystępuje do pracy nad rozpoczętym dziełem.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 142.

<sup>7</sup> Dobrym przykładem studium, które opisuje zależności między orientacją seksualną artysty a jego twórczością, jest esej Sigmunda Freuda *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* R. Reszke (tłum.) w: tegoż *Sztuki plastyczne i literatura (Dzieła Tom X)* Warszawa 2009 s. 71–133.

<sup>8</sup> Na temat depresji i twórczości pisze np. J.A. Kottler, omawiając psychologię twórczości amerykańskiego malarza Marka Rothko. Por. J.A. Kottler *Boskie szaleństwo. Geniusz i psychoza wielkich twórców* J. Tyczyńska (tłum.) „Bellona”, Warszawa 2006.

Rozdział siódmy, zatytułowany *Digitalizacja i rozpowszechnianie*, poświęcony jest analizom technologii przekazywania informacji i ich wpływu na sztukę<sup>9</sup>. Autorka omawia wpływ kina, telewizji i Internetu na sztukę i jej rozpowszechnianie. Przedstawia koncepcje trzech teoretyków nowych mediów: Waltera Benjamina (teoretyka kina), Marshalla McLuhana (teoretyka telewizji) i Jeana Baudrillarda (teoretyka Internetu).

Freeland krytykuje Benjamina i McLuhana za naiwną wiarę w rozpowszechnianie przez kino i telewizję pozytywnych wartości społecznych. Autorka uzasadnia swoją krytykę przykładami produkcji kinowych: sequele *Obcego* i *Szklanej pułapki*, które przekazują wartości zdehumanizowane. Przywołuje także treść wideoklipów MTV, które są „zdominowane przez siły rynkowe i promocję zhomogenizowanych monokulturowych wartości”<sup>10</sup>.

Baudrillard jest krytykowany za cynizm i brak pozytywnego stanowiska w kwestii cyberprzestrzeni, która, zdaniem autora *Symulacji i symulaków*, pochłonęła świat kultury i człowieka, przez co człowiek stał się nieobecny.

Freeland w tym rozdziale przedstawia także postmodernistyczną teorię sztuki Baudrillarda, który twierdził, że sztuka nowoczesna jest czymś, co „nie potrafi już przekroczyć siebie, więc zwróciło się ku sobie, powtarzając się jedynie w coraz szybszym tempie”<sup>11</sup>. Ten pogląd uznano za adekwatny opis sztuki postmodernistycznej lat 80. XX wieku, zdominowanej przez pastisz.

Zaprezentowane w książce Freeland teorie sztuki są przedstawione w sposób ogólnikowy, pobieżny i niejednokrotnie niejasny. Praca ta przeznaczona jest dla czytelników, którzy pragną zapoznać się wstępnie z teoriami sztuki, jakie powstały w dziejach estetyki czy namysłu filozoficznego nad sztuką, by zainteresowawszy się niektórymi z nich, pogłębić ich rozumienie, sięgając do lektury przykładowo Arystotelesa, D. Hume’a, J. Deweya, A. Danto czy J. Baudrillarda.

Marcin Mołoń – e-mail: marcin.molon@o2.pl

<sup>9</sup> Por. C. Freeland *Czy to jest...* wyd. cyt. s. 194.

<sup>10</sup> Tamże, s. 208.

<sup>11</sup> Cyt. za: tamże, s. 213.