

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

JAK MOŻLIWA JEST OBECNIE TEORIA SZTUKI?

W dwudziestowiecznych antyesencjalistycznych badaniach nad sztuką (M. Weitz, W.E. Kennick) zakwestionowano możliwość sformułowania definicji sztuki. Referując te poglądy, B. Dziemidok zwraca uwagę, że współcześni antyesencjaliści, np. B. Tilghman, nie tyle koncentrują się na krytyce niedostatków tradycyjnego teoretyzowania, ile próbują dowieść, że istotne są przede wszystkim kwestie praktyki. Pogląd ten koresponduje z rozważaniami przedstawicieli postmodernizmu (np. I. Hassana), którzy dowodzą, że w refleksji nad sztuką powinny się pojawić nieokreśloność, dezintegracja, decentralizacja itp. – jako cechy odpowiadające właściwościom badanego zjawiska. W Polsce zbliżone poglądy głosi A. Kępińska, twierdząc, że żyjemy w „kulturze płynności”. Płynność powinna zatem charakteryzować też teorię sztuki. Autor artykułu krytycznie rozważa te poglądy, zadając pytanie, czy nie są one kapitulacją teorii wobec sztuki? Przytacza też przykład badań R. Krauss, gdzie dla pojęciowej charakterystyki rzeźby współczesnej istniejącej w „rozszerzonym polu” zastosowany został układ strukturalny zwany grupą Kleina. Być może podobny zabieg, polegający na ujęciu w formie sieci złożonej zarówno z terminów oznaczających właściwości, jak ich negacji, można zastosować przy próbach określenia całej sztuki, która tylko na pierwszy rzut oka wydaje się całkowicie płynna i niedefiniowalna.

Koncepcje antyesencjalistyczne w estetyce formułowane były w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zeszłego wieku. Ich punkt wyjścia stanowiła częściowo świadomość różnorodności poszukiwań artystycznych, zwłaszcza w twórczości awangardowej, jednak w większym stopniu pojmować je należy jako rezultat krytycznej oceny tradycyjnych teorii sztuki z punktu widzenia założeń metodologicznych przyjmowanych w ramach filozofii analitycznej. Wskazywano zwykle, że tradycy-

ne teorie, w których podejmowano próby sformułowania realnych definicji sztuki, ponosiły klęskę, gdyż jej uwzględniane zakresy były rozumiane zbyt szeroko lub zbyt wąsko w stosunku do historycznych odmian zjawisk artystycznych, a także współczesnej różnorodności propozycji twórczych. Na podstawie tych niepowodzeń formułowano wnioski, że sztuki zdefiniować się nie da, wspierając go dodatkową argumentacją. Morris Weitz, powołując się na Wittgensteina, dowodził, że pojęcie „sztuka” ma charakter otwarty, a więc sformułowanie teorii w takim przypadku jest nie tylko trudne, lecz także logicznie niemożliwe. Stworzenie jej nie jest zresztą potrzebne z punktu widzenia praktyki estetycznej. Podobnie W.E. Kennick sądził, iż przyczyną niepowodzeń tradycyjnych teorii sztuki były błędne założenia. Użycie tej samej nazwy nie zakłada wspólnej natury rzeczy przez nią oznaczanych. Poza tym jesteśmy w stanie wyodrębnić utwory artystyczne bez wiedzy teoretycznej na temat sztuki. Analogiczne wątki pojawiają się w latach osiemdziesiątych w rozważaniach Benjamina Tilghmana. Twierdzi on, że problemy związane ze sztuką mają bardziej charakter praktyczny niż teoretyczny. Polemizuje z Weitzem w odniesieniu do otwartego charakteru pojęcia „sztuka” i możliwości jej zdefiniowania, podkreślając jednocześnie, że każda teoria lub definicja jest mętna (*confused*).

Dokonana przez Bohdana Dziemidoka¹ analiza antyesencjalizmu jest ważna, gdyż pozwala dostrzec, obok kwestii filozoficznych, dotyczących logicznych aspektów uprawiania estetyki, kwestie praktyczne, mające związek zwłaszcza z sytuacją artystyczną drugiej połowy XX wieku. Autorzy, których poglądy omawia, nie rozważali szerzej przykładów ze sztuki współczesnej. Biorąc pod uwagę zróżnicowanie sfery artystycznej, interesowali się w istocie bardziej wielością dziedzin artystycznych niż konkretnymi, radykalnymi propozycjami awangardowymi. Wnioski jednak, jakie z ich rozważań wynikały, można z łatwością powiązać z aktualnymi dylematami². Celem nie jest wówczas możliwość poprawnego logicznie zdefiniowania pojęcia „sztuka”, ani też rozstrzygnięcie, czy pojęcie to ma szczególny charakter, lecz rozważenie sytuacji, w jakiej znalazł się współczesny człowiek, otoczony mnogością przedmiotów powstałych dawniej i tworzonych obecnie. Powinien on wyodrębnić wśród nich te, które są dziełami sztuki, czy też czynności tej nie jest w stanie wykonać (gdy cechuje go pewien stopień refleksyjności) – a może wykonywać jej nie warto? Antyesencjaliści zaakcentowali zmienność i różnorodność zjawisk artystycznych, zakwestionowali wypowiedzianie się na temat ich uniwersalnej natury, prze-

¹ B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 107–128.

² Pisałem o tym w artykule *Czy pojęcie „sztuka” jest nam jeszcze potrzebne?* w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz (red.) Poznań 2004.

przewodzą krytykę teorii, w których próbowano sformułować konieczne i wystarczające warunki bycia dziełem sztuki. Wskazali też, że kanony i standardy nie są konieczne do obcowania ze sztuką i do jej oceny, ale zasadniczo nie wątpili w swoistość sfery artystycznej. Zachowywali się tak, jakby była ona wyczuwalna, tylko z jej właściwym teoretycznym ujęciem wiązały się kłopoty natury logicznej. O tym, że kłopoty te się pogłębiały, świadczyć może stanowisko Tilghmana, który pisząc swą książkę dwadzieścia lat po głównych rozprawach antyesencjalistów, nie próbuje dowodzić niedefiniowalności sztuki, a zwracając uwagę na niedostatki tradycyjnego teoretyzowania, przenosi punkt uwagi na praktykę³. Praktyka taka jest jednak trudna w rzeczywistości, którą cechuje płynność.

Alicja Kępińska, biorąc pod uwagę liczne przykłady twórczości postmodernistycznej i wypowiedzi współczesnych autorów, pisze:

Kultura ponowoczesna nie stabilizuje niczego. Jest płynnym obszarem, nala-dowanym wielością krzyżujących się energii. Zmiana wydaje się być jej zawo-laniem. Jej impulsy wysyłają sprzeczne sygnały; pojawiają się nagle, jak wybuch gwiazd supernowych, często też szybko gasną, nie rozwijając się w żadne „cią-gi dalsze”. Poruszenia tej kultury zdają się być nieprzewidywalne, jej rozblyski dezorganizują pole naszych oczekiwań. Zmieniają charakter naszego doświad-czenia⁴.

Sytuację tę można by uznać tylko za wyższy stopień spełnienia tego, co dawano się zauważyć już od początku XX wieku, gdy współwystę-pować zaczęła w tym samym czasie wielość różnorodnych zjawisk ar-tystycznych. Wówczas jednak próbowano te przejawy twórczości por-ządkować, łączyć lub przeciwstawiać sobie, układać w historyczne ciągi rozwojowe, wskazując cele, ku którym zmiierzają. Obecnie dzia-łalność taką uważa się często za niemożliwą do zrealizowania – ze względu na szczególną różnorodność i zmienność zjawisk – albo za niecelową z punktu widzenia refleksji nad językiem, w którym upra-wiane są rozważania nad sztuką. Kępińska pisze:

Jego zasób pojęć i terminów okazuje się zbyt ograniczony i sztywny, aby spro-stać wielorakiej materii, która nań uderza. Toteż niektórzy teoretycy kultury podejmują wysiłek tworzenia nowych zbitek pojęciowych lub przywołują sło-wa, frazy i terminy wieloznaczne i rozmyślnie nieprecyzyjne⁵.

³ Por. B. Tilghman *But is it Art? The Value and the Temptation of Theory* Oxford 1984.

⁴ A. Kępińska *Sztuka w kulturze płynności* Poznań 2003 s. 5.

⁵ Tamże, s. 7–8.

Autorka podaje jako przykład terminologię proponowaną przez Ihaba Hassana⁶. Uważa on, że jedną z podstawowych tendencji postmodernizmu jest „nieokreśloność” (*indeterminancy*) przejawiająca się w postaci uprawiania zabiegów o charakterze niweczącym, takich jak dezintegracja, decentralizacja, skłonność do przemieszczeń (*displacement*), dyskontynuacyjność, dysjunkcje, zaniki (*disappearance*). Uprzednio ważne wątki i znaczenia ulegają demistyfikacji i delegitymizacji. Tendencje te prowadzą do stosowania w tekstach środków takich jak chiazmy (odwrócenie porządku elementów składniowych), lapsusy, schizmatyczność (rozszczipienia, pęknięcia), hiatusy (rozziwy), idiolekty (sformułowania niedające się objaśnić przez kontekst). Jeśli zaś wśród tych tendencji do rozszczipiania, rozpraszania, pojawia się chęć zastosowania procesów scalających, to przejawiają się one nie w tworzeniu definiowalnych całości, lecz w zaznaczeniu współlistnienia i współoddziaływania poprzez pojęcia, takie jak „ekumenizm”, „inter-play”, „inter-penetracja”.

Uzasadnieniem wymienionych zabiegów językowych są istniejące tendencje kulturowe, a zwłaszcza charakter postmodernistycznej twórczości artystycznej. Piszący o sztuce nie chcą stosować zasad wypracowanych na gruncie tradycyjnej logiki w celu uporządkowania zjawisk, nadania im uchwytnej struktury. Zabiegi takie kojarzone są z postawą „prawodawcy”. Tymczasem, jak podkreśla Kępińska, postmoderniści badacze sytuacji artystycznej to raczej „tropiciele śladów często ledwo widocznych, odkształconych i zwodniczych”⁷. Wypowiedzi teoretyczne są wówczas tworzone równoległe do sztuki.

Scharakteryzowaną przez Kępińską sytuację można uznać za zwycięstwo praktyki nad teorią. Koncepcje teoretyczne są tym, co raczej utrudnia kontakt ze sztuką, niż pomaga w nim, pozwalając wprowadzić porządek, ukierunkować proces odbioru, wyznaczyć odpowiednie perspektywy recepcji i wartościowania. Podobne nastawienie występowało już u niektórych przedstawicieli antyesencjalizmu, choć w postaci znacznie mniej radykalnej. Weitz twierdził, że tradycyjne teorie sztuki nie są całkiem bezużyteczne. Pożytek z nich wiązał jednak nie ze sprawozdawczym stwierdzeniem, czym jest sztuka, a z zaleceniem, na co w kontakcie z dziełami można zwrócić uwagę.

Wartość każdej z tych teorii – pisał – polega na próbie ustalenia i uzasadnienia pewnych kryteriów, które zostały pominięte lub zniekształcone przez teorie wcześniejsze. Spójrzmy jeszcze raz na teorię Bella-Frya. Oczywiście, określenia:

⁶ I. Hassan *Ideas of Cultural Change* w: *Innovation / Renovation. New Perspectives on the Humanities* The University of Wisconsin Press 1983 s. 15–38.

⁷ A. Kępińska „Teoria sztuki w kulturze płynności: jak jest możliwa?” w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* s. 47.

„sztuka jest formą znaczącą” nie można przyjąć za prawdziwą, realną definicję sztuki. Co jeszcze pewniejsze: teoria ta w istocie funkcjonuje w obrębie estetyk obu autorów jako odmiana określenia sztuki w kategoriach wybranego warunku: formy znaczącej. To jednak, co nadaje jej ważność estetyczną, stoi poza samą formułą i dałoby się streścić tak: w wieku, kiedy w malarstwie zaczęły przeważać elementy literackie i przedstawiające, powróćmy do elementów plastycznych, ponieważ są one malarstwu przyrodzone. Rola tej teorii nie polega więc na definiowaniu czegokolwiek, lecz na użyciu formy definicyjnej – brzmiącej niemal epigramatycznie – mającej sprecyzować decydujące zalecenie, które znów zwróci naszą uwagę ku plastycznym pierwiastkom malarstwa⁸.

Kryterium oceny poszczególnych teorii nie może być więc ich prawdziwość, a użyteczność. Istotne w nich jest to, że zwracają uwagę na pewne aspekty dzieł sztuki „jako poważne i uargumentowane zalecenia na rzecz skupienia uwagi na pewnych kryteriach doskonałości w sztuce”⁹ i jako takie nie są bezwartościowe.

Nie wszyscy antyesencjaliści skłonni byli jednak zaakceptować nawet tak ograniczoną rolę teorii. Niektórzy z nich (np. Margaret Macdonald, Helen Knight, Stuart Hampshire), jak podkreśla Dziemidok, uważali, że „krytyce artystycznej nie są wcale potrzebne, ustalone przez estetykę, ogólne kryteria wartościowania dzieł sztuki. Krytycy powinni koncentrować się na wykrywaniu, na czym polega niepowtarzalna wartość poszczególnych dzieł sztuki. Powinni analizować aranżacje elementów konstytuujących dane dzieło i decydujących o jego wartości. Powinni pokazywać oryginalność konkretnych aranżacji i wyjaśniać, na czym polega ich wartość”¹⁰.

Czy takie umiarkowane koncepcje mogłyby uzyskać akceptację w świetle postmodernistycznych przekonań o płynności sztuki? Wydaje się, że byłoby to trudne choćby z tego powodu, że antyesencjaliści przypisywali duże znaczenie standardom logicznym, podczas gdy krytyka postmodernistyczna często świadomie dąży do ich przekroczenia. To, co niewypowiadalne, przyjmujący zwykle założenia filozofii analitycznej estetycy antyesencjalistyczni starali się pomijać, zgodnie z tezą Wittgensteina, że należy milczeć o tym, czego jasno wyrazić się nie da. Tymczasem postmodernistyczna krytyka stanowi próbę zmierzenia się z obszarami niewypowiadalności. Wcześniej cele takie stawiali sobie artyści, zwłaszcza poeci. Dlatego często aktualnie powstające teksty na temat zjawisk artystycznych są bliskie sztuce lub równoległe wobec sztuki.

⁸ M. Weitz „Rola teorii w estetyce” M. Godyń (tł.) w: *Estetyka w świecie* M. Gołaszewska (red.) t. I Kraków 1985 s. 358–359.

⁹ Tamże, s. 359.

¹⁰ B. Dziemidok s. 110.

Można jednak postawić pytanie: czy przedstawione przez Kępińską miejsce teorii, wobec którego autorka ujawnia wyraźną sympatię, jest obecnie jedynie możliwym? Czy skazani jesteśmy albo na „opieranie się o ściany wymarłych kryteriów”¹¹, albo na przyjęcie konsekwencji płynności sztuki i włączenie się do niej poprzez uczynienie równie płynnymi naszych koncepcji, kryteriów oraz sposobu pisania krytycznego. Autorka *Sztuki w kulturze płynności* nie pozostawia wątpliwości. Zaznacza wprawdzie, że „umysł nasz zawsze będzie dążył do tworzenia porządkujących schematów i kategorii”, jednak „musi on być jednocześnie zdolny do ich demontowania tak szybko, jak tylko się one pojawią”¹². Przykładem dla krytyków powinni być artyści, dla refleksji teoretycznej – sztuka. „Sztuka – pisze Kępińska – jest tą rybą, która się wymyka z sieci i na którą nie ma haka”¹³. Teoretycy piszący o niej powinni zachowywać się podobnie.

Przedstawiłem tu szerszy dylematy, przed jakimi staje obecnie teoria sztuki, gdyż są one odczuwane nie tylko przez radykalnych zwolenników postmodernizmu. Starłem się pokazać, że niepokój co do charakteru i roli teorii estetycznych uświadamiano sobie już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Sięgając dalej w przeszłość, ślady takich wątpliwości znajdujemy już w drugiej połowie XIX wieku. Pojawiały się wówczas poglądy na temat „anarchii” w zakresie kryteriów artystycznych oraz gustów i ocen estetycznych. Pisano, że estetyka nie nadąza za zachodzącymi zmianami. Jako przyczyny tego stanu wskazywano konieczność uwzględnienia historycznej zmienności sztuki oraz częste pojawianie się nowych kierunków artystycznych. Uważano, że historycznej względności zakwestionować nie można, gdyż wartości, poglądy i odczucia są usprawiedliwione przez warunki właściwe dla danej epoki i charakterystyczne dla niej potrzeby. Należy jednak dążyć do tego, żeby połączyć historyczną zmienność z poszukiwaniem elementów uniwersalnych, odkryć czynniki ogólne i niezmiennie, które, jak wierzono, stanowią podstawę ciągłości sztuki i fundament estetyki jako nauki o niej.

Dlaczego w obecnej sytuacji trudno jest formułować podobne postulaty? Z pewnością zmieniła się sytuacja w naukach humanistycznych w związku z działalnością „mistrzów podejrzeń”, do których w ostatnim okresie dołączyli Derrida, Foucault i Lyotard, ujawniając ukryte podstawy pojęć i twierdzeń występujących w myśli europejskiej oraz przeprowadzając ich krytykę. Istotne są również zmiany zachodzące podczas ostatnich kilku dekad w sztuce. Ogólnie można określić je jako

¹¹ A. Kępińska *Teoria sztuki...* s. 48.

¹² A. Kępińska *Sztuka w kulturze...* s. 171.

¹³ Tamże.

wprowadzenie w obszar działalności artystycznej tego, co stanowić miało negację sztuki. Jeszcze w latach siedemdziesiątych można było ustanawiać granice między sztuką – z jednej strony, a antysztuką, niesztuką czy posztuką z drugiej – zakładając, że są to propozycje wobec niej antagonistyczne, prowadzące do ukształtowania odmiennych wersji refleksji teoretycznej¹⁴. W kolejnych dekadach stawało się coraz bardziej oczywiste, że właściwie przewidywali przyszły rozwój zdarzeń ci, którzy pisali o wchłonięciu antysztuki i niesztuki przez sztukę, której zakres stawał się przez to coraz mniej określony, a podziały na dziedziny – zatarte i płynne. W tej sytuacji definiowanie choćby cząstkowe, proponowane przez niektórych bardziej umiarkowanych antyesencjalistów, okazywało się niemożliwe. Szczególne trudności sprawiały bowiem zjawiska, których nie można było określić inaczej, jak poprzez negację. Mam tu na myśli działania Marcela Duchampa jak *L.H.O.O.Q.* czy *L.H.O.O.Q. Ogolona*¹⁵, wytarty przez Roberta Rauschenberga rysunek de Kooninga, niektóre realizacje z kręgu minimal art, land art oraz takie dokonania, których właściwie do żadnego kierunku przypisać się nie da. Były one zaprzeczeniem cech właściwych dla malarstwa, rysunku, rzeźby, architektury, nie stanowiąc jednocześnie przejścia do innej dziedziny sztuki ani rzeczywistego, pełnego opowiedzenia się po stronie życia, opuszczenia obszaru sztuki. Uświadomienie sobie, czym te realizacje są, możliwe było tylko poprzez odniesienie do tego, co kwestionują lub negują. Ujmowane były początkowo jako neoawangarda i, podobnie jak realizacje awangardowe z pierwszej połowy XX wieku, traktowane jako wyróżniony obszar, oddzielony od innych rodzajów twórczości, gdzie nadal pojawiały się propozycje „pozytywne”. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych także ta granica została zatarta. Obecnie szerokie wykorzystanie przedmiotów z życia codziennego nie nosi już ani znamion negacji sztuki (jak u Duchampa), ani nawet cienia dystansu krytycznego lub ironii (wyczuwalnych w pracach popartowskich). Neokoncepcyjizm pozbawiony został odniesień metaartystycznych właściwych dla wcześniejszej sztuki pojęciowej. Prowadzi to do sytuacji, w której nie tylko określenie cech poszczególnych gatunków artystycznych lub kierunków twórczych wydaje się niemożliwe, ale pojawiają się zjawiska w istocie nienazywalne, któ-

¹⁴ W Polsce najszerzej i najciekawiej pisał o tym Stefan Morawski w artykułach zebranych w książce *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Kraków 1985.

¹⁵ Duchamp w zaproszeniu na prywatny pokaz wystawy zatytułowanej *Not Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Selavy 1904-64: Mary Sisler Collection* umieścił kartę do gry z reprodukcją *Mony Lisy* bez dorysowanych wąsów i brody z podpisem w języku francuskim „L.H.O.O.Q. Ogolona”. Sens tej pracy uchwytany jest tylko w powiązaniu z wcześniejszym, obrazoburczym dorysowaniem przez niego wąsów i brody kobiecie przedstawionej na słynnym obrazie Leonarda da Vinci.

re wydają się nieuchwytnie za pomocą systemu pojęć. W związku z tym rzeczywiście można uznać za uzasadnione, proponowane przez Kępińską, uprawianie refleksji teoretycznej w sposób równoległy do sztuki. Refleksja teoretyczna nie porządkuje wówczas, nie strukturuje w sposób trwały pola zjawisk artystycznych, co wcześniej uważane było za jej istotne zadanie. Staje się równie płynna i zmienna jak sama sztuka. Wszelkie próby działań o intencjach esencjalistycznych są ostro piętnowane.

Pojawia się jednak pytanie, czy rozwiązanie to, będące w istocie kapitulacją teorii wobec sztuki, jest jedynie możliwe? Czy rzeczywiście zmienność zjawisk artystycznych i ich złożoność osiągnęły stopień, który skazuje refleksję teoretyczną na bezradność albo tworzenie pojęć, które prawie natychmiast są podważane, a zakresy ich burzone lub rozmywane? Być może myśląc w taki sposób, wykazujemy nadmierną skłonność do traktowania aktualnej sytuacji jako wyjątkowej, różnej od wszystkiego, co zdarzyło się dotąd? Tymczasem zachwianie roli teorii, przekonanie o jej bezużyteczności czy niemożności jej uprawiania pojawiało się już wcześniej w estetyce. Na przełomie XIX i XX wieku wystąpiło na przykład w związku z tendencjami historycystycznymi. Polegały one na zakwestionowaniu systemotwórczych dążeń, na uznaniu, że każde zjawisko artystyczne jest jednostkowym faktem usytuowanym w konkretnym kontekście dziejowym i tylko w taki sposób może być badane. W związku z tym estetycy powinni wyzbyć się ambicji tworzenia systemów i sprowadzić swą rolę do uprawiania historii refleksji, która towarzyszy przemianom zachodzącym w sztuce. Estetyka nie może być niczym więcej niż historią estetyk. Polemizując z tym stanowiskiem, Władysław Tatarkiewicz pisał, że „historycznym jest tylko to, że w danym momencie ta a nie inna wartość została zaktualizowana, przed innymi na pierwszy plan wysunięta”¹⁶. Uwzględnienie uwarunkowań historycznych pozwala określić, dlaczego dana wartość zyskała szersze uznanie. Oprócz tego można jednak uprawiać estetykę jako dyscyplinę teoretyczną, tworząc systematykę na podstawie materiału, jakiego dostarczają dzieje refleksji nad sztuką. Nie proponuje się wówczas własnej wizji sztuki, a układa w system istniejące koncepcje. Tatarkiewicz pisał:

Jest więc każda wartość historyczną, ale nie tylko historyczną. Historia rozpatruje ją z jednego punktu widzenia, dla systematycznej teorii pozostaje punkt widzenia drugi: w historii jest wartość rzeczywistością, zaktualizowaną w danym czasie i miejscu, w systematyce jest rozpatrywana jako treść idealna, bezczasowa, mogąca się przy sprzyjających warunkach zaktualizować, ale dla któ-

¹⁶ W. Tatarkiewicz „Rozwój w sztuce” *Świat i człowiek* z. IV Warszawa 1913 s. 276.

rej rzeczowego znaczenia jest obojętne, kiedy, gdzie, ile razy, a nawet czy w ogóle zaktualizowana została¹⁷.

Tatarkiewicz próbował w tej koncepcji oddzielić obszar zainteresowania historyczną zmiennością od budowanego na jej podstawie ujęcia systemowego. Propozycja ta przywodzi na myśl późniejsze poglądy Claude Lévi-Straussa, który proponował tworzenie synchronicznych układów, będących logicznymi strukturami, na podstawie diachronicznego następstwa elementów. Tatarkiewicz podkreślał, że w estetyce układy takie, ze względu na bogactwo stanowisk pojawiających się w dziejach, muszą być złożone, pluralistyczne, alternatywne, stanowić „system systemów”¹⁸. W związku z tym nie będą prezentacją wybranych kryteriów, bo te zawsze są względne, a próbą prezentacji układu możliwych ich zespołów.

Współczesną sytuację artystyczną cechuje, na co zwracałem uwagę, szczególny stopień złożoności. W związku z tym konkretne rozwiązania, jakie zaproponował Tatarkiewicz, okazują się niewystarczające. Zasadniczy, wskazany przez niego i innych badaczy kierunek postępowania wydaje się jednak godny uwagi. Należy szukać przy tym narzędzi intelektualnych, które pozwoliłyby uchwycić komplikacje, także te, które zdają się sprawiać wrażenie całkowitej asystemowości, względności i płynności. Ciekawym przykładem wydaje mi się propozycja Rosalind Krauss, która w badaniach nad rzeźbą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zastosowała układ strukturalny nazywany grupą Kleina.

Artykuł *Rzeźba w rozszerzonym polu* rozpoczyna ona od wskazania na „elastyczne” stosowanie przez krytyków sztuki kategorii takich, jak „rzeźba” czy „malarstwo”, które są przekształcane, rozciągane i splatane, co prowadzi do rozszerzania ich zakresu tak dalece, że zawiera on prawie wszystko¹⁹. Ukrytym przesłaniem tych zabiegów są: historyzm, zmienność i akcentowanie nowości. W rezultacie pojęcie „rzeźby” ulega zaciemnieniu i traci wartość porównawczą. Czy jednak można nadać mu sens, nie wprowadzając restrykcji i ograniczeń, nie eliminując zjawisk pojawiających się na granicach jego zakresu?

Krauss uważa, że rezygnując z tradycyjnego definiowania, należy skorzystać z modelu wielowymiarowej struktury. Znajdą się w niej osie czystych przeciwieństw, później zróżnicowane na osie złożone i neutralne (np. pejzaż : architektura, nie-pejzaż : nie-architektura), relacje

¹⁷ Tamże, s. 277.

¹⁸ Por. W. Tatarkiewicz „Definicja sztuki” w: tenże *Droga przez estetykę* Warszawa 1972 s. 32–37.

¹⁹ R. Krauss „Sculpture in the Expanded Field” w: *The Anti-Aesthetics. Essays on Post-modern Culture* wyd. H. Foster, Seattle–Washington 1983 s. 31.

sprzeczności wyrażone jako powikłania (np. pejzaż : nie-pejzaż; architektura : nie-architektura) oraz implikacje (pejzaż : nie-architektura, architektura : nie-pejzaż). Układ taki pozwala na uchwycenie również zjawisk artystycznych, które wydają się w pierwszej chwili płynne i pozornie niemożliwe do określenia (np. rzeźbiarskich struktur aksjomatycznych Sol Le Witt'a, Bruce Naumana czy Richarda Serry, *site-constructions* Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Alice Aycock, *marked sites* jak *Spiral Jetty* Smithsona, *Double Negative* Heizera itp. Cechą charakterystyczną tego strukturalnego ujęcia jest możliwość znalezienia miejsca w układzie dla tego, co wydaje się czystą negacją, utratą miejsca, kombinacją wykluczeń, ontologiczną nieobecnością. Dla nomadyzmu, bezdomności sztuki, wyznaczone zostają tu nie granice (mogące łatwo przekształcić się w więzienie), lecz pola, w których dokonywane są przesunięcia i przekształcenia, które ulegać mogą rozszerzeniu, ale dalekie są od całkowitej płynności i nieokreśloności. Krauss podkreśla, że

(...) rozszerzone pole jest generowane przez problematyzację zbioru opozycji, między którymi modernistyczna kategoria *rzeźby* jest zawieszona. (...) *Rzeźba* jest raczej tylko jednym z pojęć peryferyjnych pola, w którym znajdują się inne, odmiennie ustrukturuwane możliwości. Zdobywa się w ten sposób „zezwole nie” na pomyślenie tych innych form²⁰.

Artyści zajmują różne miejsca w rozszerzonym polu. Relokacja energii w sztuce staje się logiczna, choć jest to logika bardziej złożona od linearnego następstwa czy kontynuacji. Przemiany artystyczne okazują się „rozszerzonym, ale skończonym zbiorem powiązanych propozycji”²¹.

Krauss kończy artykuł stwierdzeniem, że rozważania jej są próbą „spojrzenia na historyczny proces z punktu widzenia logicznej struktury”²². Zastosowanie tego sposobu postępowania zostało rozszerzone w jej późniejszej książce *The Optical Unconscious* o struktury stosowane przez Jacques'a Lacana²³. Można się jednak zastanowić, czy układu budowanego według zasad grupy Kleina, który okazał się owocny w przypadku analizy rozszerzonego pola rzeźby, nie dałoby się rozbudować tak, by objął szersze obszary zjawisk artystycznych, zbliżając się do ogólnego, wyczuwanego współcześnie zakresu sztuki?

Boris Groys w materiałach z XIV Międzynarodowego Kongresu Estetyki w Lublanie zamieścił tekst, gdzie podkreśla, że sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z własnej definicji, uzyskując absolut-

²⁰ Tamże, s. 38

²¹ Tamże, s. 41

²² Tamże, s. 42

²³ R. E. Krauss *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass. – London 1993

ną wolność²⁴. Powodem przypisania jej charakteru absolutnego jest włączenie antysztuki do obszaru sztuki. W związku z tym nie można jej zanegować, gdyż negacja stanowi jej część. Komentując tę tezę, Grzegorz Dziamski pisze:

Sztuka stała się absolutna, czyli całkowita, zupełna, arbitralna, sama wyznacza sobie obszary i formy działania. Nie potrzebuje żadnych samozwańczych obrońców, próbujących ją definiować, a to dlatego, że każda definicja ograniczałaby możliwości sztuki i pozbawiała ją absolutnego charakteru²⁵.

Nie kwestionując słuszności tej tezy, można się jednak zastanowić, czy każda próba racjonalnego stosunku do tego, co jest lub wydaje się absolutne, musi być ograniczająca, redukcjonistyczna? Czy wobec absolutu można tylko milczeć lub – jak przyjmowano w niektórych koncepcjach teologicznych – mówić, posługując się przeciwieństwami, sprzecznościami logicznymi? Być może, współczesna złożoność sztuki jest rzeczywiście nie do ogarnięcia w jednym systemie, ale układy strukturalne proponowane przez Krauss stwarzają sugestię rozbudowywania lub dobudowywania. Sama autorka sugeruje, że zabieg przeprowadzony w odniesieniu do rzeźby można zastosować w odniesieniu do malarstwa, wychodząc od opozycji: wyjątkowość – reprodukowalność (*uniqueness : reproducibility*)²⁶. Sugeruje w ten sposób, że rozważań nie należy rozpoczynać od ogólnych założeń (co miało miejsce w większości dawnych teorii sztuki), a od mniejszych struktur.

Koncepcją, nad którą można się zastanowić w związku z rozważaniami Krauss, jest ujęcie pola sztuki jako sieci²⁷. Sama autorka tego nie przewiduje. Można nawet uznać, że idea ta jest obca inspirującej ją koncepcji strukturalistycznej. Pozwala ona jednak, przy pewnych modyfikacjach, uwzględnić zarówno złożoność sztuki, jak i potrzebę modelu pozwalającego ją uchwycić. Dla sieci charakterystyczny jest system relacji międzybiegunowych (wielobiegunowych), w którym występuje wiele rozgałęzień. Niemożliwe jest ostateczne ustalenie ilości wejść, gdyż każdy punkt może stanowić początek mikrosieci. Całość jest rozszerzalna. Dlatego określenie wejścia nie ma charakteru ostatecznego.

²⁴ B. Groys „The Artist as an Exemplary Art Consumer” w: *XIV International Congress of Aesthetics, Ljubljana 1998* „Filozofski Vestnik” 1999 nr 2

²⁵ G. Dziamski „Od sztuki do kultury wizualnej” w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* s. 31–32.

²⁶ R. Krauss *Sculpture...* s. 41.

²⁷ Zagadnienie sieci brane jest pod uwagę przede wszystkim w przypadku badań nad komunikacją artystyczną. W taki sposób ujmował je Lawrence Alloway w artykule *Network: The Art World Describes as a System* („Artforum” 1972 september s. 28–32), pisząc między innymi o zamazywaniu się roli (*role blurring*) artysty. Podobnie ujmuje problem Anne Cauquelin w książce *L'art. contemporain* (Paris 1992), szeroko rozważając przejście od konsumpcyjnego funkcjonowania sztuki do komunikacyjnego.

Poznanawanie sieci można więc rozpoczynać od dowolnego składnika. Nie można też zakładać, że poznamy ją całą, zwłaszcza że rodzaj sieci, za jaką da się uznać sztukę, cechuje niestałość i ciągła restrukturalizacja, spowodowana pojawianiem się nowych możliwości podłączeń do pewnych jej składników. Nie da się też sprowadzić sieci sztuki do określonego wzorca całościowego, np. linearnego, piramidalnego, gwieździstego. Nie można też zakładać jej określonego centrum.

W przypadku koncepcji sztuki jako sieci dochodzi do przekroczenia zamkniętego i statycznego modelu struktury, właściwego dla klasycznego strukturalizmu. Ulegają też ograniczeniu ambicje poznawcze, jakie z nim były związane. Wypracowywane przez strukturalistów logiczne struktury o różnych poziomach ogólności zawierać miały wszystkie możliwości układów części, zarówno już zrealizowane, jak i możliwe do zrealizowania. Sztuka jako sieć jest rodzajem struktury otwartej i niemożliwej do ostatecznego określenia. Pozwala jednak na stworzenie modelu pojęciowego, umożliwiającego badanie wskazanej tu różnorodności zjawisk artystycznych bez zakładania określonych kryteriów artystycznych lub estetycznych, co było istotną wadą większości koncepcji esencjalistycznych. Umożliwia też przyjęcie postawy zewnętrznej wobec sztuki, bez przeplatania z nią refleksji teoretycznej i bez działania równoległe do niej.
