

POSŁOWIE

KRYTYKA SZTUKI PO KOŃCU SZTUKI

Okolo połowy 1984 r. opublikowałem esej zatytułowany “Koniec sztuki”. W październiku tegoż roku rozpocząłem pracę jako krytyk sztuki, publikując pierwszą recenzję w *The Nation*. Moje nowe zajęcie wydawało się nieco sprzeczne z tezą wyrażoną w eseju, gdyż czasami jest wyrażany pogląd, że jeśli faktycznie nadszedł koniec sztuki, to nie ma już przedmiotu, o którym można by pisać. Jednak moja teza nie głosiła nigdy, że sztuka przestanie powstawać – nie ogłosiłem *śmierci* sztuki! Artykuł “Koniec sztuki” przedstawiał raczej sposób rozumienia historii sztuki, rozumianej jako sekwencja okresów w rozwijającej się narracji. Uważałem, że ta narracja uległa zakończeniu i z tego względu sztuka, chociaż wciąż będzie powstawać, będzie teraz post-historyczna. Teza ta usuwała tylko ten typ krytyki, który polegał na znanej praktyce chwalenia czegoś jako pokazywania tego, co miało być sztuką następnego okresu historii. Uważałem, że moja teza ma charakter wyzwalający – gdyż dzięki temu, że nastąpił koniec sztuki, artyści zostali uwolnieni z brzemienia historii sztuki. Nie byli już dłużej krępowani nakazem dalszego kontynuowania narracji. Krytyka nie mogła już w sztuce niczego unieważnić, uznając to za historycznie niewłaściwe. Wszystko było teraz w zasięgu artystów. Choć uświadomienie sobie tego faktu zabrało mi trochę czasu, to w pewnym sensie byłem pierwszym post-historycznym krytykiem sztuki. Rzecz jasna w okresie, do którego wkroczyliśmy jest wielu krytyków sztuki. W moim przypadku czymś szczególnym był fakt, że byłem jedynym krytykiem, którego pisma wyrażały przekonanie, że byliśmy nie tylko w nowej epoce sztuki, lecz w epoce nowego rodzaju. To oznaczało, że musiałem być równie otwarty, jak otwarty stał się sam świat sztuki. Jeśli nic nie zostało wykluczone jako sztuka, to i ja nie mogłem nic z tego świata usunąć.

Nie byłem pierwszym filozofem, który ogłosił koniec sztuki, a następnie dalej zajmował się krytyką artystyczną. Już w *Wykładach o estetyce*, po raz pierwszy wygłoszonych w Berlinie w 1828 r., wielki metafizyk niemiecki Georg Wilhelm Friedrich Hegel stwierdził, że “sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych

zadań minioną przeszłością”¹. Lecz Hegel, odmiennie niż ja, przyjął, że teza ta unieważniła praktykę krytyki sztuki. I rzeczywiście, w następującym dalej znakomitym tekście, Hegel pokazał się jako jeden z najlepszych praktyków krytyki sztuki. Jego krytyka *Przemienienia* Rafaela – zanim obraz został uznany za głęboko inspirujące arcydzieło – jest ćwiczeniem w artystycznej analizie, które nie ma sobie równego. I sądzę, że także te strony, które poświęcił krytyce malarstwa holenderskiego nigdy nie znalazły sobie równych. Byłbym bardzo usatysfakcjonowany wierząc, że coś z tego, co napisałem jako krytyk sztuki, jest na takim poziomie jak ten, który Hegel osiągnął w tej dziedzinie. Różnica [między nami] jest taka, że on nie starał się tworzyć krytyki sztuki swojego czasu – sztuki po końcu sztuki. Jego filozofia historii sztuki rzeczywiście oznacza, że żył w wieku, w którym – po raz pierwszy w historii – podejście krytyka sztuki było właśnie tym, czego potrzebowała tworzona sztuka. Krytyka sztuki jako nowoczesna praktyka była bardzo młoda w 1828 roku. Fakt, że w ogóle istniała właściwie dowodziło, że teoria Hegla dotycząca końca sztuki była prawdziwa dla tego czasu. Poświęcę nieco miejsca na przedstawienie jego poglądów, co będzie pomocne w ujaśnieniu różnicy między jego a moimi poglądami, jak również między jego a naszą epoką.

Co powiedziałby Hegel, gdyby została mu faktycznie odsłonięta przyszła historia sztuki – wielki przegląd od Goyi, Ingresa i Delacroix, poprzez Maneta, Courbeta oraz impresjonistów, post-impresjonistów i wczesnych modernistów, aż do sztuki naszego czasu? Czy przyznałby, że jego deklaracja końca sztuki była może zbyt pochopna i – mówiąc brutalnie – fałszywa? Sądzę, że nie, że powiedziałby, iż w ogóle nie czynił żadnych przepowiedni na temat artystycznej twórczości. Raczej stwierdziłby, że było to twierdzenie dotyczące naszej relacji do sztuki, bez względu na jej faktyczną przyszłość. Uważał, jak wyraził to precyzyjnie, że „[s]traciła ona dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie. Przeniosła się za bardzo w sferę naszej w y o b r a ż n i, by miała zachować w sferze rzeczywistości swą dawną konieczność i utrzymać w niej swe wysokie dostojeństwo”. Krótko mówiąc, teza ta w mniejszym stopniu dotyczy sztuki, niż nas. Mówi on dalej tak: “Tym, co dzieło sztuki teraz w nas budzi, jest poza bezpośrednią przyjemnością jednocześnie nasz sąd, w którym poddajemy myślowej ocenie treść dzieła sztuki, środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia, oraz adekwatność czy nieadekwatność treści i środków”. I konkluduje następująco: “Dlatego potrzeba w i e d z y o s z t u c e jest dziś niepomiaralnie większa niż w czasach, kiedy sztuka dla siebie już jako sztuka dawała pełne zadowolenie. Nas sztuka zachęca do refleksyjnych

¹ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, J. Grabowski i A. Landman (tłum.), T. I, Warszawa 1964, s. 21.

rozważań nie w tym mianowicie celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”².

Hegel wierzył w pewnym sensie, że wyrosliśmy ze sztuki. Nie daje nam ona już tego, czego potrzebujemy:

Cokolwiek zresztą dałoby się jeszcze na ten temat powiedzieć, jedno jest faktem: sztuka nie daje już dzisiaj tego zaspokojenia potrzeb duchowych, jakiego dawniejsze epoki i narody w niej szukały i tylko w niej znajdowały, zaspokojenia, które, jeśli idzie przynajmniej o religię, jak najściślej związane było ze sztuką. Do przeszłości należy rozkwit sztuki greckiej i złoty wiek późnego średniowiecza. [...] cała otaczająca go [artystę] kultura duchowa jest tego rodzaju, że czyni go częścią tego żyjącego refleksją świata i jego stosunków, tak iż nie mógłby nawet wysiłkiem woli i decyzji abstrahować od nich³.

Jeśli – jak uważał Hegel – w starożytnej Grecji bądź średniowiecznej Europie sztuka zaspokajała najwyższe duchowe potrzeby człowieka, to obecnie wyszliśmy poza te potrzeby i domagamy się, jak to określił, „refleksji”, przez co rozumiał filozofię. W tych złotych wiekach sztuka ożywiała to, co mężczyźni i kobiety pragnęli wiedzieć o sobie i świecie, w którym żyli. Ludzie współcześni, mógłby powiedzieć Hegel, muszą interpretować to, co tamci rozumieli bezpośrednio oraz intuicyjnie. Hegel, kształtując swoje poglądy na temat sztuki, mógł mieć od początku na uwadze powstające wspaniałe muzeum Karla Friedricha Schinkla (zwane dzisiaj *Altes Museum* – “Stare Muzeum”). Mogło ono zawierać dzieła sztuki z wielu okresów historycznych, w których dzieła te mogły być zrozumiałe dla tych, którzy żyli w formie życia, w której sztuka zaspokajała to, co obecnie, zdaniem Hegla, można jedynie wydobyć z refleksji filozoficznej. Znajdując się w muzeum musimy wiedzieć, co sztuka znaczy – jaka jest jej treść – i dlaczego jest przedstawiana w taki właśnie sposób. Znajdujemy się na zewnątrz tej sztuki i stoimy przed nią jak krytycy lub historycy sztuki. Straciła ona moc komunikowania sama przez się. Rzeczywiście, nie potrzebujemy takiej sztuki. Ani też, radykalniej rzecz ujmując, nie potrzebujemy żadnej sztuki. Wchodzimy obecnie na wyższy, bardziej intelektualny poziom, niż ten, na którym znajdowali się owi mężczyźni i kobiety, których duchowe potrzeby zaspokajała ta sztuka. Nawet, gdyby sztuka czasów Hegla rozkwitała wspaniale, to mógłby on uważać, że przeszliśmy do innych, wyższych, gdyż bardziej intelektualnych, spraw.

Sądzę, że taki był Heglowski pogląd, który chciałem przekazać własnymi słowami filozofa. Wyrażał on tezę, że cokolwiek sztuka może obecnie dla nas zrobić, to nie można tego porównać z tym, co już uczyniła dla tych, którzy żyli przed nami. Sztuka “nie jest ani

² Wszystkie cytaty tego akapitu: G.W.F. Hegel, *Wykłady...*, wyd. cyt., s. 21.

³ Tamże, s. 20.

co do swej treści, ani co do formy najwyższym absolutnym sposobem uświadamiania duchowi jego prawdziwych potrzeb i dążeń”⁴. To raczej – pisze Hegel – “Myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną”⁵. A przyczyna, że sztuka, by tak powiedzieć, pozostaje związana z ziemią jest taka, że “nawet to, co najwyższe przedstawia w formie zmysłowej”⁶. Jest ona związana z doświadczeniem tego czy innego przedmiotu – materialnego przedmiotu, w którym dzieło sztuki jest ucieleśnione – podczas gdy refleksja filozoficzna przenosi nas do dziedziny czystej abstrakcyjnej myśli, której nie można zredukować do zmysłowego doświadczenia. W rezultacie musimy poprzez interpretację przekładać na myśl to, co dostarczają nam zmysły. Musimy wyrażać sztukę w słowach, by uchwycić jej znaczenie. To właśnie zrobił Hegel jako krytyk sztuki i muszę się przyznać, że jako krytyk sztuki także próbuję to robić.

Jednak mój pogląd na temat Końca Sztuki jest radykalnie odmienny od jego poglądu. Nie uważam, na przykład, że wyrośliśmy ze sztuki. Raczej sędzę, że wyrośliśmy z pewnych poglądów na temat artystycznego doświadczenia, które przedstawiają to doświadczenie jako intelektualnie nieadekwatne do naszych potrzeb. I sędzę, że w konsekwencji wyrośliśmy z godnego podziwu poglądu Hegla na związek sztuki i filozofii. Uważał on, że sztuka jest ograniczona przez swoją zależność od, uchwytywanych zmysłowo, materialnych przedmiotów. Jego lekceważenie materii ma długi filozoficzny rodowód, mający swój początek w starożytności. Hegel był filozoficznym idealistą, co oznaczało, że postrzegał wszechświat jako duchowy od początku do końca. Dostrzegał wprowadzić możliwość myślenia w medium materii i to faktycznie wyraża jego koncepcja sztuki, ale uważał, że to ogranicza sztukę i ją zniekształca, gdyż ze swojej natury *musi* ona tkwić w medium materii. Jego filozofia sztuki była zakładnikiem jego metafizyki.

Ja natomiast uważam, że sztuka, pomimo swojej ewolucji, była zdolna doprowadzić nas do rdzenia własnej filozofii. Moja teza na temat końca sztuki nie jest w istocie tezą metafizyczną, lecz historyczną. Uważam, że wcale nie wyrośliśmy ze sztuki. Choć oczywiście w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku sztuka przerosła wszystko, co Hegel mógł sobie wyobrazić jako sztukę. I gdyby sztuka nie podlegała takiemu wewnętrznemu rozwojowi, który doprowadził ją do tej postaci, jakiej doświadczałem na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku – a dokładniej w 1964 r. – to moja koncepcja końca sztuki nigdy by nie powstała. Uważałem, szczególnie w odniesieniu do

⁴ Tamże, s. 18.

⁵ Tamże, s. 19.

⁶ Tamże, s. 14.

tej sztuki – zwłaszcza pop-artu, minimalizmu i konceptualizmu – dokładnie tak, jak stwierdził Hegel, że *f i l o z o f i a* sztuki była niezwykle pilnie potrzebna.

W drugiej połowie dwudziestego wieku filozofia była z pewnością dalekim echem tej prężnej praktyki, jaką była w okresie Hegla. Odeszła ona bardzo daleko od tego, co mogło aspirować do zaspokojenia najwyższych potrzeb ducha. Metafizyka głoszona przez Hegla została uznana za intelektualny wymysł i najbardziej wnikliwe filozoficzne umysły mojego czasu skupiły się na tym, by ją definitywnie odrzucić. Wittgenstein napisał: “Tezy i pytania, jakie formułowano w kwestiach filozoficznych, są w większości nie fałszywe, lecz niedorzeczne. Stąd na pytania tego rodzaju nie można w ogóle odpowiedzieć; można jedynie stwierdzić ich niedorzeczność”⁷. Główne nurty filozoficzne tego wieku były oparte na radykalnym sceptycyzmie wobec samej filozofii i starały się zaproponować coś, co filozofowie mogliby robić zamiast tego, co Hegel uważał za “najwyższe powołanie” filozofii. I tak, fenomenologia starała się opisać logiczną strukturę świadomego doświadczenia. Pozytywizm skierował się w stronę logicznego oczyszczenia języka nauki. Pragmatysta John Dewey napisał, że “Filozofia uzdrawia się, gdy przestaje być instrumentem zajmującym się problemami filozofów, a staje się uprawianą przez filozofów metodą, która dotyczy problemów ludzi”⁸. Nietzsche uważał filozofię za małą, choć zamaskowaną autobiografię jej wyrazicieli, zaś Derrida przekształcił swoją koncepcję dekonstrukcji, aby odsłonić ukryte porządki leżące za filozoficznymi systemami.

Gdyby istniała jakaś grupa osób zajmująca się najgłębszymi rozważaniami ducha, to wcale nie byłiby to profesjonalni filozofowie, lecz wielcy malarze mojej młodości, abstrakcyjni ekspresjoniści, którzy – według słów jednego z nich, Barnetta Newmana – poprzez malarstwo poszukiwali drogi do Absolutu. I gdy podczas legendarnego spotkania artystów i filozofów w Woodstock w 1952 r., obecni tam estetycy ośmielili się zasugerować, że mają coś interesującego do powiedzenia artystom, Newman lekceważąco oświadczył, że estetyka jest tym dla sztuki, czym ornitologia dla ptaków. Artyści nie odczuwali już dłużej lęku przed filozofią (jeśli kiedykolwiek tak było) i przestali już uważać, że jej potrzebują.

Uważano zwłaszcza, że pytanie o naturę sztuki, które przez długi czas zajmowało filozofię, będąc zarazem tradycyjnym tematem w estetyce, nie wymaga odpowiedzi. W tym czasie panował w filozofii pogląd, że definicje sztuki były bądź bezużyteczne, bądź

⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, B. Wolniewicz (tłum.), Warszawa 2000, teza: 4.003.

⁸ J. Dewey, “The Need for a Recovery in Philosophy”, 1917, *The Middle Works*, t. 10, s. 42. *John Dewey on Experience, Nature, and Freedom*, R. Bernstein (ed.), New York 1960, s. 66-67.

niemożliwe. Ten pogląd również pochodził od Ludwiga Wittgensteina, który przedstawił niemal paraliżujący przykład w swoim pośmiertnie wydanym arcydziele *Dociekania filozoficzne*. Wittgenstein zadał pytanie, jak moglibyśmy zdefiniować gry. Czy jest coś wspólnego i szczególnego dla zbioru gier, co – jak przyjmowali filozofowie – pojęcie gier zakłada. Jak powiedział Wittgenstein: nie mów, że muszą one mieć coś wspólnego, lecz *przyjrzyj się i zobacz, czy jest coś takiego*. Następnie wymieniał wiele gier w taki sposób, że faktycznie nie było wcale oczywiste, iż one miały coś wspólnego. Ponadto – mówi on – wszyscy wiemy, które z nich są grami. Zaś definicja wcale nie uczyni nas mądrzejszymi. Dla tych, którzy czuli się tu niepewnie, Wittgenstein zaproponował ideę *Podobieństwa Rodzinnego*. Zbiór gier tworzy Klasę Podobieństwa Rodzinnego. Kontynuatorzy Wittgensteina uznali, że dzieła sztuki tworzą taką właśnie klasę.

W 1964 r. zobaczyłem, że ten pogląd był całkowicie błędny, co uderzyło mnie z siłą objawienia. Uderzyło mnie to szczególnie podczas wystawy – o której tak często pisałem – zorganizowanej w Stable Gallery na 74 Wschodniej Ulicy na Manhattanie, na której Andy Warhol przedstawił wiele kopii kartonowych pudeł, wśród których gwiazdą był karton Brillo Box. Wstrząsnął mną sposób, w jaki pokaz otwierał drogę – po raz pierwszy jak sądziłem – do filozoficznego myślenia na temat sztuki. Byłem przekonany, że do tego momentu dzieła sztuki były postrzegane jako byty, które posiadają mocną uprzednią tożsamość. Wystawiano je w złotych ramach lub wynoszono na piedestały i oczekiwano, że będą oglądane jako wielce znaczące. Wszyscy mniej więcej wiedzieli jak wyrazić to, gdy coś było dziełem sztuki i nikt by nie pomieszał dzieła z kartonem wysyłkowym. Teraz zaś wszystko nagle stało się dziełem sztuki, którego nie można było w łatwy sposób odróżnić od kartonu. Ale to oznaczało, że rozpoznanie czegoś jako dzieła sztuki było znacznie bardziej złożoną czynnością, z punktu widzenia percepcji, niż ktokolwiek mógł przypuszczać. Czy mogło być większe podobieństwo rodzinne, niż między *kartonem Brillo* i kartonami Brillo? Przecież one były niczym identyczne bliźniaki! A mimo to jeden był dziełem sztuki, zaś drugi jednorazowym pojemnikiem. W jednym z ostatnich esejów pisałem o ruchu Fluxus, pokazując jak gry stały się częścią jego dokonań (*oeuvre*). Nie jakieś szczególnie pięknie wykonane szachy, lecz głupawe gry w rodzaju “Made in Japan”, przy których grający zabija czas umieszczając niewielkie metalowe kulki w otworach rozlokowanych w byle jak wykonanym obrazie kłowna. Kto by to wybrał jako dzieło sztuki? Lecz w kolekcji dzieł Fluxus, Silverman Collection w Detroit, spoczywają one obok innych zabawnych przedmiotów sklepowych, które mieszczą się w stylu grupy. Nagle dotarło do mnie, że definicja sztuki stała się pilnie

potrzebna. I stało się jasne, że wielka filozoficzna prawda, którą obdarzył nas Warhol, polega na tym, że nie możemy już oprzeć filozoficznej definicji sztuki na niczym wizualnym – lub zmysłowym, w rozszerzonym użyciu terminu, które przypisują mu filozofowie – gdyż większość wizualnych własności posiadanych przez *Brillo Box*, posiadają również kartony Brillo z supermarketu, a te własności, które nie są wspólne – kartony Warhola są wykonane ze sklejk – nie mogą stanowić możliwej podstawy rozróżnienia tak doniosłego, jak rozróżnienie między sztuką i rzeczywistością.

Kwestia ta ma formę klasycznego filozoficznego pytania, a wzorem dla niego – w moim przekonaniu – jest kłopotliwe pytanie, od którego Descartes rozpoczyna swoje znakomite dzieło, *Medytacje*. Jest to filozofia żółtodzioba (*freshman*), lecz w pewnym sensie wszelka filozofia jest taka. Jest to problem znany każdemu. Descartes siedzi głęboko zamyślony, w szlafroku obok kominka w zimowy wieczór, w Niemczech, zapisując swoje myśli na papierze. I nagle uświadamia sobie, że wszystko to mógłby śnić, i to że faktycznie jest nagi, stulony pod kocem, śniąc, że wszystko to wydarza się w taki sposób, w jaki to właśnie opisał. Między tymi dwoma doświadczeniami nie ma wewnętrznej różnicy. Z łatwością można śnić o każdym zadaniu, że zostało wykonane. Mamy więc dwa dokładnie podobne obrazy, jeden snu, drugi świadomego doświadczenia. Różnica między doświadczeniem śnionym i świadomym jest doniosła. W książce *Connections to the World* dowodziłem, że każdy filozoficzny problem ma tę formę⁹. To sprawia, że filozofia jest tak fascynująca i tak trudna, oraz tak inna od nauki. Oto dlaczego nie można problemów filozoficznych traktować w taki sam sposób, w jaki traktuje się problemy naukowe, choć tak uważali moi nauczyciele, którzy byli logicznymi pozytywistami. Twierdzili, że problemy filozoficzne są bezsensowne – są pseudo-problemami. A ja uważałem, że problem *Brillo Box*–Brillo box oznacza, iż w końcu możemy zacząć rozumieć, jak powinna wyglądać definicja sztuki. Moja książka z 1980 r. *The Transfiguration of the Commonplace*, podejmuje ten problem w niezależnej i nieco niesfornej formie, o czym sam czytelnik mógł się przekonać, i przebiegle wprowadza dwa lub trzy składniki, o których sądziłem – i nadal sądzę – że wchodzą do trafnej definicji sztuki.

Warto zauważyć, że ta definicja dokładnie zgadza się z poglądem Hegla co do tego, jaki musi być nasz stosunek do sztuki: interesuje nas „treść dzieła sztuki, środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia oraz adekwatność czy nieadekwatność

⁹ A.C. Danto, *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, Univ. of California Press 1997, s. 6-7.

treści i środków”¹⁰. Pogląd, do którego doszedłem nie tylko formułował tymczasową definicję sztuki, ale przedstawiał także stanowisko, które zająłem wobec krytyki sztuki. W pierwszym przypadku sztuka musi czegoś dotyczyć – posiadać znaczenie – i musi ucieleśniać to znaczenie w taki sposób, w jaki przedstawia się świadomości odbiorcy. Hasłowo ująłem to w powiedzeniu, że dzieła sztuki są u c i e l e ś n i o n y m i z n a c z e n i a m i. Jako krytyk sądzę, że musimy zapytać, czym jest to znaczenie dzieła, a następnie, jak dzieło je ucieleśnia i czy, w terminologii Hegla, znaczenie i ucieleśnienie są „adekwatne czy nieadekwatne wobec siebie”. Oczywiście, w przypadku sztuki przeszłości, gdy dzieła sztuki konstituowały część formy życia, a żyjący równolegle z nimi ich odbiorcy nie musieli stawiać tych pytań. Dzieła zwracały się do nich bezpośrednio, im zaś pozostawało tylko odpowiedzieć na nie w przepisany sposób. Lecz my nie odnosimy się i nie możemy odnosić się do nich w ten wewnętrzny sposób. Dzieła nie były tworzone na muzealną wystawę. Nie miały być oceniane, lecz np. miano je czcić bądź się do nich modlić. W ich przypadku nie było miejsca na kwestie koneserstwa. Rozważmy, jako przykład, wściekłość wywołaną przez wystawę *Primitivism and Modern Art* w Museum of Modern Art w 1985 r., która połączyła dzieła modernistyczne z, będącymi dla nich inspiracją, statuetkami z Oceanii i Afryki. Pojawił się problem, czy był to w ogóle właściwy sposób patrzenia na te drugie dzieła, które odgrywały w swoich kulturach tak odmienną rolę od tej, jaką odgrywało malarstwo kubistyczne bądź fowistyczne w Europie lub Ameryce. Ta szczególna idea, że są one „prymitywne” jest efektem wymuszonego i spaconego porównania. Nie znamy sposobu, w jaki należałoby odnieść się do tych przedmiotów, a jaki posiadają lub posiadali ci, których kulturę one określają lub kiedyś określały.

Gdy Hegel stwierdził, że sztuka zachęca nas do refleksyjnych rozważań, choć n i e w t y m c e l u, a b y t w o r z y ć n o w e d z i e ł a s z t u k i¹¹, to sądzę, że naprawdę uważał, iż nie możemy już dłużej odnosić się do sztuki w taki sam sposób, w jaki odnosili się do niej ludzie w przeszłości. Równie dobrze mógł przyjąć, że sztuka mogła być tworzona dla innych celów: dla – jak opisuje to w pewnym miejscu – „o s ł a b i a n i a i r o z l u ź n i a n i a d u c h a”¹². Jako taka, „sztuka wydaje się zbytkiem”¹³ i wręcz luksusem,

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Wykłady...*, wyd. cyt., s. 21.

¹¹ Choć Danto nie opatruje tego fragmentu cudzysłowem, to część zdania od „sztuka zachęca...” do „dzieła sztuki” jest niemal dokładnym przytoczeniem z Hegla. W oryginale fragment ten brzmi następująco: „Nas sztuka zachęca do refleksyjnych rozważań nie w tym mianowicie celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki”. Tamże, s. 21.

¹² Tamże, s. 8.

przez co – jak uważał – trudno ją obronić. Nie jest to odosobniony pogląd – wystarczy przywołać sposób w jaki sztuka jest przedstawiana obecnie w działach ważnych dzienników: „Art and Leisure”, lub „Art and Entertainment”. Wystarczy też sobie uświadomić, że jest ona powszechnie traktowana jako “fanaberie”, gdy w szkolnym budżecie określa się miejsce sztuki w programie. Hegel oczywiście nie mógł zaaprobować tego, by we współczesnym mu życiu dzieła sztuki odgrywały centralną rolę, którą on przypisał filozofii. Lecz wydaje mi się, że sztuka coraz uporczywiej domagała się tej roli dla siebie, stawiając równie mocno pytanie o swoją tożsamość, jak czyniło to – moim zdaniem – *Brillo Box*, żądając intelektualnego zaangażowania w siebie. Co prawda uważałem, że sztuka przeniosła odpowiedzialność filozofii sztuki dużo dalej, niż filozofowie sztuki byliby zdolni to uczynić. To było tak, jak gdyby artyści musieli stać się filozofami dla siebie, aby traktowano ich poważnie.

Twierdzi się czasem, że w 1964 r., wraz z pojawieniem się *Brillo Box*, sztuka dotarła do końca i w pewnej mierze muszę przyjąć odpowiedzialność za tę karykaturę. Prawdą jest, że czterdzieści lat temu tym doświadczeniem zostały zapoczątkowane moje idee na temat filozofii. Warhol przebudził mnie, używając wyrażenia Kanta, z dogmatycznej drzemki. Była ona, jak wszystko, wynikiem mojej ogólnej niewiedzy o tym, co działo się w świecie sztuki w tym czasie. Na początku lat sześćdziesiątych w całym świecie sztuki można było znaleźć przykłady, które tak bardzo przypominały rzeczy, nie będące dziełami sztuki, że trudno było powiedzieć, co jest czym. John Cage znosił, i w tym sensie odwracał, w muzyce różnicę między dźwiękami muzycznymi w wąskim rozumieniu, a hałasem zwyczajnego życia. Wielu członków Fluxus było studentami Cage’a w The New School podczas jego kursu poświęconego Eksperymentalnej Kompozycji. The Judson Dance Center przeprowadzało eksperymenty na granicy tańca: na podstawie jakich kryteriów, jeśli są jakieś, możemy powiedzieć, że coś jest ruchem tanecznym? Czy taniec nie może polegać na tym, że ktoś przechodzi przez scenę, lub siedzi na krześle przez pewien czas? Ambicją nowojorskiej awangardy było “przekroczyć dystans między sztuką a życiem” i wielu jej zwolenników czerpało inspirację z seminarium dr Suzukiego poświęconego buddyzmowi zen, które odbywało się w Columbia University. Ja także słuchałem tych wykładów i wiem, że w swoim pierwszym eseju na temat filozofii sztuki zastosowałem do problemu *Brillo Box*–*Brillo box* pewne sposoby myślenia, które zaczerpnąłem z zen. Różnica między mną i, w pewnym sensie dopełniającymi mnie, współczesnymi mi artystami awangardowymi polega na tym, że im wystarczyło zniesienie

¹³ Tamże.

granicy między dziełami sztuki, które tworzyli a przedmiotami pochodzącymi z codziennego życia. Mnie to jednak nie wystarczało. Mój problem wyrażał się pytaniem: co czyniło te dzieła sztuki *sztuką*, jeśli przedmioty, które dzieła te tak dokładnie przypominały, były – jak je nazwałem – zwyczajnymi rzeczami? Wszystko, co wiedziałem sprowadzało się do tego, że oko nie mogło dostrzec różnic [między nimi], czymkolwiek te różnice były.

Najlepsze, co mogłem zrobić w swoim pierwszym artykule „Świat sztuki”, to podjąć próbę odczytania pewnych nie-wizualnych różnic. Uważałem, że aby widzieć *Brillo Box* jako sztukę, należy zrozumieć, jak historia sztuki rozwijała się do tego punktu, w którym takie dzieła, jak te obecnie, mogły zaistnieć. I konieczna była pewna wiedza o stanie dyskursu świata sztuki, w obrębie którego istniała taka możliwość. Na przykład, musielibyśmy coś wiedzieć o Duchampie, o Clemencie Greenbergu itd. Nic z tego nie miało zastosowania do kartonów Brillo. One tkwiły w historii w całkowicie odmienny sposób niż *Brillo Box*, choć wyglądały bardzo podobnie. Wyobraźmy sobie, że umiera ktoś nam bliski. Założmy, że ktoś mówi – istnieje firma, która produkuje kopie wszystkiego na świecie. Możemy zamówić kopię męża, lub dziecka. Trwa to kilka tygodni i kosztuje znacznie mniej niż sobie wyobrażaliśmy. Czy zamówiłbyś taką kopię? Czy kochałbyś kopię równie mocno, jak jej nieodróżnialny “oryginał”? Mamy tu ten sam problem.

Równie dobrze można zapytać, co to ma wspólnego z końcem sztuki i uświadamiam sobie teraz, jak bardzo filozoficzne było wtedy moje myślenie, gdy przypominam sobie ówczesne swoje rozumowanie. Zacząłem myśleć o historii współczesnej sztuki jako o *Bildungsroman*, by użyć niemieckiego terminu w odniesieniu do powieści, w której bohater lub bohaterka uświadamia sobie, kim jest. Istnieje na przykład powieść feministyczna, w której kobieta zdobywa wewnętrzne zrozumienie (świadomość), znaczenia swojej tożsamości jako osoby oraz jako kobiety. Koniec opowieści jest początkiem samo-świadomości. Co zdarzy się po tym punkcie, co ona robi w świetle tej wiedzy zależy od niej. Jest to bardzo heglowska idea, co pokazuje jak rzeczywiście wiele zawdzięcza jej moje myślenie. Hegel głosił pogląd, że historia kończy się na samo-świadomości; w takim stanie rzeczy, w którym to, co on nazywa Duchem wie, że jest Duchem, to znaczy wie, że błędnie interpretował swoją naturę, lecz teraz uzyskał samo-wiedzę. Jego wielkie dzieło *Fenomenologia ducha*, jest właśnie taką opowieścią, w której Duch przechodzi przez różne przygody i przypadki fałszywej wiedzy, aż w końcu – co stanowi ukoronowanie tego procesu – dochodzi do samo-wiedzy, a to oznacza koniec

historii. Duch nie będzie już więcej musiał przechodzić przez taki program (*agenda*) samo-edukacji. Opowieść jest zakończona, chociaż historia będzie trwać nadal.

To był mój pogląd dotyczący historii modernizmu, który odczytywałem jako serie prób podania samo-definicji, w których każdy z kolejnych prądów serii podejmował pytanie: Czym jest Sztuka? Prądów było bardzo dużo, wielu towarzyszyły manifesty, w których sztuka, by tak powiedzieć, deklarowała: Oto czym jest Sztuka, oto czym była przeszłość i oto czym będzie przyszłość, teraz Sztuka wie, czym jest. Wydawało mi się w latach sześćdziesiątych, że te istniejące wówczas nurty były coraz bardziej filozoficzne w swej naturze. Jedną z wystaw, która mnie poruszyła, choć nie tak mocno jak wystawa Warhola, była pokazem wielkich, prostych kartonów, pomalowanych w matowe przemysłowe szarości lub brązy przez minimalistę Roberta Morrisa, w Green Gallery na 57 Ulicy. W 1966 r. w Jewish Museum – w tym czasie głównym miejscu wystawiania sztuki awangardowej – miał miejsce ważny pokaz podobnych rzeźb, pod tytułem *Primary Structures*. W trakcie rozwoju minimalizmu jako samo-świadomego ruchu, przedmioty, którymi ruch ten się zajmował, stawały się coraz mniej interesujące od strony wizualnej, natomiast coraz bardziej zależne od tekstów, filozoficznych w swej naturze, pisanych przez artystów, którzy często sami tworzyli owe przedmioty w warsztatach. Były to przemysłowe przedmioty: rzędy cegieł, płaszczyzny metalowych płyt, jarzeniówki, metalowe elementy, fragmenty budynków wykonane z prefabrykatów. Bez przeczytania tekstów niewiele można było wydobyć z tej sztuki, z której usunięto niemal wszystko, co miało charakter wizualny. Można było właściwie przyjąć, że przedmioty stały się niepotrzebne pozostawiając jedynie teksty. W 1969 r. wyłonił się konceptualizm. Usunął on całkowicie przedmioty – lub były one szczątkowe, zaś myśl stała się centralnym punktem sztuki. Granicznym przypadkiem mogłaby być, pozbawiona tytułu, praca Roberta Barry'ego, składająca się z "All the things I know but I am not at the moment thinking – 1 : 36PM, 15 June, 1969" („Wszystkich rzeczy, które znam, lecz o których nie myślę w tym momencie – 13 : 36, 15 czerwca, 1969”). Dzieło mogło zawierać, pośród innych rzeczy, Empire State Building, Alpy, czy Most Brooklyński, dopóki Barry nie myślał o nich, gdyż były one pomiędzy rzeczami, które mógł oczywiście znać.

Minimalizm i konceptualizm były faktycznie dużo bardziej filozoficzne w swych intencjach niż pop-art. Intencja pop-artu była bardziej społeczna niż filozoficzna – założenia był on zainteresowany pokonaniem różnic między sztuką wysoką a popularną lub lokalną (*vernacular*). Faktycznie, Lawrence Alloway, który wymyślił termin pop-art, był przekonany, że sztuka popularna – jej muzyka, filmy, literatura i malarstwo –

potrzebuje w równym stopniu krytycznej analizy, jak sztuka wysoka. Ale wszystkie trzy prądy od połowy do końca lat sześćdziesiątych służyły oczyszczeniu koncepcji sztuki z wielu cech, przyswojonych w ciągu swojej historii. Sztuka nie musiała już dłużej być tworzona przez wyjątkowo uzdolnioną jednostkę – Artystę – ani też nie wymagała już wyjątkowych umiejętności. Jej tworzenie nie musiało już dłużej być trudne. Ani też, jak pokazuje to pozbawiona tytułu praca Roberta Barry’ego, nie musiała już być czymś wyjątkowym. Dziura w ziemi mogła być rzeźbą, jak w pracy Dennisa Oppenheima. Mogła nią być dziura w ścianie, jak w pracy Lawrence’a Wienera. Począwszy od grupy Fluxus, lata sześćdziesiąte były jak gdyby okresem radykalnego filozoficznego eksperymentowania, w których starano się odkryć, jak wiele można usunąć z idei sztuki. Podobnie jak w przypadku problemu *Brillo Box*–Brillo box, artyści wykonywali filozoficzną pracę, której filozofowie nie mogli lub nie chcieli dla nich wykonać, tak że wcale nie było kpina powiedzieć, że w latach sześćdziesiątych i w następnej dekadzie sztuka, lub przynajmniej sztuka awangardowa, przekształciła się w filozofię. W latach siedemdziesiątych można było powiedzieć, za Warholem, że wszystko może być dziełem sztuki, choć niemal to samo powiedzieli conceptualiści. Można było powiedzieć, za Beuysem, że każdy może być artystą. Nie oznaczało to, że wszystko jest sztuką, lecz że wszystko może nią być. Nie było już dłużej potrzeby by pytać, czy to lub tamto może być dziełem sztuki, gdyż odpowiedź zawsze była pozytywna. A wraz z tym, jak sądzę, nie było już dalszej potrzeby dla tego rodzaju eksperymentu. Pojęcie sztuki zostało oczyszczone ze wszystkiego, co nieistotne. Zadanie filozofii polegałoby więc na tym, by stwierdzić, co pozostało [do zrobienia], gdyby artyści przejmowali się tym. Artyści byli teraz wolni, by tworzyć sztukę z czegokolwiek i w dowolny sposób.

Taka była sytuacja na początku lat osiemdziesiątych, gdy opublikowałem artykuł „Koniec sztuki”. W książce *The Transfiguration of the Commonplace* rzeczywiście starałem się wskazać kilka, raczej słabych, warunków, które pozostały w pojęciu – lub w „definicji” – sztuki. Warunki te były tak słabe i ogólne, że dawały się pogodzić z dowolnym dziełem sztuki, tradycyjnym lub współczesnym, Zachodnim lub nie-Zachodnim. Definicja była wystarczająco nie-restrykcyjna, by być zgodna zarówno z rozpoznaniem, że nie istnieją poza tym wymogi dotyczące wyglądu dzieła sztuki, jak i z poglądem, że nie ma sposobu, by wiedzieć czy lub kiedy ktoś ma do czynienia ze sztuką. Ponieważ wszystko mogło być sztuką, to sądziłem, że jesteśmy w sytuacji, którą można by nazwać sytuacją końca sztuki. Po raz pierwszy kultura (*civilization*) znalazła się w takiej sytuacji. Była to sytuacja doskonałej wolności. Artyści mogli czynić ze sztuką to, co

zapragnęli. Była to w końcu, by użyć filozoficznego wyrażenia tego czasu, głęboka struktura świata sztuki, w którym żyliśmy. Koniec Sztuki nie nastąpił natychmiast dlatego, że przez pewien czas *p o w i e r z c h o w n a* struktura wydawała się raczej odmienna od głębokiej struktury. To wymaga pewnego komentarza.

Na początku lat osiemdziesiątych nastąpił wielki powrót malarstwa. Zapanował nastrój radości, że malarstwo powróciło w formie, którą nazwano neo-ekspresjonizmem. I na przykład kolekcjonerzy, którzy uważali, że przegapili szansę nabycia sztuki w latach pięćdziesiątych, kiedy szkoła nowojorska tworzyła arcydzieło za arcydziełem, nie chcieli stracić okazji do nabycia egzemplarza nowej sztuki i obserwowania, jak zyskuje on na wartości w ciągu lat. Było to malarstwo o podobnym intensywnym stylu nasycenia, a także wielkie pod względem rozmiarów, szorstkie (*brushy*) i figuratywne. Obrazy wpasowały się w wielkie magazynowe przestrzenie poddaszy, które określały nową wizję życia miejskiego, w ten rodzaj poddaszy, które artyści przejęli od przemysłowców, gdy świat sztuki podbijał Soho w latach siedemdziesiątych. Ulice Soho były wypełnione tłumem zmierzającym na wernisaż takich osobistości jak Julian Schnabel i David Salle. Także styl wydawał się międzynarodowy – inauguracyjna wystawa odnowionego Museum of Modern Art w 1984 r. sprawiła, że neo-ekspresjonizm wydał się światowym zjawiskiem. Była to chwila instytucjonalnej przemiany w świecie sztuki, jak pokazały to dwa ostatnie numery *Artforum*, poświęcone latom osiemdziesiątym. Pieniądze popłynęły do sztuki i artyści zaczęli żyć jak udziałnicy książęta, stając się bywalcami najlepszych restauracji, podróżując po świecie, z wielkimi pracowniami (studios), które, niczym fabryki, chroniły podstawową siłę pracy. Oczywiście, etykieta neo-ekspresjonizmu maskowała głębokie różnice. Styl posiadał polityczne racje w Niemczech, co nie miało odpowiednika w Nowym Jorku. Artyści niemieccy malowali celowo źle, w nadziei popsucia rynku, lecz niezależnie od tego, że było to kiepskie, to „Złe malarstwo” było kolekcjonowane i hołubione dla swojej oryginalności. W Ameryce w każdym razie, idea jakości była uważana za politycznie niewłaściwą i nieakceptowalnie elitarną. Najwybitniejsi teoretycy tego czasu, piszący głównie, choć nie wyłącznie, dla pisma *October*, utrzymywali, że malarstwo umarło, zasadniczo dlatego, że, jak wierzano, popierające je społeczeństwo – „Późnego Kapitalizmu” – było w agonii i miało być zastąpione przez nowe społeczeństwo socjalistyczne, którego sztuka miała być dostatecznie nijaka (*drab*), by zaakceptowała ją estetyka maoistyczna, pod rządami której żaden z tych pisarzy nie przeżyłby pięciu minut.

Choć sądziłem, że sztuka dotarła do końca, to wcale nie uważałem, że malarstwo było martwe. Uważałem jedynie, że światowa kultura nowego malarstwa nie była

odkrywczym momentem w historii sztuki, gdyż wydawało mi się, że ta struktura historii uległa wyczerpaniu. Żyliśmy w sytuacji końca-sztuki, która – jak sobie uświadomiłem – była głęboko pluralistyczna. Oczywiście, pomimo takiej sytuacji malarstwo było nadal oczekiwane. Było ono zbyt głęboko zakorzenione w naszej idei sztuki, by znikł obraz. Malarstwo było głęboko kontestowane w latach siedemdziesiątych, głównie z powodów ideologicznych. W psychologii asocjacionistycznej radykalnej polityki identyfikowano je z Białym Mężczyzną, kolonializmem i wszystkim, co złe. I w próbie oczyszczenia dyskursu sztuki z takich nieakceptowalnie elitarnych pojęć, jak Arcydzieło, Geniusz, czy nawet idea talentu, malarstwo zostało oskarżone o zbyt wiele resentymentów, aby mogło być dłużej akceptowane jako określające medium sztuki. Lecz w pojęciu sztuki nie było przyczyn, aby malarstwo nie istniało, i jeśli artyści byli gotowi stawić czoło (*face the heat*) radykalnej krytyce, to nie było nic, co powstrzymałoby ich przed malarstwem, zaś wiele do niego zachęcało – jak to coś szczególnego, co radykałowie postrzegali jako odrażające: pieniądze, gromadzenie, duma z posiadania, rynek sztuki. A fakt, że te siły odmieniły nawet Złe Malarstwo w Niemczech jest dowodem na to, jak są one mocne.

Pomimo tych okoliczności, neo-ekspresjonizm nie dotrwał do drugiej połowy lat osiemdziesiątych. Natomiast okazało się, że artyści zaczęli pracować w taki sposób, jak gdyby idea końca sztuki, jak to ująłem, zaczęła określać ich świadomość tworzenia sztuki we współczesnym świecie. To oczywiście nie znaczy, że w jakimś sensie byłem odpowiedzialny za sposób, w jaki sprawy się toczyły. Mój artykuł poświęcony Końcu Sztuki, choć przysporzył mi pewnej sławy, nie był szczególnie/ bardzo czytany. Wcale nie był to tekst wpływowy. To, co zrobiłem przypomina – zdaniem Hegla – to, co doskonale robią filozofowie. Wszyscy jesteśmy dziećmi swoich czasów, pisze on – lecz zadanie filozofów polega na tym, aby uchwycić swój czas w postaci myśli. Sądzę, że to właśnie zrobiłem w artykule “Koniec sztuki”. Nie oczekiwałem jednak, że zobaczę iż to, co uchwyciłem w postaci myśli stanie się tak namacalnie sposobem, w jaki sztuka zacznie być praktykowana, gdy głęboka struktura, którą uchwyciłem intuicyjnie, zaczęła zmieniać powierzchowną strukturę – nie dlatego, że ją uchwyciłem intuicyjnie, lecz dlatego, że w końcu musiała przebić się do ogólnej świadomości. Była to sztuka tworzona w terminach tej świadomości, przed którą musiałem stanąć jako krytyk.

Moim zadaniem, jako krytyka, było ujęcie sztuki po końcu sztuki w taki sposób, w jaki Hegel ujął sztukę przed końcem sztuki, a więc moim zadaniem było odnalezienie znaczenia sztuki, a następnie określenie jak znaczenie to jest ucieleśnione w przedmiocie. Z perspektywy tego zadania, pisanie na temat Leonarda czy Artemesia Gentileschi nie

różni się od pisania na temat Gerharda Richtera czy Judy Chicago. Każda sztuka jest konceptualna (przez małe “k”) i zawsze taka była. Nawet w owych złotych Wiekach, o których Hegel pisał z sentymentem, musiał istnieć dyskurs, który dokładnie przypominał odpowiedni dyskurs w krytyce sztuki, jak on ją rozumiał. To mógł być dyskurs samych artystów, którzy musieli być zdolni do dyskusji nad tym, co wykonali, z uwzględnieniem wyniku, jaki zamierzali dla swojej sztuki. Dyskusji Hegla brakuje koncepcji sztuki, którą artyści tworzą z uwagi na pewne cele. Dzisiejszy krytyk zajmuje podwójną perspektywę: artysty i widza. Musi on odkryć jaki efekt sztuka miała wywołać u widza – jakie znaczenie artysta zamierzał przenieść – i następnie jak to znaczenie ma zostać odczytane w przedmiocie, w którym jest ucieleśnione. Swoje zadanie widzę jako mediację między artystą a widzem, pomagając temu drugiemu uchwycić zamierzone znaczenia. Być może istniały wieki, gdy krytycy nie musieli interpretować sztuki widzom, ale wraz z ewolucją historii sztuki krytyk jest coraz bardziej potrzebny do wyjaśnienia widzowi, co jest widziane. Musimy traktować dzisiejszą sztukę w taki sposób, w jaki Hegel traktował sztukę przeszłości, kiedy artysta i widz konstituowali – bądź idealnie konstituowali – istniejącą wspólnotę.

Koniec sztuki oznacza jedynie, że jesteśmy wreszcie świadomi tej prawdy.

Arthur C. Danto