

Grzegorz Sztabiński

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Sztuka jako widmo

W połowie XX w. pojawiły się koncepcje estetyczne, które negowały próby określenia istoty sztuki. Pośrednio podważały one także przeświadczenie, że właściwy jest dla niej określony rodzaj bytu. Morris Weitz posługiwał się narzędziami logicznymi zapożyczonymi od Wittgensteina. Dowodził, że nie ma czegoś takiego jak konieczne i wystarczające warunki sztuki. W związku z tym stawała się ona pojęciem, a zadaniem estetyki było badanie go¹. Analizy te nie dotyczyły jednak czegoś uzasadnionego ontycznie. Amerykański autor twierdził, że estetycy zawsze zajmowali się nie określaniem sztuki, a – używając formy definicyjnej – zwracali uwagę na wybrane cechy przedmiotów, które uznawali za interesujące artystycznie. Definicje sztuki były więc naprawdę „poważnymi i uargumentowanymi zaleceniami”². Podobne stanowisko przyjmował George Dickie, choć deklarował, że jego celem jest stworzenie definicji pojęcia „sztuka”, ale w taki sposób „by uniknąć trudności definicji tradycyjnych i dać nowy punkt wyjścia dla dalszych analiz”³. Zdefiniowanie to nie polegało jednak na określeniu denotatu, a na wskazaniu pola instytucjonalnych gier społecznych, które w określonym czasie i miejscu prowadziły do wyłonienia tego, co pod pojęcie to można podłączyć. W grze tej są brane pod uwagę widoczne cechy przedmiotów (artefaktów), uznawanych za kandydatów do miana dzieła sztuki, oraz koncepcje teoretyczne, na podstawie których status ten jest im przyznawany. Splot tych systemów Dickie określił jako

¹ „Naczelnym zadaniem estetyki nie jest poszukiwanie teorii [zakładającej, że sztuka istnieje – przyp. G.S.], lecz wyjaśnianie pojęcia sztuki. Zadanie to polega w szczególności na opisanu warunków, w jakich poprawnie używamy tego pojęcia. Dla definicji, rekonstrukcji i wzorów analitycznych nie ma tu miejsca” – pisał Weitz (*Rola teorii w estetyce*, przeł. M. Godyń, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. I, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1985, s. 356).

² *Ibidem*, s. 359.

³ G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, przeł. M. Gołaszewska, [w:] *Estetyka w świecie*, s. 9.

„świat sztuki”. Charakter jego oraz możliwość rozszerzenia, poprzez dodanie nowych systemów, uznał za zależne od osób działających w imieniu określonych instytucji społecznych. W rezultacie sztuką jest to, co zostanie nazwane sztuką, a dziełem sztuki obiekt wyłoniony na podstawie instytucjonalnych zabiegów⁴.

W koncepcjach wspomnianego typu sztukę sprowadzano do pojęcia, w przypadku którego (co podkreślano) niemożliwe jest sformułowanie definicji realnej, podającej charakterystykę tego, co jest jej przedmiotem. Sytuacja ta prowokowała do zastanowienia, o czym właściwie mówimy, używając słowa „sztuka”. W rozważaniach zawarta była również sugestia, czy nie lepiej skoncentrować się na pojedynczych utworach artystycznych. W sposób wyraźny zagadnienie to postawiła Ágnes Heller. Przyjęty przez nią punkt wyjścia był jednak nie logiczny, a zakorzeniony w tradycji etycznej. Odwołała się do zagadnień autonomii i godności, których zasadniczy obszar występowania stanowi filozoficzna refleksja nad człowiekiem. Pierwsze z nich od czasów Kanta łączone było jednak ze sztuką, choć on sam odnosił pojęcie „autonomii” przede wszystkim do działań ludzkich zgodnych z nakazami czystego praktycznego rozumu, a więc zgodnych z moralnością. Szeroka ekspansja pojęcia „autonomii” na obszar artystyczny dokonała się w początkach XX w. Heller pisze, że jego nieprecyzyjność

[...] widać już choćby po tym, że czasem używa się go w odniesieniu do sztuki jako takiej, a innym razem w odniesieniu do poszczególnych dzieł sztuki. Wbrew pozorom są to jednak dwie różne rzeczy.⁵

Autorka nie próbuje więc łączyć tego, co pisze się o „sztuce jako takiej”, z dziełami sztuki, a zwraca uwagę na występującą w obu przypadkach odmienną rolę i różne konsekwencje zaakcentowania ich roli.

Kto mówi o autonomii sztuki jako takiej – twierdzi Heller – odnosi się, w duchu Maxa Webera, do pewnej odrębnej sfery rzeczywistości, sugerując, że jest to dziedzina niezależna od wszystkich innych; musi zatem podać obowiązujące w niej normy i zasady, obejmujące wszelkie gałęzie i gatunki sztuki i dotyczące każdego dzieła – wszystko jedno czy chodzi o budynek, obraz, operę, piosenkę, powieść, czy wiersz.⁶

Nie zastanawia się jednak, czy możliwe są takie wypowiedzi i czy są poprawne w sensie logicznym, a bierze pod uwagę ich funkcję. „Rola pojęcia autonomii – pisze – jest więc przyjmowanie do dziedziny sztuki i wykluczanie z niej”⁷. Wypowiedzi na temat sztuki autonomicznej cechuje więc nieuchronnie „ładunek normatywności”.

⁴ „Dzieło sztuki w znaczeniu klasyfikacyjnym jest /1/ artefaktem, /2/ zbiorem aspektów, które nadały mu status kandydata do oceny przez osobę albo osoby działające w imieniu pewnych instytucji społecznych /świata sztuki/” (*ibidem*, s. 17).

⁵ Á. Heller, *Autonomia sztuki czy godność dzieła sztuki?*, przeł. M. Rychter, „Kronos” 2011, nr 2, s. 17.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Heller analizuje to zagadnienie na przykładzie sposobu pojmowania sztuki autonomicznej przez Adorna. Uważa, że koncepcja jego prowadziła do oceniania wszystkich dzieł sztuki i mediów z punktu widzenia tych samych norm i standardów. Dominacja „sztuki jako takiej” znalazła też wyraz w poglądach teoretyków wysokiego modernizmu i osób respektujących ich założenia (kuratorów muzealnych, szefów orkiestr, wydawców itp.), którzy „terroryzowali scenę artystyczną”.

Istniała – pisze Heller – normatywna tendencja ujednociająca, zakorzeniona właśnie w ideologii autonomii sztuki jako takiej. To, co uznawano za najnowsze i najwyższe osiągnięcia w jednym gatunku sztuki, miało być przejmowane i praktykowane przez wszystkie gatunki, niezależnie od tego, czy medium danej sztuki pozwala na takie praktyki.⁸

Występowała więc wiara w zjednoczenie rodzajów artystycznych w ramach „sztuki jako takiej” i przekonanie o jej doniosłości, w imię którego, dla zachowania jednolitości, dopuszczano się ograniczania swobody działań na poszczególnych, podpadających pod nią obszarach. Dzieła były traktowane jako spełnienie zasad właściwych dla ogólnie pojętej sztuki, która była traktowana jako pierwotna i ważniejsza od nich. Normatywny charakter tego zabiegu nie był jawny. Nie sprowadzono sztuki do zespołu norm, a traktowano ją jako coś, czego istnienie domaga się respektowania określonych wartości, zasad postępowania twórczego, a nawet sposobu życia artysty. Pisano w związku z tym np. o „moralizmie awangardy”, który polegał na podejmowaniu trudnych wyrzeczeń w sferze artystycznej i prywatnej w imię sztuki. Artysta nie mógł tworzyć zgodnie z indywidualnymi chęciami, czy osobistymi predyspozycjami. Należało wybierać to, co odpowiada „nowej sztuce”, której koncepcja powinna przez cały czas towarzyszyć działaniom artysty. Podobnie w zakresie praktyki życiowej nie wolno było podejmować artystycznych działań komercyjnych. Lepiej było, gdy zmuszała do tego konieczność, wykonać jakąś pracę zarobkową gorzej płatną i wymagającą większego wysiłku, ale niezwiązaną ze sztuką, która miała pozostać czysta⁹.

Heller uważa, że od tego czasu nastąpiła zmiana, którą odnosi ona do interesującego nas zagadnienia.

Pytanie, czym jest sztuka jako taka – pisze – stanowiące główny problem modernizmu, straciło na znaczeniu i przestało być siłą napędzającą dzisiejszy świat sztuki. Nie ma dziś dziedziny sztuki jako takiej, pozostało tylko zbiorowisko poszczególnych, zróżnicowanych dzieł sztuki.¹⁰

Stwierdzenie to jest bardzo mocne. Inni autorzy (np. przywoływani tu wcześniej), wskazując na to, że sztuka powinna być analizowana tylko jako pojęcie, które można rozważać z punktu widzenia możliwości zdefiniowania, czy użyteczności,

⁸ *Ibidem*, s. 18-19.

⁹ W latach siedemdziesiątych XX w. wybitny polski malarz i rzeźbiarz opowiadał mi, że w trudnej sytuacji finansowej rozładowywał węgiel na kolei, choć mógł zrealizować dobrze płatne zamówienie zlecone przez Związek Polskich Artystów Plastyków. Nie chciał działalnością komercyjną „brudzić” sztuki.

¹⁰ Á. Heller, *op. cit.*, s. 19.

uchylali się od odpowiedzi na temat jej istnienia, czy nieistnienia. Tymczasem w tym przypadku czytamy, że „sztuki jako takiej” dziś nie ma. Jakże są tego konsekwencje? Według Heller przynależność do określonej dziedziny nie może już stanowić podstawy wyodrębnienia dzieł sztuki spośród innych ludzkich wytworów. Zresztą kwestia dokładnego wyodrębnienia przestaje mieć charakter pierwszoplanowy. Natomiast ważne staje się podkreślenie roli indywidualnych utworów artystycznych.

Tym, co odróżnia dzieła sztuki od wszelkich innych dzieł czy instytucji, jest ich indywidualność. [...] Dzieła sztuki są osobami. To jednak nie idea sztuki jako takiej i jej normy decydują czy dane dzieło sztuki jest osobą, czy nie.¹¹

Uzyskuje ono taki charakter „w oku patrzącego” wówczas, gdy ujęte zostaje kontemplatywnie, w sposób nieużytkowy.

Przedmiot kontemplowany nie jest już rzeczą użytkową. Pisuar wystawiony w muzeum jest na pokaz; nie można go używać, można go tylko kontemplować. Nie jest zatem pisuarem, lecz dziełem sztuki.¹²

Do tak pojętego dzieła sztuki odnosi Heller pojęcie godności. Pisze:

Szacunek dla godności człowieka – powiada Kant – oznacza, że osoby ludzkiej nie należy traktować tylko jako środka, ale zawsze zarazem jako cel sam w sobie. Jeśli dzieła sztuki są osobami, jeśli mają duszę, to godność takiego dzieła opisać można następująco: dzieło sztuki to przedmiot, którego nie można używać tylko jako środka; zawsze jest on również celem.¹³

Autorka bierze jednak pod uwagę różnicę między sensem podkreślenia godności człowieka i godności dzieła sztuki. W pierwszym przypadku, zaznacza, uznanie godności jest powinnością. Wyrażająca je formuła stanowi imperatyw, a problem ma charakter moralny. Tymczasem „formuła godności dzieła sztuki nie ma konotacji moralnych. Jest tylko definicją, mówi, czym jest jednostkowe dzieło sztuki”¹⁴.

Definicja „sztuki jako takiej” zawsze w mniejszym lub większym stopniu zakładała jej autonomię – całkowitą, częściową lub względną. Tymczasem godność ma określać i wyodrębniać, ale tylko jednostkowe dzieła sztuki. Powoduje to, że nie można śledzić ogólnej ewolucji sztuki, analizować ciągłości jej dziejów,

¹¹ *Ibidem*, s. 19.

¹² *Ibidem*. Takie potraktowanie pisuaru jest sprzeczne z założeniami Marcela Duchampa i odbiera mu całkowicie funkcję krytyczną. Duchamp pisał z dezaprobatą w 1962 r. w liście do Hansa Richtera, że cisnął ludziom w twarz suszarkę do butelek i pisuar „jako wyzwanie, a oni teraz podziwiają to jako coś pięknego” (cyt. za: H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 352). Wyzwanie to zostało dokonane w imię sztuki, w którą Duchamp wierzył, choć ubolewał nad jej upadkiem (por. G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011, rozdz. „Awangarda i melancholia”).

¹³ *Ibidem*, s. 20. Można by jednak zadać w związku z powyższym twierdzeniem pytanie: czy godność związana jest ze sposobem potraktowania utworu przez odbiorcę (odniesienie się do niego z godnością), czy stanowi coś, co utworowi przysługuje z natury rzeczy, i co wymaga określonego sposobu podejścia? Zagadnienie to ma istotne znaczenie, jednak nie będę go w tej chwili rozważał, gdyż nie wiąże się bezpośrednio z problematyką tego artykułu.

¹⁴ *Ibidem*.

rozważać rozkwitów i upadków, a więc brać pod uwagę tego wszystkiego, czym zajmowała się historia sztuki przynajmniej od XIX w. Podział na to, co dawne i nowe traci sens. Heller zdaje sobie z tego sprawę, pisząc:

Indywidualne wizje, stare bądź całkiem nowe techniki i tradycje kulturalne, mogą się z łatwością przenikać, ponieważ każde dzieło jest czymś odrębnym, jednostką zasługującą na szacunek ze względu na swą godność. Świat współczesnej sztuki stanowi wspólnotę pojedynczych dzieł.¹⁵

Nie jest to jednak wspólnota w tradycyjnym znaczeniu, pojmowana jako realne życie razem, a wspólnota nowoczesna, oparta na zbiorowym konkutowaniu o najlepsze, czy najbardziej zaszczytne miejsce¹⁶.

Czy pojęcie godności można odnosić tylko do pojedynczych osób lub dzieł sztuki, czy ma też zastosowanie w przypadku „sztuki jako takiej”? Uważam, że w drugim przypadku (czego nie zauważa Heller) było ono nawet częściej brane pod uwagę. Przykładem może być znany tekst wybitnego malarza Jamesa McNeilla Whistlera, w którym pisał o sztuce końca XIX w. używając sformułowań odnoszonych wówczas do panny, która utraciła godność:

Sztuka grasuje po mieście, pierwszy lepszy galant bierze ją za podbródek, gospodarz domu prosi, by upiększyła mu penaty, towarzystwo nalega, by doń przystała jako rękojmią kultury i smaku. Jeśli poufałość może zrodzić pogardę, to Sztuka na pewno, a raczej to, co zwykło się nią nazywać, doszła do tego najniższego stopnia poufałości ze wszystkimi.¹⁷

Odczucie, że „sztuka jako taka” utraciła godność i dlatego powinna być skazana na potępienie, a nawet śmierć (koncepcje antyszuki, asztuki, niesztuki), a jednocześnie poczucie żalu z tego powodu towarzyszyło niektórym artystom awangardowym w pierwszej połowie XX w.¹⁸ Przykładów tego rodzaju można by wskazać wiele. Dlatego zastanawia fakt, że Heller tak wyraźnie akcentuje odnoszenie pojęcia godności tylko do pojedynczych, konkretnych dzieł. Można by przypuszczać, że jej zdaniem nie może ono znaleźć odniesienia do tego, co wydaje się niepewne, nieokreślone¹⁹. A „sztuka jako taka” zdaje się mieć współcześnie taki charakter. Nie wiadomo jaka jest, jakie są jej granice (co odróżnia ją od tego, co nie jest sztuką), czy w ogóle istnieje, czy też pojawia się jak widmo? Słowo „widmo” używam tutaj w sensie potocznym, odnoszącym się do zjawy, ducha, upiora, który nawiedza ludzi, wywołując poczucie zagrożenia i zakłócając praktyczne plany czynione w świetle dnia.

¹⁵ *Ibidem*, s. 21.

¹⁶ Por. Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 16-27.

¹⁷ J. McNeill Whistler, *Ten o'clock*, przeł. A. Potocki, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 79.

¹⁸ Por. D. Vallier, *Art, anti-art, et non-art*, „La Nouvelle Revue Française” 1969, nr 201.

¹⁹ Autorka rozważa tylko obiekcje powstające w związku z godnością tego, co „utowarowione”, i tego, co mechanicznie reprodukowane (Á. Heller, *op. cit.*, s. 21-23).

Jacques Derrida prowadzi refleksję nad widmami wychodząc od zagadnienia sprawiedliwości. Píše, że

[...] trzeba mówić o widmie, a nawet do widma, trzeba rozmawiać z widmami, w sytuacji, gdy nie wydaje się już możliwa, nie daje się już pomyśleć i nie będzie s p r a w i e d l i w a żadna etyka, żadna polityka, rewolucyjna lub nie, która nie uznaje za swą zasadę szacunku dla tych innych, których już nie ma lub których jeszcze nie ma t u i t e r a z, jako o b e c n i e ż y w y c h, czy to dlatego, że już umarli, czy też jeszcze się nie urodzili.²⁰

Występuje więc przeciw absolutyzacji chwili obecnej, tego co terażniejsze, co zdecydowanie istnieje, narzucając swą konkretną obecność, w imię uznania tego, co „ukradkowe i niewczesne, nie przynależy do tak rozumianego czasu”²¹. W związku z tą problematyką przypomina Kantowską „kwestię godności”, która słusznie zostaje wyniesiona „ponad wszelką ekonomię, wszelką wartość porównawczą lub porównywalną, wszelką cenę rynkową”²². Uwagi te w zastanawiający sposób okazują się zbieżne z omawianą tu wcześniej problematyką „sztuki jako takiej” i zagadnieniem jej godności. Uważam, że zastosowanie widmontologicznej terminologii może w istotny sposób wzbogacić tę kwestię.

Punktem wyjścia rozważań Derridy jest motyw „ducha ojca” w Szekspirowskim *Hamlecie*. Francuski filozof zwraca uwagę, że autor dramatu używał w związku z widmem określenia „ta rzecz (*this thing*)” i pisze o „nawiedzeniu” przez nią. Odnosząc się niechętnie w czasach postmodernizmu do przywoływania roli „sztuki jako takiej”, twierdzono, że „infekuje” ona swobodę działalności artystycznej, wprowadza zbędny element teoretyzmu, itp. Użycie słowa „nawiedzenie” jest wolne od wielu negatywnych wcześniejszych skojarzeń. Derrida pisze, że pierwszą sugestią, jaką wywołuje nawiedzenie jest to, że ma ono z pewnością charakter historyczny, ale „nie jest d a t o w a n e, nigdy nie daje się łatwo datować, usytuować w ciągu terażniejszości, w następstwie dni, zgodnie z ustanowionym porządkiem kalendarza”²³. Wpływ koncepcji „sztuki jako takiej” rozumiany był zaś dawniej jako konieczność wprowadzenia dat i porządku historycznego – porządku uwzględnianego przede wszystkim przez historyków sztuki jako idea „kształtu czasu”, ale również przez artystów, którzy uświadamiali sobie swoje miejsce w porządku powszechnego rozwoju artystycznego. Nawiedzenie nie łączy się z takimi konotacjami. Nie zakłada się w jego przypadku, żeby konkretna twórczość „zamieszkiwała” we wnętrzu sztuki. Sztuka ją nawiedza, przychodzi jak widmo, które jest „nie na czasie”. Rozwijając to sformułowanie (u Szekspira: *out of joint*) Derrida, pisał, że rozumie je „w sensie bycia »rozłączonym, przesuniętym, przemieszczonym, rozbitym, rozstrojonym, wybitym z ram, rozspojonym,

²⁰ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 13.

²¹ *Ibidem*, s. 15.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 21.

niedopasowanym»²⁴. Określenia te sugerują zupełnie inną od tradycyjnej rolę „sztuki jako takiej”. Dawniej przybywała ona jako ideał doskonałości, prawodawca, a niekiedy tyran podporządkowujący sobie konkretne działania lub terroryzujący scenę artystyczną. Istotnymi cechami tak pojętej idei sztuki były zatem konsekwencja, spójność, definiowalność. Dlatego stwierdzenie, że jest to pojęcie otwarte, było tak bolesne. Wprowadzenie go do artystycznej gry instytucjonalnej potraktowano jako zamach na estetykę. Widmowa postać sztuki jest wolna od tych wszystkich skojarzeń. Przybywa ona poza czasem będąc niedopasowana do czasu i miejsca pojawienia się. Nie pełni roli suwerena, a czegoś niedopasowanego, często niechcianego, a niekiedy wyśmiewanego. Nie ma swej stałej pozycji ani w działalności artysty, ani w refleksji naukowej.

Derrida pisze:

Tradycyjny badacz nie wierzy w widma – ani w nic, co można by nazwać wirtualną przestrzenią widmowości. Nigdy nie było uczonego, który, jako taki, nie wierzyłby w ostre rozróżnienie między tym, co realne i tym, co nierealne, tym, co rzeczywiste i tym, co nie-żywe, byciem i nie-byciem (*to be or not to be*, interpretowane w sposób konwencjonalny), w opozycję między tym, co jest obecne i tym, co, co nieobecne, na przykład w formie przedmiotowości.²⁵

Dlatego estetycy albo sprowadzali „sztukę jako taką” do obiektywnej postaci idealnej (bytu idealnego pokazywanego za pomocą personifikacji) lub materialnej (zbioru dzieł, desygnatów terminu „sztuka”), ponadto czasami traktowali ją jako byt intencjonalny, nadawali jej charakter czysto pojęciowy jako nazwie ogólnej itp. W ten sposób sztuka stawała się w różnych koncepcjach tym, co rzeczywiste. Charakter tej „rzeczywistości” uzależniony był od ontologii zakładanej przez badacza. Sugestia widmontologii zrywa z tym przyporządkowaniem, które ma zawsze charakter redukcjonistyczny. Przeciwstawia się także tradycyjnemu esencjalizmowi i totalitarnemu podejściu²⁶. Pozwala jednak na zachowanie, choć w szczególnej formie, zarówno koncepcji „sztuki jako takiej”, jak estetyki rozumianej jako filozoficzna refleksja nad nią.

²⁴ *Ibidem*, s. 51.

²⁵ *Ibidem*, s. 32-33.

²⁶ Nchamah Miller pisze: „Widmontologia jest częścią dyskursu Derridy poświęconego dekonstrukcji redukcjonistycznego, esencjalistycznego i totalitarnego myślenia” (*Hauntology and History in Jacques Derrida's Spectres of Marx*, https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/miller_100304.pdf, s. 1). Dostęp 12.08. 2016.

Grzegorz Sztabiński

Art as a Specter

Abstract

In the second half of the twentieth century, the concepts of questioning „art as such” either implicitly or explicitly occurred. They took the form of the logical analysis (M. Weitz), the institutional one (G. Dickie), or that derived from the Kantian reflections on the dignity with the reference to individual works of art (Á. Heller). Does this mean that “art as such” lost all its meaning or ceased to exist? Referring to J. Derrida’s concept of hauntology, the author of the article asserts that it exists as a specter that sometimes haunts contemporary artists and theorists. Recognizing the specter requires, however, overcoming reductionism, essentialism and totalitarian thinking.

Keywords: “Art as such,” art as a concept, art as institution, dignity of artwork, hauntology and art.