

każdy człowiek lub grupy społeczne stojące wobec dominującego zespołu dzieł i form, to znaczy szkół i tendencji kształtujących aktualny stan modelu systemowego. Innymi słowy, nie bierze się pod uwagę wszystkiego, co znajduje się w zasięgu percepcji, lecz jedynie to, co uwzględnivszy stopień redundancji, właściwy każdej grupie ludzkiej i określający indywidualne różnice, uznaje się za wartość informacyjną.

Używamy tutaj pojęć „informacja” i „redundancja” wprowadzonych przez teorię informacji, jako że ich znaczenie może być rozciągnięte na szeroką grupę przedmiotów i może się odnosić do każdego elementu posiadającego walor komunikacyjny. Z punktu widzenia metodologii użycie tych dwu kategorii jest związane, jak przed chwilą wykazaliśmy, z pragmatycznym wymiarem modelu systemowego, co dotyczy warunków wytwórczości i odbioru dzieł artystycznych. Z kolei funkcjonowanie tego układu umożliwi stworzenie modelu sztuki systemowej, która wywiera wpływ zarówno na tradycyjne, jak i awangardowe przejawy w sztukach plastycznych.

przełożyli Magdalena Iwińska i Piotr Paszkiewicz

(Druk ulotny: *Nuova Teorica. Incontri Flegrei Castello di Baia*, Napoli 1979)

## Joseph Kosuth Sztuka po filozofii

Fakt, iż wśród fizyków zapanowała moda na postawę zrozumienia wobec religii... świadczy o tym, iż fizykom samym brak ufności w zasadność ich własnych hipotez, co stanowi reakcję na antyreligijny dogmatyzm naukowców dziewiętnastowiecznych i naturalny wynik kryzysu, jaki właśnie przeszła fizyka.

A.J. Ayer

...gdy ktoś osiągnie zrozumienie *Traktatu*, pozbędzie się na zawsze pokusy zajmowania się filozofią, która ani nie jest empiryczna jak nauka, ani tautologiczna jak matematyka; odejdzie, jak to uczynił Wittgenstein w r. 1918, od filozofii, która, w tradycyjnym rozumieniu, musi być mętna.

J.O. Urmson

Filozofia tradycyjna zajmuje się, nieomal z definicji, tym, co niewypowiedziane. Okoliczność, iż dwudziestowieczna filozofia analityczna skupiła się prawie wyłącznie na wypowiedzianym, jest wyrazem przekonania, że niewypowiedziane jest niewypowiedzianym z tej racji, że jest niewypowiadalne. Filozofia Hegla miała sens w wieku dziewiętnastym i musiała kojąco oddziaływać na stulecie, które z trudem przychodziło do siebie po Humie, oświeceniu i Kancie.<sup>1</sup> Filozofia Hegla stanowić też mogła parawan dla obrony wierzeń religijnych, stwarzając alternatywę dla Newtonowskiej mechaniki i dostosowując się do rozwoju nauk historycznych oraz akceptując biologię Darwinowską.<sup>2</sup> Hegel dał też możliwe do przyjęcia rozwiązanie konfliktu pomiędzy nauką i teologią.

Skutkiem oddziaływania Hegla znakomita większość filozofów współczesnych stała się w rzeczywistości tylko historykami filozofii, by tak rzec, Bibliotekarzami Prawdy. Nasuwa się nieodparcie wrażenie, iż „nikt nie ma już nic więcej do powiedzenia”. Nie ulega wątpliwości, że gdy

uprzytomnimy sobie implikacje z punktu widzenia myśli Wittgensteina oraz koncepcji, na które oddziałał on i jego następcy, okaże się, że filozofia „kontynentalna” nie jest warta poważnego rozważania.<sup>3</sup>

Czy coś usprawiedliwia „nierealność” filozofii w naszych czasach? Odpowiedzi na to pytanie szukać zapewne należy w różnicy pomiędzy naszymi czasami i wiekami poprzednimi. W przeszłości wnioski, jakie człowiek formułował na temat świata, oparte były na informacjach, jakie miał na temat owego świata — bądź szczegółowe, w duchu empiryzmu, bądź ogólne, w duchu racjonalizmu. W istocie filozofia i nauka były tak sobie bliskie, że naukowiec i filozof bywał jedną i tą samą osobą. Faktem jest, że od czasów Talesa, Epikura, Heraklita i Arystotelesa do Kartezjusza i Leibniza „wielkie nazwiska w filozofii były częstokroć również wielkimi nazwiskami w nauce”.<sup>4</sup>

Nie trzeba udowadniać, że świat postrzegany przez naukę dwudziestowieczną jest zasadniczo odmienny od świata stułeci poprzednich. Czy jest możliwe, by dzięki owej przemianie człowiek tyle się nauczył, zdobył taką „inteligencję”, iż nie może już zawierzyć rozumowaniom tradycyjnej filozofii? Że być może wie o świecie zbyt wiele, aby wyciągać tego typu wnioski? Jak powiada Sir James Jeans: „Filozofia, korzystając z wyników naukowych, nie zapożycza abstrakcyjnego matematycznego opisu wzorców zdarzeń, lecz zapożycza obiegowy w danej epoce obrazowy opis owego wzorca; nie zawłaszcza więc wiedzy, lecz przypuszczenia. Przypuszczenia owe często były słuszne w odniesieniu do świata mierzonego ludzką miarą, lecz nie odpowiadały, jak wiemy, owym fundamentalnym procesom przyrody, które rządzą zdarzeniami w świecie i przybliżają nas najbardziej do prawdziwej natury rzeczywistości”.<sup>5</sup> A dalej powiada: „Wynika stąd między innymi, że typowe dyskusje nad takimi problemami, jak przyczynowość i wolna wola, materializm i mentalizm, zasądzają się na nie dającej się już utrzymać

interpretacji wzorca zdarzeń. Zniknęły naukowe podstawy dawniejszych dyskusji, a wraz z nimi zniknęły też argumenty...”<sup>6</sup>

Wiek dwudziesty zapoczątkował epokę, którą nazwać można „końcem filozofii i początkiem sztuki”. Nie należy tego oczywiście rozumieć całkiem dosłownie, lecz raczej jako wyraz pewnej „tendencji” w sytuacji obecnej. Niewątpliwie filozofię lingwistyczną uważać można za spadkobierczynię empiryzmu, jest to jednak filozofia jedynie połowiczna.<sup>7</sup> Istniało też oczywiście coś takiego jak sztuka przed Duchampem, lecz po nim funkcje czy raczej istnienia tej sztuki tak są sformułowane, iż jej możliwość funkcjonowania jako sztuki właśnie została ograniczona tak drastycznie, że jest ona teraz sztuką jedynie w minimalnym stopniu.<sup>8</sup> Nie ma żadnego mechanicznego przejścia pomiędzy „końcem” filozofii a „początkiem” sztuki, nie uważam jednak, ażeby okoliczność ta była jedynie przypadkowa. Aczkolwiek oba zjawiska mieć mogą te same racje, powiązanie ustalam ja sam. Kwestię tę podnoszę w tym celu, by zanalizować funkcję sztuki, a w konsekwencji jej zdolność do życia. Czynię to, by umożliwić innym zrozumienie sensu sztuki mojej oraz, przez analogię, sztuki innych artystów, a także by ukazać jasno znaczenie terminu „sztuka conceptualna”.<sup>9</sup>

## Funkcja sztuki

Niższą pozycję malarstwa należy opatrzyć zastrzeżeniem, iż postęp w sztuce nie zawsze jest natury formalnej.

Donald Judd, 1963

Więcej niż połowę najlepszych prac ostatnich paru lat stanowiły dzieła nie należące ani do malarstwa, ani do rzeźby.

Donald Judd, 1965

Co jest w rzeźbie, tego nie ma w mojej sztuce.

Donald Judd, 1967

Idea staje się maszyną do produkcji sztuki.

Sol LeWitt, 1965

Jedyne, co powiedzieć można o sztuce — to, że jest ona jednością. Sztuka jest sztuką-jako-sztuka, a wszystko inne jest wszystkim innym. Sztuka jako sztuka jest jedynie sztuką. Sztuka nie jest tym, co nie jest sztuką.

Ad Reinhardt, 1963

Znaczenie jest użyciem.

Wittgenstein

W badaniu pojęć metoda introspekcji zastępowana jest podejściem bardziej funkcjonalnym. Zamiast dążyć do uchwycenia czy opisu pojęć, by tak rzec, nagich, psycholog bada sposób, w jaki pojęcia funkcjonują jako składniki przekonania i sądu.

Irving M. Copi

Znaczenie zawsze stanowi presupozycję funkcji.

T. Segerstedt

... przedmiotem dociekań pojęciowych jest znaczenie pewnych słów i wrażeń — a nie rzeczy oraz stany rzeczy same w sobie, o których mówimy, posługując się owymi słowami i pojęciami.

G.H. Von Wright

Myślenie jest radykalnie metaforyczne. Powiązanie przez analogię stanowi jego fundamentalne prawo czy zasadę, więź przyczynową, ponieważ znaczenie powstaje wyłącznie w kontekstach przyczynowych, w których znak reprezentuje

(zastępuje) pewnego rodzaju poszczególny obiekt. Myślenie o czymś polega na traktowaniu tego czegoś jako należącego do pewnego rodzaju (jako takiego a takiego), owo „jako” zaś wprowadza (jawnie czy niejawnie) analogię, paralełę, metaforyczny zaczep, podstawę, uchwyt czy zahaczenie, dostarczające umysłowi punktu oparcia. Nie znajduje takiego punktu, jeżeli nie ma niczego, o co mógłby się zaczepić, gdyż myślenie jest zaczepianiem, przyciąganiem się podobieństw.

J.A. Richards

W niniejszym paragrafie omówię oddzielanie się sztuki od estetyki, rozważę krótko sztukę formalistyczną (gdyż jest ona głównym nośnikiem idei estetyki jako wiedzy o sztuce) oraz utrzymywać będę, iż istnieje analogia pomiędzy sztuką a zdaniem analitycznym i że właśnie istnienie sztuki jako tautologii umożliwia jej „trzymanie się z dala” od filozoficznych domysłów.

Oddzielenie estetyki od sztuki niezbędne jest dlatego, że estetyka zajmuje się opiniami na temat percepcji świata w ogólności. W przeszłości jednym z dwóch zrębów funkcjonowania sztuki była jej wartość dekoracyjna. W związku z tym każda gałąź filozoficzna, która zajmowała się „pięknem”, a zatem również smakiem, nieuchronnie poczytywała sobie za obowiązek roztrząsanie także i sztuki. Z owego „nawyku” wywodzi się przekonanie, iż pomiędzy sztuką a estetyką istnieje jakieś powiązanie pojęciowe, co nie jest prawdą. Idea ta do niedawna nie stała w jawnej sprzeczności z rozważaniem o sztuce nie tylko dlatego, że morfologiczna charakterystyka sztuki sprzyjała podtrzymywaniu owego błędu, lecz również dlatego, że inne pozorne „funkcje” sztuki (przedstawianie tematyki religijnej, portretowanie arystokracji, wygląd elementów architektury itp.) sprawiały, że przesłanianie to, co istotne dla sztuki.

Przedmioty, ukazywane w kontekście sztuki (a do nieda-

wna zawsze posługiwano się przedmiotami), wchodzi w zakres rozważań estetycznych jak wszystkie inne przedmioty, natomiast estetyczne rozważanie przedmiotu istniejącego w obszarze sztuki znaczy, że jego istnienie lub funkcjonowanie w tym obszarze jest nieistotne z uwagi na sąd estetyczny.

Stosunek estetyki do sztuki nie jest inny niż estetyki do architektury, jako że architektura pełni funkcję bardzo specyficzną i o tym, czy projekt jest „dobry”, przesądza przede wszystkim to, na ile funkcję tę wypełnia. Zatem sądy dotyczące wyglądu architektury wyznaczone są przez smak i przekonanie się można, iż również obiekty architektoniczne chwalone były w różnych epokach historycznych w zależności od estetyk poszczególnych epok. Myślenie estetyczne posunęło się nawet do tego, że odwołuje się do obiektów architektonicznych w ogóle nie powiązanych ze „sztuką”, do dzieł sztuki samych w sobie (na przykład egipskich piramid).

Rozważania estetyczne są w istocie zawsze zewnętrzne wobec funkcji lub „racji istnienia” przedmiotu. Rzecz jasna, o ile nie jest to racja istnienia ściśle estetyczna. Przykładem przedmiotu czysto estetycznego jest przedmiot dekoracyjny, gdyż dekorowanie stanowi przede wszystkim funkcję polegającą na „dodawaniu czegoś w celu uatrakcyjnienia, upiększenia, ozdabiania”<sup>10</sup>, co wiąże się bezpośrednio ze smakiem. To zaś prowadzi nas wprost do sztuki i krytyki „formalistycznej”.<sup>11</sup> Sztuka formalistyczna (malarstwo i rzeźba) stanowi straż przednią dekoracji i, ściśle rzecz biorąc, uzasadnione byłoby twierdzenie, iż jej warunek artystyczności jest tak minimalny, że z uwagi na cele funkcjonalne nie jest w ogóle sztuką, lecz czystym ćwiczeniem estetycznym. Clement Greenberg jest przede wszystkim krytykiem kierującym się poczuciem smaku. Za każdą jego decyzją kryje się sąd estetyczny odzwierciedlający jego własny smak. Co zaś odzwierciedla się z kolei w jego poczuciu smaku? Okres, gdy kształtował się jako krytyk, okres dla niego „rzeczywisty”: lata pięćdziesiąte.<sup>12</sup>

Jak inaczej wytłumaczyć można, na gruncie teorii samego Greenberga — zakładając, że ma ona jakąś wewnętrzną logikę — jego brak zainteresowania dla Franka Stelli, Ada Reinhardta i innych, mieszczących się w jego schemacie historycznym? Powód jest ten, że Greenberg jest „im zasadniczo obcy, niezdolny do współodczuwania na gruncie własnego osobistego przeżycia”.<sup>13</sup> Inaczej mówiąc, „ich dzieła nie odpowiadają jego smakowi”?

Jednakże na filozoficznej *tabula rasa* sztuki, „gdy ktoś nazwie coś sztuką”, jak stwierdził Don Judd, „jest to sztuka”. Z uwagi na to można uznać, iż formalistyczne malarstwo i rzeźba spełniają „warunek artystyczności” tylko dzięki temu, że prezentują własną ideę sztuki (np. prostokątne płótno rozciągnięte na drewnianej ramie i zabarwione takimi a takimi kolorami, o takich i takich kształtach, dających takie a takie przeżycie wzrokowe itp.). Gdy na sztukę współczesną spojrzymy pod tym kątem, wówczas dostrzeżemy nikłość twórczego wysiłku, podejmowanego zwłaszcza przez artystów formalistów i w ogóle wszystkich malarzy i rzeźbiarzy (dziś pracujących w tym charakterze).

To każe nam uprzytomnić sobie, że formalistyczna sztuka i krytyka przyjmuje definicję sztuki istniejącą wyłącznie na zasadzie morfologicznej. Aczkolwiek wielka liczba podobnie wyglądających przedmiotów czy wyobrażeń (albo wzrokowo powiązanych przedmiotów czy wyobrażeń) może się wydawać powiązana (czy połączona) dzięki podobieństwu wzrokowych lub doznaniowych „odczytań”, nie można na tej podstawie utrzymywać, iż jest to powiązanie artystyczne lub pojęciowe.

Jest zatem oczywiste, że zależność krytyki formalistycznej od morfologii nieuchronnie prowadzi do morfologicznego nastawienia wobec sztuki tradycyjnej. W tym też sensie krytyka ta nie ma związku z jakąkolwiek „metodą naukową” czy jakiegokolwiek rodzaju empiryzmem (o czym chciałby nas przekonać Michael Fried swymi szczegółowymi opisami malarstwa i innymi „naukowymi” wynurzeniami). Krytyka

formalistyczna jest zaledwie analizą fizycznych własności poszczególnych przedmiotów, pojawiających się w pełnym kontekście morfologicznym. Nie uzupełnia to wiedzę (lub faktami) naszego rozumienia natury czy funkcji sztuki. Nie mówi też ona nic o tym, czy analizowane przedmioty są w ogóle dziełami sztuki, gdyż krytycy formaliści zawsze przesłizgują się nad elementem pojęciowym dzieła. Brak zainteresowania elementem pojęciowym bierze się stąd właśnie, że sztuka formalistyczna jest sztuką jedynie dzięki podobieństwu, jakie łączy ją z dziełami wcześniejszymi. Jest to sztuka bezmyślna. Lucy Lippard zwięźle opisała malarstwo Jules'a Olitskiego: „to są wzrokowe «Muzaki»”.<sup>14</sup>

Krytycy i artyści formalistyczni zgodnie nie podają w wątpliwość natury sztuki, lecz, jak to już gdzieś powiedziałem: „Obecnie być artystą znaczy kwestionować naturę sztuki. Jeżeli ktoś kwestionuje naturę malarstwa, nie może kwestionować natury sztuki. Jeżeli artysta jakiś akceptuje obraz (lub rzeźbę), akceptuje tradycję, która się z nim wiąże. Jest tak dlatego, że słowo sztuka jest ogólne, słowo zaś malarstwo jest szczegółowe. Malarstwo jest rodzajem sztuki. Jeżeli malujesz obrazy, tym samym akceptujesz naturę sztuki (nie kwestionujesz jej). Akceptujemy więc to, że naturę sztuki stanowi europejska tradycja dychotomii — malarstwo-rzeźba”.<sup>15</sup>

Najpoważniejszy zarzut, jaki wysunąć można pod adresem morfologicznego uzasadnienia sztuki tradycyjnej, jest taki, że pojęcia morfologiczne sztuki obejmują implikowane *a priori* pojęcie możliwości sztuki. Tego rodzaju pojęcie *a priori* natury sztuki (różne od analitycznie ukształtowanych zdań artystycznych czy „dzieł”, o których mówić będę później) sprawia, iż w istocie zyskuje ona naturę *a priori*: niemożliwością jest zakwestionowanie natury sztuki. Owo kwestionowanie jest zaś pojęciem nader ważnym dla rozumienia funkcji sztuki.

Funkcja sztuki, jako kwestia, podniesiona została po raz pierwszy przez Marcela Duchampa. W rzeczywistości jemu to

zawdzięczamy nadanie sztuce nowej tożsamości. (Niewątpliwie dostrzec można dążenie do samoidentyfikacji sztuki, poczynając od Maneta i Cézanne'a aż do kubizmu<sup>16</sup>, dzieła ich jednak, w porównaniu z Duchampem, są nieśmiałe i niejasne). Sztukę nowoczesną i dzieła poprzednie zdaje się łączyć morfologia. Inaczej rzecz ujmując, „język” sztuki zostaje ten sam, lecz mówi się za jego pomocą rzeczy nowe. Zdarzeniem, które pokazało, że można w sztuce „mówić odmiennym językiem”, a jednak sensownie, był pierwszy samodzielny *ready-made* Duchampa. Od owego samodzielnego *ready-made* sztuka przesunęła środek ciężkości z formy języka na to, co się mówi. Znaczy to, że natura sztuki zmieniła się, odbiegła od kwestii morfologii ku kwestiom funkcji. Zmiana ta — przejście od „wyglądu” do „koncepcji” — stanowiła początek sztuki „nowoczesnej” i początek sztuki konceptualnej. Wszelka sztuka (po Duchampie) jest (z natury) konceptualna, ponieważ sztuka istnieje jedynie konceptualnie.

„Wartość” poszczególnych artystów po Duchampie ocenić można wedle tego, na ile zakwestionowali naturę sztuki; inaczej mówiąc, wedle tego, „co dodali do koncepcji sztuki”, do stanu, który istniał, zanim oni się pojawili. Artyści kwestionują naturę sztuki, przedstawiając nowe propozycje jej ujęcia. Aby tego dokonać, nie można zajmować się przekazanym „językiem” sztuki tradycyjnej, gdyż działanie to opiera się na założeniu, że istnieje jeden tylko sposób formułowania zdań artystycznych. Jednakże sam materiał sztuki ma wielkie znaczenie dla „tworzenia” nowych zdań.

Często podnosi się argument — szczególnie w odniesieniu do Duchampa — że przedmioty sztuki (oczywiście takie jak *ready-mades*, ale dotyczy to wszelkiej sztuki) uznano za *objets d'art* dopiero wiele lat później, kiedy intencje artystów nie mają już znaczenia. Argument taki jest przykładem z góry narzucanego pojęciowego uporządkowania faktów, które niekoniecznie są ze sobą powiązane. Rzecz ma

się tak: werdykty estetyki, jak już wykazywaliśmy, są dla sztuki pojęciowo nieistotne. Zatem dowolna rzecz fizyczna stać się może *objet d'art*, czyli uważać ją można za gustowną, estetycznie przyjemną itp. Nie ma to jednak żadnego wpływu na umieszczanie przedmiotu w kontekście sztuki, czyli na funkcjonowanie przedmiotu w takim kontekście. (Np. gdyby kolekcjoner wziął obraz, dorobił do niego nóżki i używał jako stołu, to czyn taki nie miałby znaczenia dla sztuki czy artysty, gdyż nie taka była intencja artysty).

To, co prawdą jest w odniesieniu do dzieła Duchampa, dotyczy również po większej części sztuki po nim. Inaczej mówiąc, wartością na przykład kubizmu jest idea w sztuce, a nie fizyczne czy wzrokowe jakości dostrzegane w poszczególnym obrazie czy szczególny układ pewnych barw i kształtów. Barwy i kształty są bowiem „językiem” sztuki, a nie jej koncepcyjnym znaczeniem jako sztuki. Spoglądanie dziś na „arcydzieło” kubistyczne jako na sztukę jest, koncepcyjnie rzecz biorąc, nonsensem z punktu widzenia sztuki. (Wizualna informacja, która w języku kubizmu była niepowtarzalna, obecnie stała się powszechnie znana i pokrewna jest „lingwistycznemu” podejściu do malarstwa. Na przykład eksperymentalne i koncepcyjne znaczenie kubistycznego obrazu w odbiorze Gertrudy Stein jest dla nas nieuchwytnie, ponieważ ten sam obraz wówczas „znaczył” co innego, niż znaczy obecnie). Obecnie „wartość” oryginalnego obrazu kubistycznego przypomina pod wieloma względami wartość oryginalnego rękopisu Byrona lub *The Spirit of St. Louis* wystawionego w Smithsonian Institution. (W istocie muzea pełnią dokładnie tę samą funkcję co Smithsonian Institution — dlaczegóż by oddział Luwru Jeu de Paume z taką samą dumą wystawiał palety Van Gogha i Cézanne’a jak ich obrazy?) Rzeczywiście, dzieła sztuki są niemal tym samym co historyczne kurioza. Gdy idzie o sztukę, obrazy Van Gogha nie są warte więcej niż jego paleta. Jedno i drugie stanowi „element kolekcji”.<sup>17</sup>

Sztuka „żyje”, oddziałując na inną sztukę, nie zaś istniejąc jako fizyczne *residuum* idei artysty. Powód, dla którego rozmaici artyści „powracają do życia”, jest ten, że pewien aspekt ich dzieła staje się „zdatny do spożytkowania” przez artystów żyjących. Nie dostrzega się zaś tego, że nie ma tam żadnej „prawdy” w kwestii, czym jest sztuka.

Jaka jest funkcja sztuki, czyli natura sztuki? Idąc dalej śladem analogii między formami, jakie sztuka przybiera, a jej funkcją językową, spostrzeżemy, iż dzieło sztuki jest pewnego rodzaju zdaniem, sformułowanym w kontekście sztuki jako pewien komentarz dotyczący jej samej. Możemy pójść jeszcze dalej i analizować typy owych „zdań”.

A.J. Ayer dokonał oceny Kantowskiego rozróżnienia pomiędzy analitycznością i syntetycznością, które jest dla nas pożyteczne: „Zdanie jest analityczne wówczas, gdy jego ważność zależy wyłącznie od definicji zawartych w nim symboli, syntetyczne zaś wówczas, gdy jego ważność uzależniona jest od faktów doświadczenia”.<sup>18</sup> Analogia, którą zamierzam przeprowadzić, zachodzi pomiędzy warunkiem artystycznym i warunkiem analityczności. Formy sztuki są formami najbliższymi zdaniom analitycznym z tego względu, że tak jak zdania analityczne wiarygodność zyskują w sposób swoisty i że nie odnoszą się do niczego (prócz sztuki).

Dzieła sztuki są zdaniami analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście — jak sztuka — nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe *a priori* (co ma na myśli Judd, gdyż powiada, że „gdy ktoś nazwie je sztuką, jest sztuką”).

W istocie niemal niemożliwością jest rozważanie ogólne sztuki bez popadania w tautologie — próba bowiem „uchwycenia” sztuki jakimś innym „chwytym” polega tylko na kierowaniu uwagi na inny aspekt czy jakość zdania, jakim jest

sztuka, co jest zazwyczaj nieistotne dla „warunku artystyczności” danego dzieła. Zaczynamy zdawać sobie sprawę, że „warunek artystyczności” sztuki jest stanem koncepcyjnym. Że językowe formy, w jakie artysta ujmuje swe zdanie, stanowią często „prywatne” kody lub języki, co jest nieuchronnym skutkiem wyzwolenia sztuki z więzów morfologicznych; z tego wynika, że ze sztuką współczesną trzeba się zaznajomić, ażeby ocenić ją i zrozumieć. Stanie się też jasne, dlaczego „szary człowiek” jest nietolerancyjny wobec sztuki artystycznej i domaga się zawsze sztuki w „języku” tradycyjnym. (Rozumiemy też, dlaczego sztuka formalistyczna sprzedaje się jak świeże bułeczki). Jedynie w malarstwie i rzeźbie wszyscy artyści mówią tym samym językiem. To, co formalisci nazywają „Nową Sztuką”, stanowi często próbę znalezienia nowych języków, aczkolwiek nowe języki niekoniecznie oznaczają formułowanie nowych twierdzeń, np. większość dzieł sztuki kinetycznej i elektronicznej.

Inny sposób wyrażenia w odniesieniu do sztuki tego, co Ayer powiedział o metodzie analitycznej w kontekście językowym, byłby taki: ważność zdania artystycznego nie zależy od żadnych empirycznych, a tym bardziej estetycznych, założeń dotyczących natury rzeczy. Artysta bowiem, jak analityk, nie zajmuje się bezpośrednio fizycznymi własnościami rzeczy. Chodzi mu wyłącznie o sposób (1), w jaki sztuka podlegać może pojęciowemu rozwojowi, oraz o to (2), jak głoszone przezeń twierdzenia logicznie wynikać mogą z owego rozwoju.<sup>19</sup> Innymi słowy, zdania sztuki nie mają charakteru rzeczowego, lecz lingwistyczny — nie opisują zachowania obiektów fizycznych czy nawet psychicznych; wyrażają definicję sztuki czy też formalne konsekwencje takiej definicji. Zatem powiedzieć można, że sztuka funkcjonuje podobnie jak logika. Widzimy bowiem, że cechą charakterystyczną badania czysto logicznego jest to, że dotyczy ono formalnych konsekwencji definicji (sztuki), nie zaś kwestii związanych z faktami empirycznymi.<sup>20</sup>

Powtórzmy raz jeszcze, że sztuka ma to wspólne z logiką i matematyką, że są tautologiami, czyli że „idea artystyczna” (lub „dzieło”) i sztuka są tożsame i podlegają ocenie jako sztuka bez wychodzenia dla weryfikacji poza kontekst sztuki.

Rozważmy z drugiej strony, dlaczego sztuka nie może być zdaniem syntetycznym (lub napotyka trudności, gdy stara się nim być). Inaczej mówiąc, takim, którego prawdziwość lub fałszywość jest weryfikowana empirycznie. Ayer powiada: „Kryterium, na podstawie którego określamy ważność zdania apriorycznego, czyli analitycznego, nie wystarcza, by określić ważność zdania empirycznego, czyli syntetycznego. Dla zdań empirycznych charakterystyczne jest bowiem to, że zasadność ich nie jest natury czysto formalnej. Gdy powiadamy, że jakieś twierdzenie geometrii czy pewien system takich twierdzeń jest fałszem, znaczy to, że kryje wewnętrzną sprzeczność. Natomiast zdanie empiryczne, czy system zdań empirycznych, może być fałszem, a jednak nie kryć sprzeczności. Fałszem jest nie z powodu niedostatku formalnego, lecz dlatego, że nie spełnia pewnego kryterium materialnego”<sup>21</sup>

Nierealność sztuki „realistycznej” wynika stąd, że jako zdanie artystyczne formułowana jest w postaci zdania syntetycznego: stwarza pokusę empirycznej weryfikacji. Syntetyczny charakter realizmu nie odsyła nas do dialogu na temat natury sztuki, osadzonego w obszernych ramach (jak to czyni Malewicz, Mondrian, Pollock, Reinhardt, wczesny Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, André, Judd, Flavin, LeWitt, Morris i inni), lecz wyrzuca z „orbity” sztuki w nieskończony kosmos kondycji ludzkiej.

Czysty ekspresjonizm można ująć, idąc śladami Ayera, następująco: „Zdanie, które zawierałoby same symbole wskazujące, nie mogłoby wyrazić autentycznego twierdzenia. Byłoby jedynie wykrzyknikiem, nie dając żadnej charakterystyki tego, do czego miałyby się odnosić”. Dzieła ekspresjonistyczne są zazwyczaj takimi „wykrzyknikami”, sformułowanymi w morfologicznym języku sztuki tradycyjnej. Donio-

słość Pollocka polega na tym, że malował na luźnych płótnach poziomych względem podłogi. Nie jest ważne, że później te zakapane płótna napinał na ramy i zawieszał równoległe do ściany. (Inaczej mówiąc, w sztuce ważne jest to, co do niej się wnosi, nie zaś przyswojenie sobie tego, co już istnieje). Jeszcze mniej ważne dla sztuki jest pojęcie „samo-ekspresji” sformułowane przez Pollocka, ponieważ tego rodzaju subiektywne sensory użyteczne są wyłącznie dla tego, kto jest w nie uwikłany osobiście. „Specyficzna” jakość owych sensów wyklucza je z kontekstu sztuki.

„Nie tworzę sztuki” — mówi Richard Serra. — „Oddaję się działaniu; jeśli ktoś ma ochotę nazwać to sztuką, to jego sprawa, ale nie ja mam o tym decydować. Wszystko okaże się później”. Serra jest więc w wysokim stopniu świadom implikacji swego dzieła. Jeżeli Serra rzeczywiście „bada, jaki jest ołów” (z punktu widzenia grawitacji, budowy molekularnej itp.), dlaczego ktoś miałby to uważać za sztukę? Jeżeli on sam nie bierze odpowiedzialności za to, że jest to sztuka, kto inny może czy powinien to robić? Jego prace wydają się rzeczywiście empirycznie weryfikowalne: ołów zachowuje się na rozmaite sposoby i można używać go do różnych fizycznych działań. To właśnie prowadzi do dialogu na temat natury sztuki. W pewnym sensie jest on człowiekiem prymitywnym. Nie ma żadnego pojęcia o sztuce. Jak się więc dzieje, że w ogóle dowiadujemy się o jego „działaniu”? Ponieważ po fakcie oświadczył nam, poprzez swe działania dalsze, że jest to sztuka. Przez to mianowicie, że gości w kilku galeriach, umieszcza fizyczne *residua* swych działań w muzeach (oraz sprzedaje je kolekcjonerom sztuki — aczkolwiek, jak wspominaliśmy, kolekcjonerstwo jest dla „warunku artystyczności” dzieła nieistotne). To, że zaprzecza, by jego dzieło było sztuką, lecz gra artystę, jest czymś więcej niż paradoksem. Serra żywi tajone przeświadczenie, że „artystyczność” osiąga się empirycznie. Jak bowiem mówił Ayer: „Nie ma zdań empirycznych absolutnie pewnych. Jedynie tautologie są

pewne. Wszelkie pytania empiryczne są hipotezami, które można potwierdzić lub zdyskredytować w toku rzeczywistego doświadczenia zmysłowego. Zdania zaś, za pomocą których zapisujemy obserwacje weryfikujące owe hipotezy, same są hipotezami, poddającymi się sprawdzaniu w toku dalszego doświadczenia zmysłowego. Nie istnieje więc żadne zdanie ostateczne”<sup>22</sup>

W pismach Ada Reinhardta znajdujemy bardzo podobną tezę o „sztuce jako sztuce” oraz tezę, że „sztuka jest zawsze martwa, sztuka «żywa» zaś jest oszustwem”.<sup>23</sup> Reinhardt widział jasno naturę sztuki, lecz nie został należycie doceniony.

Ponieważ formy sztuki, które uznać można za zdania syntetyczne, są weryfikowalne w świecie, to aby je zrozumieć, porzucić trzeba tautologiczne ramy sztuki i wziąć pod uwagę informację „zewnętrzną”. Jednakże, aby wziąć pod uwagę sztukę, pominąć trzeba właśnie tę informację zewnętrzną, ponieważ informacja zewnętrzna (zwłaszcza jakości doświadczalne) ma swą własną, swoistą wartość. Aby wartość tę dostrzec, nie trzeba formułować „warunku artystyczności”.

Z tego łatwo wywnioskować, że żywotność sztuki nie ma nic wspólnego z przekazywaniem doświadczenia typu wizualnego (lub innego). Prawdopodobnie takie zewnętrzne funkcje pełniła sztuka w minionych stuleciach. W końcu człowiek nawet w wieku dziewiętnastym żył w środowisku wizualnym w znacznej mierze zestandaryzowanym. Zazwyczaj można było przewidzieć, z czym będzie się dzień po dniu stykał. Wizualne środowisko w części świata przezeń zamieszkałej było w miarę stałe. W naszych czasach środowisko dane w doświadczeniach uległo znacznemu wzbogaceniu. Podróż dookoła świata wymaga godzin i dni, nie miesięcy. Mamy kino, kolorową telewizję i stworzony przez człowieka koncert światła w Las Vegas czy wieżowce Nowego Jorku. Cały świat jest do oglądania i cały świat oglądać może ze swego pokoju, jak człowiek chodzi po księżycu. Jakże można



więc oczekiwać, by sztuka czy obrazy lub rzeźby stanowiły tu konkurencję w sferze doświadczenia?

Pojęcie „użycia” stosuje się do sztuki i jej „języka”. Ostatnio forma pudełka czy sześcianu często pojawiała się w kontekście sztuki. (Na przykład Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell i McCracken — nie mówiąc już o mnóstwie pudełek i sześcianów, które pojawiły się potem). Różnica pomiędzy różnorodnymi użyciami formy pudełka czy sześcianu wiąże się bezpośrednio ze zróżnicowaniem intencji artystów. Nadto, co widać szczególnie wyraźnie w pracach Judda, użycie formy pudełka lub sześcianu stanowi doskonałą ilustrację naszego wcześniejszego twierdzenia, że przedmiot staje się sztuką jedynie wówczas, gdy znajdzie się w kontekście sztuki.

Przekona nas o tym kilka przykładów. Powiedzieć można, że gdyby jedną z pudełkowych form Judda wypełnić gruzem, umieścić w fabryce czy ustawić na rogu ulicy, nie utożsamilibyśmy jej ze sztuką. Wynika więc stąd, że jej rozumienie i traktowanie jako dzieła sztuki niezbędne jest *a priori*, by możliwe było „dostrzeżenie” w niej dzieła sztuki. Wcześniejsza informacja dotycząca koncepcji sztuki danego artysty konieczna jest do oceniania i rozumienia sztuki współczesnej. Jeżeli fizyczne własności (cechy) dzieł współczesnych rozważać będziemy w izolacji lub abstrakcyjnie, okażą się one dla pojęcia sztuki nieistotne. Pojęcie sztuki (jak powiedział Judd, chociaż nie to miał na myśli) rozważyć trzeba całościowo. Rozważanie tylko elementów tego pojęcia stanowi zawsze rozważanie aspektów nieistotnych z uwagi na warunek artystyczności — tak jak odczytywanie tylko części definicji.

Nic więc dziwnego, że sztuka o najslabiej określonej morfologii dostarcza przykładu, pozwalającego na odczytanie natury ogólnego pojęcia „sztuki”. Gdy bowiem mamy do czynienia z kontekstem istniejącym poza morfologią i sprwadającym się do funkcji, zazwyczaj wyniki są mniej wiadome i przewidywalne. Dzięki temu, że sztuka nowoczesna

dysponuje „językiem” o najkrótszej historii, najprawdopodobniejsze jest pozorne pozbycie się owego „języka”. Jest przeto zrozumiałe, że sztuka wywodząca się z zachodniego malarstwa i rzeźby jest najżywsza, najsilniej kwestionuje (swą własną naturę) i w najmniejszej mierze przejmuje wszelkie ogólne zadania „sztuki”. W ostatecznym jednak rozrachunku wszystkie sztuki łączy podobieństwo jedynie „rodzinne” (w sensie Wittgensteina). Jednakże rozmaite jakości, wiążące się z „warunkiem artystyczności”, właściwe poezji, powieści, filmowi, teatrowi i różnym postaciom muzyki, są tym aspektem, który najmocniej wiąże się z funkcją sztuki wyżej określoną.

Czy zmierzch poezji nie ma związku z metafizyką, implikowaną przez poetyckie użycie języka „potocznego” jako języka sztuki<sup>24</sup>? W Nowym Jorku dekadencja poezji przejawia się w nowym dążeniu poetów „konkretnych” do posługiwania się rzeczywistymi przedmiotami i teatrem.<sup>25</sup> Być może, odczuwają oni nierealność swej własnej formy sztuki?

„Widzimy obecnie, że aksjomaty geometrii są po prostu definicjami i że twierdzenia geometrii są po prostu logicznymi konsekwencjami owych definicji. Geometria sama w sobie nie dotyczy przestrzeni fizycznej; sama w sobie nie dotyczy niczego. Geometrią możemy się jednak posługiwać w rozumowaniach dotyczących przestrzeni fizycznej. Inaczej mówiąc, nadawszy aksjomatom interpretację fizyczną, możemy następnie zastosować twierdzenia do przedmiotów spełniających owe aksjomaty. Pytanie, czy geometria stosuje się do rzeczywistego fizycznego świata, czy się do niego nie stosuje, jest natury empirycznej i nie należy do samej geometrii. Nie ma więc sensu pytać, które z różnych znanych nam geometrii są fałszywe, a które prawdziwe. Ponieważ wszystkie są niesprzeczne, wszystkie są prawdziwe. Twierdzenie, które stwierdza możliwość zastosowania pewnej geometrii, nie jest samo twierdzeniem tejże geometrii. Geometria sama mówi nam jedynie, że cokolwiek podpada pod definicje, spełniać

będzie również twierdzenia. Jest ona więc systemem czysto logicznym, a jej twierdzenia są zdaniem czysto analitycznymi”.<sup>26</sup>

W tym kryje się, moim zdaniem, żywotność sztuki. W epoce, gdy o nierealności tradycyjnej filozofii przesądzą jej własne założenia, żywotność sztuki zależeć będzie nie tylko od odmowy wypełnienia przez nią służby — jako rozrywki, wzrokowego (czy innego) doświadczenia lub dekorowania, co łatwo zastąpi kultura kiczu i technika — lecz żywotność ta zostanie zachowana dzięki temu, że sztuka nie zajmuje żadnego stanowiska filozoficznego; jej swoistość polega bowiem na zdolności do odseparowania się od sądów filozoficznych. W tym kontekście sztukę łączy podobieństwo z logiką, matematyką i nauką. Podczas gdy one jednak przynoszą pewien pożytek, sztuka tego nie czyni. Sztuka istnieje w istocie sama dla siebie.

W dziejach człowieka, po filozofii i religii, sztuka okazać się może tym przedsięwzięciem, które zaspokajając będzie to, co w innych epokach nazywano „duchowymi potrzebami człowieka”. Inaczej powiedzieć można, iż sztuka zajmuje się, „poza fizyką”, tymi stanami rzeczy, o których filozofia wygłasza twierdzenia. Siła sztuki leży w tym, iż nawet gdy powyższe zdanie jest twierdzeniem, sztuka nie może go zweryfikować. Jedynym roszczeniem sztuki jest sztuka. Sztuka jest definicją sztuki.

przełożyła Urszula Niklas

<sup>1</sup> M. White: *The Age of Analysis*, N.York 1958, s. 14.

<sup>2</sup> Ibid., s. 15.

<sup>3</sup> Mam tu na myśli egzystencjalizm i fenomenologię. Nawet Merleau-Ponty, zajmujący pozycję pośrednią między empiryzmem i racjonalizmem, nie może wyrazić swej filozofii, nie posługując się słowem (zatem używając pojęć); jak

więc możliwe jest rozważanie doświadczenia bez wyraźnego rozróżnienia pomiędzy nami i światem?

<sup>4</sup> Sir J. Jeans: *Physics and Philosophy*, Cambridge 1948, s. 17.

<sup>5</sup> Ibid., s. 190.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Zadanie, które taka filozofia wzięła na siebie, jest jedyną „funkcją”, jaką pełnić ona może, nie wygłaszając twierdzeń filozoficznych.

<sup>8</sup> O tym mowa będzie w następnym paragrafie.

<sup>9</sup> Pragnę stwierdzić jasno, że mówię jedynie we własnym imieniu. Do wniosków tych doszedłem sam i w istocie z tego właśnie myślenia wywodzi się moja szkoła od r. 1966 (a może wcześniej). Dopiero niedawno zrozumiałem, poznawszy Terry'ego Atkinsona, że on i Michael Baldwin żywią poglądy do moich podobne, choć z pewnością nie identyczne.

<sup>10</sup> Webster: *New World Dictionary of the American Language*.

<sup>11</sup> Poziom pojęciowy, jaki reprezentują Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen i inni, jest tak zatrwajająco niski, że wszystko, o czym tu mowa, pochodzi od popierających ich krytyków. Przekonamy się o tym później.

<sup>12</sup> Powód, dla którego Michael Fried odwołuje się do Greenberga, stanowi odzwierciedlenie jego „naukowego” zaplecza (jakie ma większość krytyków formalistów), lecz przede wszystkim bierze się, jak przypuszczam, z pragnienia, by swe naukowe badania skonfrontować ze współczesnym światem. Łatwo zrozumieć można chęć powiązania, powiedzmy, Tjepola z Jules'em Olitskim. Nie należy jednak nigdy zapominać, że historyk kocha historię nade wszystko, nawet bardziej niż sztukę.

<sup>13</sup> Lucy Lippard zamieszcza ten cytat w przypisie do retro-

spektywnego katalogu Ada Reinhardta, styczeń 1976, s. 28.

- <sup>14</sup> L. Lippard: *Constellation by Harsh Daylight: The Whitney Annual*, „Hudson Review” 21, nr 1, wiosna 1968.
- <sup>15</sup> A.R. Rose: *Four Interviews*, „Arts Magazine”, luty 1969.
- <sup>16</sup> Jak wykazał Terry Atkinson w artykule wstępnym do „Art-Language” 1, nr 1, kubiści nigdy nie kwestionowali tego, że sztuka ma cechy morfologiczne, lecz to, które z owych cech w obrazie są do przyjęcia.
- <sup>17</sup> Gdy ktoś „kupuje” Flavina, nie kupuje pokazu świetlnego, gdyby tak bowiem robił, mógłby pójść do pierwszego sklepu z aparaturą i kupić znacznie taniej wszystko, co potrzebne. Niczego nie „kupuje”. Subsydiuje działalność Flavina jako artysty.
- <sup>18</sup> A.J. Ayer: *Language, Truth, and Logic*, N.York 1946, s. 78.
- <sup>19</sup> Ibid., s. 57.
- <sup>20</sup> Ibid.
- <sup>21</sup> Ibid., s. 90.
- <sup>22</sup> Ibid., s. 94.
- <sup>23</sup> L. Lippard w retrospektywnym katalogu Ada Reinhardta, Jewish Museum, styczeń 1967, s. 12.
- <sup>24</sup> Problematiczne jest poetyckie użycie codziennego języka dla powiedzenia tego, co niewypowiadalne, nie zaś użycie języka w kontekście sztuki.
- <sup>25</sup> Jak na ironię, wielu z nich nazywa siebie samych „poetami konceptualnymi”. Nieprzypadkowo wiele z tych dzieł przypomina prace Waltera de Marii; dzieło de Marii funkcjonuje jako swego rodzaju poezja „przedmiotowa”, a jego intencje są nader poetyckie: pragnie rzeczywiście, by jego dzieło odmieniło życie ludzi.
- <sup>26</sup> Ayer, op. cit., s. 82.

(Z tomu zbiorowego *Conceptual Art* pod red. U. Meyer, N. York 1972. Pierwodruk w „Studio International”, październik 1969)

## Terry Atkinson, Michael Baldwin O materialnym lub materialno-rzeczowym paradygmacie sztuki

I. Potencjalny materiał dowodowy sądu subsumpcyjnego, niewątpliwie niewyczerpany, odróżnić należy od materiału faktycznie dobraneo, który z konieczności jest skończony. Profesor Richard Wollheim utrzymuje, że „trafna teoria głównego nurtu sztuki nowoczesnej podkreśla materialny charakter sztuki i wedle niej dzieło jest przedmiotem fizycznym w sposób ważny i istotny, a nie tylko marginesowy”. Z sądem tym można się zgodzić, jeżeli odnosić się on ma do przeszłości: nękanie nas reizmem itp. Przyjmijmy jednak, że w twierdzeniu tym zawarta jest również pewna perspektywa interesu, że kryje się w nim także odniesienie do przyszłości.

Trzeba dociec, co konstytuuje nieprzerwany „główny nurt sztuki nowoczesnej” i jakie są tu kryteria adekwatności. Stąd moglibyśmy wydobyć pewną predyktownie doniosłą definicję czy wyjaśnienie „głównego nurtu”. Załóżmy, iż profesor Wollheim wygłasza następujące nieszkodliwe stwierdzenie: „Gdy spojrzę na sztukę niedawnej przeszłości, to okaże się, że jej nurt główny tworzą dzieła będące przedmiotami fizycznymi w sposób ważny i istotny, a nie tylko marginesowy”. Na tej podstawie bronić można poglądu, że nie wszystko w owym nurcie głównym jest śmieciem; czy jest, czy nie jest śmieciem, określić można przypuszczalnie na podstawie rozmaitych (odrębnych) kryteriów. Inne możliwe stanowisko to stwierdzenie, że zachodzi doniosła relacja pomiędzy byciem przedmiotem fizycznym (itd.) i niebyciem śmieciem. Jak się rzeczy mają? Czy „nurt główny” ma zabarwienie aksjologiczne?

Profesor Wollheim najwyraźniej opowiada się za niejasnym materialnym lub materialno-rzeczowym paradygmatem sztuki. Stwierdzenie predyktownie prowadzić może do stwierdzeń zalecających. Czy profesor Wollheim wygłasza twierdzenie prawo-podobne? Czy nadto stwierdza, że owo twierdzenie prawo-podobne jest *a priori*? Czy gotów jest podać charakterystykę *a priori* w kategoriach pragmatycznych? Przez *a*

Źródło tekstu:

Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, w: S. Morawski [red.], *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, Czytelnik, Warszawa 1987, ss. 239-258