

**PERFORMATYWNY  
CHARAKTER  
ESTETYKI**



---

**Grzegorz  
Dziamski**

Wielu wykładowców estetyki ma poczucie, że tematem ich wykładów jest nie tyle estetyka, co historia estetyki: poglądy estetyczne Platona i Arystotelesa, Kanta i Hegla, Hume'a i Burke'a, brytyjskich filozofów smaku i niemieckich romantyków. Czy to oznacza, że estetyka żywi się własną przeszłością, karmi się reinterpretacjami swoich klasyków, broni pojęć i kategorii, które nikogo już nie inspirują? Nie otwierają nowych perspektyw poznawczych? Czy oznacza to, że estetyka jest dziś martwa, jak łacina czy sanskryt, a jej wizja sztuki i piękna przedawniona, nieaktualna i całkowicie bezużyteczna?

Czy mamy dzisiaj estetykę inną niż historyczna? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, doprecyzujmy pojęcie estetyki, które wcale nie jest takie oczywiste, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Weźmy takie określenia jak „estetyka francuska”, „estetyka rosyjska”, „estetyka skandynawska”, „estetyka latynoamerykańska”, które znalazły się wśród haseł czterotomowej *Encyclopedia of Aesthetics* wydanej na koniec minionego stulecia<sup>1</sup>. Pojęcia te są dwuznaczne. Mogą określać specyficzny dla danej zbiorowości sposób postrzegania i przeżywania świata, a więc smak, znajdujący wyraz w cenionych przez daną kulturę dziełach sztuki oraz w organizacji życia codziennego – ale mogą też oznaczać wkład konkretnych krajów czy regionów do myśli estetycznej, do estetycznej samowiedzy człowieka. Mają więc wymiar praktyczno-kulturowy i filozoficzny<sup>2</sup>. Pierwszy z tych wymiarów Władysław Tatarkiewicz proponował nazwać estetyką *implicite* (zawartą w czymś); drugi – estetyką *explicite* (wyłożoną wprost)<sup>3</sup>. Stefan Morawski z kolei mówił o różnych stopniach świadomości estetycznej: od prostych upodobań i estetycznych wyborów do manifestów, koncepcji, traktatów i mniej lub bardziej rozbudowanych teorii estetycznych – czyli od nierozwiniętej, niepogłębionej świadomości estetycznej – do w pełni samoświadomej<sup>4</sup>.

Równie wieloznaczne okazują się takie określenia jak „estetyka japońska”, „estetyka chińska” czy „estetyka indyjska”. W tym przypadku dwuznaczność jest spowodowana niepewnością, czy mamy na myśli tradycyjną estetykę tych regionów, a właściwie cywilizacji, czy dzisiejszą? A co z określeniami takimi jak „estetyka symbolizmu”, „estetyka kubizmu”, „estetyka surrealizmu”, „estetyka sytuacjonizmu”, a więc z estetykami kierunków i stylów artystycznych? Każdy nowy kierunek artystyczny proponuje przecież nowy sposób patrzenia na świat; chce w nowy sposób widzieć i opisywać świat. A co z estetyką happeningu, performansu, instalacji? Estetyką nowych gatunków i rodzajów sztuki? Co z estetyką sztuki konceptualnej, która zdaniem niektórych estetyków miała być pozbawiona wszelkich wartości estetycznych, miała posiadać minimalną, a nawet zerową wartość estetyczną?<sup>5</sup> Czy może istnieć dzieło sztuki nieposiadające wartości estetycznych? Co z takimi hasłami jak moda, komiks, muzyka rockowa, sport, telewizja, gry wideo, kultura, demokracja, które także weszły do *Encyclopedia of Aesthetics*? Wreszcie, co z estetyką codzienności, estetyką krajobrazu, estetyką ubioru, urządzania wnętrza, jedzenia?

Estetyka, jak z tego krótkiego przeglądu wynika, jest pojęciem wieloznacznym, które nigdy nie zostało dostatecznie doprecyzowane, albo – inaczej rzecz ujmując – pojęciem proteuszowym, wielokształtnym. Nic więc dziwnego, że badacze coraz częściej sięgają do XVIII-wiecznych początków estetyki, kiedy rodziła się nazwa nowej dyscypliny i pojawiały się konstytuujące ją pojęcia i pierwsze propozycje jej uprawiania, kiedy kształtowała się praktyka badań estetycznych i powiązania między estetyką a innymi naukami, historią sztuki, psychologią, socjologią, antropologią.

O historii estetyki napisano znacznie więcej niż o estetyce współczesnej. Nie inaczej jest w Polsce. Mamy dwa krótkie wprowadzenia do estetyki współczesnej, które straciły już zresztą swą aktualność,

jak wynika chociażby z tytułów: broszurkę Stefana Morawskiego *Główne nurty estetyki XX wieku* (1992), która pierwotnie miała być hasłem encyklopedycznym<sup>6</sup> oraz pracę zbiorową krakowskich estetyków zredagowaną przez Krystynę Wilkoszewską *Estetyki filozoficzne XX wieku* (2000)<sup>7</sup>. Trochę tekstów o estetyce ekologicznej (Maria Gołaszewska, Teresa Pękała, Krystyna Wilkoszewska), estetyce postmodernistycznej (Grzegorz Dziamski, Anna Jamroziakowa, Roman Kubicki, Tadeusz Szkołut, Krystyna Wilkoszewska, Anna Zeidler-Janiszewska), feministycznej (Monika Bokiniec, Grzegorz Dziamski, Stefan Morawski), nowych mediów (Wojciech Chyła, Wiesław Godzic, Andrzej Gwóźdź, Ryszard Kluszczyński, Michał Ostrowicki), o estetyce transkulturowej – i to praktycznie wszystko<sup>8</sup>. Estetyka staje dzisiaj przed nowymi wyzwaniem, którym musi sprostać, a do jej głównych zadań – raz jeszcze odwołajmy się do Bohdana Dziemidoka – należy obrona sztuki popularnej, dopracowanie koncepcji doświadczenia estetycznego, estetyzacja codzienności i de-estetyzacja sztuki, estetyka transkulturowa i jej stosunek do kultur narodowych<sup>9</sup>.

Tradycyjna estetyka mało uwagi poświęcała sztuce popularnej, miała do niej stosunek *lekceważący, a nawet pogardliwy*<sup>10</sup>. Pod koniec XX wieku sytuacja zaczęła się zmieniać. W obronę sztuki popularnej zaangażowało się dwóch znanych estetyków amerykańskich, Noel Carroll i Richard Shusterman. Zwróćmy jednak uwagę na to, że swoją książkę o sztuce masowej zatytułował Carroll *A Philosophy of Mass Art* (1998) – filozofia sztuki masowej, a nie estetyka sztuki masowej<sup>11</sup>. Tytuł dobrze oddaje treść książki. Dzisiejszej sztuce bliżej jest bowiem do filozofii niż do estetyki. Carroll uważa, że żyjemy w epoce kultury masowej, w której znaczenie sztuki masowej będzie rosło i dlatego sztuka ta powinna znaleźć trwałe miejsce w kręgu zainteresowań dzisiejszych badaczy sztuki, a więc także i estetyków. W XIX i XX wieku nastąpił gwałtowny rozwój środków produkcji i dystrybucji sztuki, pisze Carroll we wstępie do *A Philosophy of Mass*

Art – pojawiła się fotografia, a później film, radio, magnetofon, telewizja, Internet. Pojęcie sztuki znacznie się poszerzyło<sup>12</sup>. Nie wszystkie wymienione przez Carrola środki techniczne służyły tylko i wyłącznie sztuce. Nie każda fotografia była sztuką i nie każdy film był filmem artystycznym, zaliczanym do sztuki. Z drugiej strony, nie wszystkie wynalazki techniczne wywarły tak silny wpływ na sztukę, jak taśma magnetofonowa. John Cage miał całkowitą rację, kiedy twierdził, że historię muzyki możemy podzielić na czasy sprzed wynalezienia taśmy magnetofonowej i po wynalezieniu taśmy<sup>13</sup>. Sztuka masowa zapewnia dzisiaj wielu widzom pierwszy kontakt ze sztuką, pierwsze doświadczenia estetyczne, powinna więc stać się przedmiotem poważnego namysłu estetyków, ale tak się, jak wiemy, nie dzieje, ponieważ większość profesjonalnych estetyków zachowała bardzo krytyczny stosunek do sztuki masowej i popularnej. Theodor Adorno i Max Horkheimer, R. G. Collingwood, Dwight MacDonald, Clement Greenberg, Guy Debord, Jean Baudrillard, żeby przywołać tylko nazwiska, które pojawiają się w książce Carrola.

Dziemidok zarzuca Shustermanowi, że w rozważaniach o sztuce popularnej nie wykorzystał rozróżnienia Stanisława Ossowskiego na wartości artystyczne i estetyczne: pierwsze są obiektywne, to znaczy – obiektywnie sprawdzalne i dotyczą takich wartości jak nowatorstwo, oryginalność, kunszt; wymagają wyjścia poza analizowane dzieło i porównania go z innymi dziełami, drugie są subiektywne, odwołują się bowiem do indywidualnego przeżywania dzieła. Pierwsze są arystokratyczne, dostępne tylko tym, którzy posiadają pewną wiedzę z zakresu teorii i historii sztuki, (choćby o tym, gdzie i kiedy dane dzieło powstało), drugie są demokratyczne, bo ich jedynym sprawdzianem jest przeżycie estetyczne. Podział ten pokrywa się, dość nieoczekiwanie, z podziałem przebiegającym przez całą współczesną estetykę, szczególnie amerykańską, na instytucjonalną i estetyczną koncepcję sztuki. Shusterman opowiada się za tym drugim

ujęciem, dlatego broni doświadczenia estetycznego. Jest zresztą autorem jednego z ciekawszych w ostatnich kilkunastu latach tekstów na temat doświadczenia estetycznego<sup>14</sup>.

Dziemidok twierdzi, że wszystkie próby zdefiniowania doświadczenia estetycznego, w tym także poszukiwania Deweya, okazały się nieudane i taki pogląd przypisuje Shustermanowi<sup>15</sup>. Niesłusznie. Dewey nie próbował odróżnić doświadczenia estetycznego od innego typu doświadczeń, przeciwnie, w doświadczeniu estetycznym widział integralną część ludzkich doświadczeń; coś, co łączy sztukę ze zjawiskami pozaartystycznymi, z życiem. Dewey poprzestawał na wartościującym, fenomenologicznym i przekształcającym rozumieniu doświadczenia estetycznego. Dopiero jego następcy, filozofowie analityczni, dążąc do sformułowania neutralnego, czysto opisowego, demarkacyjnego pojęcia doświadczenia estetycznego, próbowali je oddzielić od wszystkiego, czym doświadczenie estetyczne nie jest. Można więc powiedzieć, że to oni skutecznie unicestwili pojęcie doświadczenia estetycznego, próbując je rozpracować, czyli rozłożyć na czynniki pierwsze, a jednocześnie powiązać ze sztuką współczesną.

Współczesna estetyka amerykańska nie poszukuje już swoistości doświadczenia estetycznego. Nelson Goodman widzi w nim część doświadczenia poznawczego, co przywraca sztuce i estetyce funkcję epistemologiczną, a Arthur Danto zastępuje doświadczenie estetyczne interpretacją. Interpretacja wydaje się pojęciem właściwszym, ponieważ nie sprowadza sztuki do zmysłowej przyjemności i nie lekceważy zawartej w dziele sztuki prawdy<sup>16</sup>.

Bohdan Dziemidok wchodzi w polemikę z Wolfgangiem Welschem, zarzucając niemieckiemu koledze, że przecenia rolę estetyki i estetyków w sztuce współczesnej, kiedy pisze, że *współczesna sztuka zdaje się być zainfekowana przez filozofię*<sup>17</sup>. Myślę, że ten fragment dyskusji polskiego estetyka z jego niemieckim partnerem oparty jest w dużej mierze na nieporozumieniu. Welsch uważa, i ma tu wsparcie

wielu estetyków, szczególnie tych, którym bliska jest instytucjonalna teoria sztuki w wersji Arthura Danto lub George'a Dickiego, że dwudziestowieczna awangarda zmieniła sztukę w rodzaj refleksji nad sztuką, w teorię czy filozofię sztuki. Trudno sobie wyobrazić dzisiejszą sztukę, która nie wyrastałaby z jakiejś filozofii sztuki. Sztuka współczesna stała się swoim własnym komentarzem, swoją własną filozofią, z czego przed laty szydził Tom Wolfe, pisząc, że w przyszłości sztukę amerykańską lat 1945–1975 będą reprezentowały teksty trzech krytyków, Clementa Greenberga, Harolda Rosenberga i Leo Steinberga, a dzieła Pollocka, de Kooninga, Newmana, Rothki, Johnsa i innych malarzy będą jedynie te teksty ilustrować<sup>18</sup>.

Ostatni problem, problem transkulturowości estetyki, wiąże się z tożsamością i globalizacją<sup>19</sup>. Czy w globalizującym się świecie sztuka wyzbywa się swej narodowej tożsamości i staje się kosmopolityczna? Czy dzisiejsi artyści chcą jeszcze tworzyć, jak ich romantyczni poprzednicy, sztukę narodową? Jak globalizacja zmienia pojęcie uniwersalizmu? Romantycy chcieli tworzyć sztukę dla wszystkich, dopiero w epoce nowoczesnej sztuka podzieliła się na elitarną, adresowaną do znawców, do artystycznie wyrobionej publiczności i na sztukę popularną, masową rozrywkę przeznaczoną dla całej reszty społeczeństwa.

Stefan Morawski we wstępie do antologii *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* napisał, że nie zna takiej historii myśli estetycznej, która by się zaczynała w XVIII wieku od Baumgartena<sup>20</sup>. Dzisiaj coraz częściej możemy się spotkać z takim podejściem. Wielu autorów przyjmuje bowiem, że w drugiej połowie XVIII stulecia narodziła się nowoczesna estetyka (*modern aesthetics*). Początkowo miała to być nauka o zmysłach (*science of the senses*), a dokładniej – nauka o poznaniu zmysłowym, o tym jak nasze zmysły, wyższe (wzrok, słuch) i niższe (dotyk, węch, smak), uczestniczą w poznawaniu świata. Dla Davida Hume'a była to nauka smaku (*science of taste*), chociaż

filozof zastanawiał się, czy możliwa jest nauka sądzenia. Czy sążenie nie jest raczej pewną umiejętnością praktyczną nabywaną i rozwijaną przez doświadczenie? Hume przychylił się do tego drugiego stanowiska, co zmieniało naukę smaku w socjologię smaku. Do tak rozumianej socjologii smaku nawiązał Pierre Bourdieu w *Dystynkcji* (1979). Herbert Marcuse opisywał z kolei, jak osiemnastowieczna filozofia odkrywała znaczenie estetycznego, czyli subiektywno-zmysłowego wymiaru rzeczywistości (*aesthetic dimension*)<sup>21</sup>. Nowoczesna estetyka pojawiła się jako nauka o poznaniu zmysłowym, ale szybko przekształciła się w subdziedzinę filozofii – estetykę rozumianą jako teoria sztuki i piękna. To, co wcześniej odnoszono do zmysłów, zaczęto teraz odnosić się do piękna i sztuki<sup>22</sup>.

Dodajmy tu dwie drobne uwagi. Filozofia sztuki, jak z samej nazwy wynika, mogła się rozwijać dopiero wtedy, kiedy pojawiło się uogólnione pojęcie sztuki. Wcześniej można było rozważać każdą ze sztuk z osobna i rozwijać co najwyżej teorie poszczególnych sztuk, teorię malarstwa, rzeźby, architektury, poezji, muzyki<sup>23</sup>. Po drugie, każda filozofia sztuki powinna stawiać sztuce przynajmniej trzy rodzaje pytań: pytania ontologiczne, fenomenologiczne i aksjologiczne. Jak istnieją dzieła sztuki? Jak je odbieramy? Według jakich kryteriów je osądzamy?<sup>24</sup> Pojęcie „estetyka nowoczesna” jest z wielu względów bardziej operatywne niż ogólne pojęcie estetyki; zdaje się bowiem sugerować, że to, co możemy dzisiaj obserwować, to nie tyle koniec estetyki, ile koniec pewnego sposobu myślenia o estetyce, a może pewnego paradygmatu estetyki. Robert Stecker pokazuje, gdzie tkwią źródła takiego sposobu myślenia. Sięgając do swoich dydaktycznych doświadczeń, opisuje, jak poddawał studentów testowi magazynu Williama Kennicka. Na początku kursu studenci otrzymywali listę kilkudziesięciu przedmiotów i mieli określić, które z nich zaliczają do sztuki. Wyniki testu okazywały się zastanawiające. Studenci nie mieli problemów z uznaniem za przedmioty sztuki tych rzeczy, które



podpadały pod osiemnastowieczne rozumienie sztuk pięknych (*beaux arts*), precyzyjnie opisane przez Paula Kristellera w klasycznej dziś rozprawie *The Modern System of the Arts* (1951). Nie mieli też problemów z późniejszymi formami artystycznymi: fotografią i filmem. Kłopoty zaczynały się dopiero przy wyrobach rzemiosła artystycznego, meblach, dywanach, biżuterii, które zazwyczaj dzieliły grupę studentów na pół – połowa przyznawała im status sztuki, a połowa nie. Coś podobnego działo się też ze sztuką awangardy, która również dzieliła studentów – połowa ich akceptowała ją jako sztukę, a druga połowa odrzucała<sup>25</sup>.

Nasze myślenie o sztuce, konkluduje Stecker, zakorzenione jest w osiemnastowiecznej tradycji sztuk pięknych (*beaux arts*). Praktyka artystyczna odeszła już wprawdzie daleko od tego oświeceniowego rozumienia sztuki, ale nasza świadomość ciągle jeszcze się od niego nie uwolniła. Jest ono głęboko osadzone w naszej psychice. Ciągłe się nim posługujemy w naszym myśleniu o sztuce. Ciągłe mówimy o sztukach pięknych (*fine arts*), a wielu z nas nadal uważa, że wyróżnikiem czy celem sztuki powinno być piękno<sup>26</sup>.

W książce *Aesthetics; the Big Questions* (1998) Carolyn Korsmeyer sprowadza główne problemy współczesnej estetyki do sześciu pytań. Pierwsze pytanie, stare, choć wciąż jare, to pytanie o definicję sztuki. Czym jest sztuka? Sztuką może być dzisiaj wszystko, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, nawet z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność. Stała się absolutna, jak mówi Boris Groys. Stała się absolutna, ponieważ uczyniła z antysztuki pełnoprawną część sztuki i od tej pory nie można już ani podważyć, ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką i to legitymizująca się długą, bo ponad stuletnią tradycją, sięgającą pierwszego *ready made* Marcela Duchampa z 1913 roku – koła rowerowego przymocowanego do kuchennego taboretu. Dzisiaj robienie sztuki może być sztuką i nierobienie sztuki może być sztuką; *art is art i anti-art is art*<sup>27</sup>.

Sztuka stała się absolutna, to znaczy, że sama wyznacza sobie obszary i formy działania. Nie potrzebuje żadnych samozwańczych obrońców, próbujących ją definiować, a to dlatego, że każda definicja w jakiś sposób ograniczałaby sztukę i pozbawiała absolutnego charakteru. W tej sytuacji stare pytanie „Czym jest sztuka?” traci sens, podobnie jak przeformułowane przez Nelsona Goodmana pytanie „Kiedy sztuka?” Kiedy coś staje się sztuką? Miejsce tych pytań zajmuje pytanie nowe: „Czym dla ciebie jest sztuka?” „Czego oczekujesz od sztuki?”<sup>28</sup>. Odpowiedzi może być wiele, ponieważ definiowanie sztuki ma charakter performatywny. Jeszcze lepiej ten performatywny charakter definiowania sztuki ujęła Louise Bourgeois: „Sztuką jest to, w co wierzymy, że jest sztuką”. I z jakichś, nie do końca nam znanych powodów, chcemy do naszej wiary przekonać innych.

Drugie z wielkich pytań estetyki dotyczy rozpoznawania i doświadczenia wartości sztuki: co nam dają spotkania ze sztuką? Korsmeyer podkreśla tu różnicę między estetyką a wcześniejszą poetyką. Estetyka nigdy nie była współczesną wersją poetyki, przeciwnie, różniła się od niej w sposób zasadniczy. Poetyka adresowana była do autorów, chciała ustalać reguły dobrego smaku, wskazywać, jak powinno wyglądać udane dzieło sztuki. Estetyka natomiast od samego początku nakierowana była na odbiorcę, chciała opisywać, jak powinniśmy doświadczać sztuki i czego się po tych doświadczeniach spodziewać. (Ciekawe, że Shusterman pisze o poetyce, a nie estetyce hip hopu<sup>29</sup>.) Przepaść między poetyką a estetyką pogłębił jeszcze Immanuel Kant, wiążąc sztuki piękne z pojęciem geniusza, którego nie obowiązują reguły smaku, bo wzorem natury sam ustanawia sobie prawa. Korsmeyer pyta: jak sztuka jest dzisiaj prezentowana, jak dociera do publiczności, i przywołuje ewolucję muzeów. Kiedyś muzea były miejscami przechowywania cennych przedmiotów, dzieł sztuki – dzisiaj stały się dostarczycielami przeżyć. Trzecie pytanie dotyczy wartościowania: kto decyduje o tym, co jest wartościowe

w sztuce? Artyści, krytycy sztuki, kuratorzy, kolekcjonerzy, a może publiczność? Czy miarą oceny sztuki są nadal wartości estetyczne? Czy awangarda artystyczna wniosła nowe wartości estetyczne? Czy najbardziej kontrowersyjnemu dziełu dwudziestowiecznej awangardy, *Fontannie* Marcela Duchampa, nie możemy przypisać takich wartości estetycznych jak pomysłowość, odwaga, lekceważący stosunek do artystycznych konwencji, inteligencja, dowcip, poczucie humoru?<sup>30</sup> Roman Ingarden zalicza te wartości do intelektualnych wartości estetycznych, a więc nie odmawia im statusu wartości estetycznych<sup>31</sup>.

Robert Stecker zastanawia się, dlaczego *Fontanna* pozostaje ciągle najbardziej znanym *ready made* Duchampa? I sugeruje, że musi ona zawierać jakiś ukryty przekaz trafiający do naszej podświadomości<sup>32</sup>. Korsmeyer powraca tu do sprzeczności między bezinteresownością sztuki, w obronie której stawało wielu estetyków, a zaangażowaniem sztuki, tak bliskim z kolei niektórym artystom i artystkom. Czwarte: czego uczy nas sztuka? Czego możemy się od niej dowiedzieć o nas, o innych i o świecie? Dlaczego Platon chciał usunąć poetów ze swego idealnego państwa? Co im zarzucał? Jakie konsekwencje ma oddzielenie formy od treści, filozofii od literatury? Piąte: tragedia, wzniosłość, horror – dlaczego sprawia nam przyjemność oglądanie bólu w sztuce? Jakie funkcje społeczne miała pełnić tragedia? Korsmeyer przypomina pojęcie wzniosłości Edmunda Burke'a i wskazuje na dwie estetyki, które zostawił nam Kant: estetykę piękna i estetykę wzniosłości. Piękno wyrażało się w zmysłowych formach, wzniosłość – w tym, co niewyraźne, co nie da się zamknąć w formach zmysłowych. Piękno odnosił niemiecki filozof do sztuki, wzniosłość – do przyrody, ale już romantycy próbowali złamać ten podział i znaleźć środki pozwalające wyrazić wzniosłość w sztuce. I ostatnie, szóste pytanie: gdzie jest artysta w dziele sztuki? Kim jest dzisiaj artysta? Czy musi umrzeć, żeby dzieło mogło ożyć i zacząć żyć swoim własnym życiem? Czy dzisiejszego artystę można sprowadzić do *copyright*?

Estetyka współczesna narodziła się pod znakiem kryzysu i dążenia do jego przewyciężenia<sup>33</sup>, chociaż, po prawdzie, estetyka krytykowana była praktycznie od samego początku, od kiedy wyodrębniła się jako osobna nauka. Brytyjski psycholog i estetyk Edward Bullough w wykładzie *The Modern Conception of Aesthetics*, wygłoszonym w Cambridge w 1907 roku, zebrał i po raz pierwszy przedstawił najczęściej powtarzające się pod adresem estetyki zarzuty<sup>34</sup>. Można je sprowadzić do jednego najważniejszego i kilku pomniejszych. Najważniejszy mówi, że wiedza dostarczana przez estetykę jest bezużyteczna (*useless*), nie pomaga ani lepiej rozumieć, ani lepiej przeżywać dzieł sztuki, a wszystko, co da się z sensem powiedzieć o sztuce i przeżyciach przez nią wywoływanych, mogą zrobić inne dyscypliny: historia sztuki, psychologia, socjologia, antropologia, kulturoznawstwo. Nie potrzebujemy do tego nowej dyscypliny.

Estetyka jest bezużyteczna, ponieważ chce mówić o całej sztuce, a kompetencje estetyków dotyczą zazwyczaj jednej lub dwóch dziedzin sztuki. Z rzadko spotykaną wśród estetyków szczerością pisał o tym Herbert Marcuse: [...] *choć mój esej mówi o sztuce w ogóle, to moje rozważania koncentrują się na literaturze osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej. Nie czuję się wystarczająco kompetentny, by wypowiadać się na temat muzyki czy sztuk wizualnych, wierzę jednak, że to, co jest prawdziwe w odniesieniu do literatury, ma również, mutatis mutandis, zastosowanie do innych sztuk*<sup>35</sup>. Pisać o estetyce końca XX wieku opierając się na osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literaturze to więcej niż odwaga!

Estetyka popełnia grzech pośpiesznego uogólniania lub – jak ujął to swego czasu Schelling – woli zajmować się sztuką samą w sobie, istotą sztuki, niż empirycznymi przejawami sztuki. Po drugie, estetyka jest tak samo subiektywna jak gust laika, chociaż zdaje się zawzięcie zwalczać zasadę *de gustibus non disputandum est*. Po trzecie, jest pedantyczna i szkolarska, w przeciwieństwie do przedmiotu swoich

badania, do sztuki, który z natury rzeczy jest zmienny, chaotyczny, nieprzewidywalny, bo wiąże się z twórczością, ze stwarzaniem czegoś nowego. Po czwarte, przedmiot badań estetyki jest nieokreślony, nie obejmuje całej sztuki, a jedynie jej wybraną część – sztukę wysoką – pomijając ogromne obszary sztuki masowej, popularnej, medialnej, rynkowej, użytkowej. Po piąte, sztukę i piękno można przeżywać i doświadczać, ale nie da się tych przeżyć zracjonalizować ani wytłumaczyć. I wreszcie, po szóste, estetyka skłania się ku zamkniętemu pojęciu sztuki, sugerując w ten sposób, że sztuka należy do minionej przeszłości i swoje największe osiągnięcia ma już za sobą. To założenie, milcząco przyjmowane przez większość estetyków (Hegel jest tutaj wyjątkiem, ponieważ sformułował je wprost), a intuicyjnie wyczuwane przez artystów, było powodem ich niechęci do estetyki.

Jeszcze na początku lat 70. Stefan Morawski bronił estetyki przed atakami artystów i krytyków<sup>56</sup>. Dekadę później sam przyłączył się do krytyków, wydając antologię *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (1987). W antologii znalazło się kilka referatów prezentowanych podczas VII Kongresu Estetycznego w Bukareszcie w 1972 roku, którego jednym z tematów była śmierć sztuki i jej konsekwencje dla estetyki. Postawione w tytule antologii Morawskiego pytanie okazało się zadziwiająco aktualne. Po latach nawiązał do niego Jan Hudzik. Jego odpowiedź była jednoznaczna – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych estetyka przeżywała kryzys, z którego się już nie wydobyła, a w latach osiemdziesiątych zakończyła swoją misję kulturową, przestała inspirować humanistykę, a jej funkcję przejęła tzw. teoria<sup>57</sup>.

Anna Zeidler-Janiszewska, polemizując z Hudzikiem, mówiła nie tyle o zmierzchu, końcu czy kresie estetyki, co o rozproszeniu badań estetycznych w badaniach kulturowych – estetyka odkrywa artystyczny charakter całej naszej kultury i w tym sensie staje się filozofią pierwszą<sup>58</sup>. Sam Morawski w latach dziewięćdziesiątych

zmienił stanowisko i przeszedł na pozycje krytyka kultury. W rozmowie z Anną Zeidler-Janiszewską i Andrzejem Szahajem nazwał swoją postawę „filozofowaniem o kulturze”<sup>39</sup>. Jest to bardzo trafne samookreślenie. Morawski cenił neoawangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych głównie za jej krytyczny stosunek do współczesnej sobie kultury, widział w niej filozoficzną refleksję nad kryzysem kultury (*Kulturkritik*) i sam chciał się taką refleksją zajmować, o czym świadczy jego ostatnia książka *Niewdzięczne rysowanie mapy...* (1999), a szczególnie jej końcowy rozdział – *O tak zwanym kryzysie kultury*.

Morawski streszcza tu, jak zawsze, swoje ostatnie lektury, robi to pośpiesznie, nie unikając drobnych wpadek – Zygmunt Bauman nie pisze o „turyście, włóczędce i koczowniku”, „adiaforyzacja” nie oznacza u Baumana „moralnej znieczulicy”, wolność nie przeradza się u niego w swawolę<sup>40</sup>, a znany aforyzm Rorty’ego nie głosi, że należy „walczyć o szczęście, a prawda sama do nas zawita”<sup>41</sup>, lecz że należy walczyć o wolność, a prawda sama się o siebie zatroszczy. Morawski zestawia politycznie zaangażowaną kontrkulturę z apolitycznym postmodernizmem, Roszaka z Lyotardem, erę Ryby z erą Wodnika, fundamentalizmowi dogmatycznemu przeciwstawia fundamentalizm wielościowy (!), przestrzega przed myleniem globalizacji z uniwersalizmem, po czym zarzuca globalizacji, że nie jest uniwersalizmem. Wymowa całego tekstu jest jednak jasna i nie zostawia wątpliwości. Morawski podziela postmodernistyczne diagnozy współczesnej kultury, szczególnie bliskie są mu oceny Jeana Baudrillarda, ale operuje kryteriami modernistycznymi, co już w punkcie wyjścia stawia go w opozycji do wszystkich możliwych odmian postmodernizmu<sup>42</sup>.

W zebranych przez Bullougha zarzutach przedmiotem krytyki była estetyka, a dokładniej to, co przez estetykę wówczas rozumiano. W praktyce była to estetyka filozoficzna, która się nie kumulowała, nie sumowała, nie rozwijała, bo każdy ambitny autor występował

z projektem własnej całościowej estetyki, rzadko sięgając i przywołując prace innych autorów<sup>45</sup>. Ma rację Jan Hudzik, że autorzy reprezentujący tę formację estetyczną, Adorno, Lukacs, Heidegger, Ingarden, Sartre, schodzili w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ze sceny. Ich miejsce zajmowali autorzy, którzy zmierzali do estetyki łączącej z upadkiem modernistycznej wizji sztuki, a odrodzenie estetyki wiązali z rozwojem ponowoczesnej estetyzacji.

Tekst jest wstępem do nowej książki Grzegorza Dziamskiego, której tematem jest estetyka współczesna.

SŁOWA KLUCZOWE: **ESTETYKA, ESTETYKA SZTUKI POPULARNEJ, DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE, WARTOŚCI ARTYSTYCZNE, WARTOŚCI ESTETYCZNE SZTUKI PIĘKNE, SZTUKA INSTYTUCJONALNA, SZTUKA ESTETYCZNA, DEFINIOWANIE SZTUKI, SZTUKA ABSOLUTNA, ANTYSZTUKA**

- 1 *The Encyclopedia of Aesthetics* (ed M. Kelly), New York 1998.
- 2 Irena Wojnar wskazuje na dwutorowość estetyki francuskiej. *Estetykami są zarówno ci, którzy zajmują się nią w sposób teoretyczny, chciałoby się powiedzieć: akademicki, jak i ci, którzy podejmują dociekania nad aktami artystycznymi z pozycji twórców czy krytyków sztuki.* I Wojnar, *Wstęp*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 14.
- 3 Estetyka wypowiedziana (*explicite*) i estetyka zawarta w smaku oraz wyrażających ten smak dziełach sztuki (*implicite*). W. Tatariewicz, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Historia estetyki*. t. 1 *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 17.
- 4 S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973, s. 10–12.
- 5 B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 287. Taki pogląd Dziemidok przypisał Dickiemu – *W koncepcji Dickiego dla sztuki conceptualnej nie było miejsca*, s. 140. Moim zdaniem Dickie stworzył instytucjonalną teorię sztuki po to właśnie, żeby wyjaśnić sztukę najnowszej awangardy, której tradycyjna estetyka nie potrafiła interpretować inaczej niż jako antysztukę.
- 6 Morawski podzielił estetykę współczesną na filozoficzną (croceanizm, nurt naturalistyczny, religijny, estetyka analityczna, fenomenologiczna, egzystencjalna, hermeneutyczna, instytucjonalna), zorientowaną naukowo (nurt psychologiczny, socjologiczny, strukturalno-semiotyczny), ideologiczną (marksizm wschodni i zachodni) oraz estetykę artystów. S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992.
- 7 Krakowscy estetycy wydzielili dziesięć głównych nurtów w estetyce XX wieku: estetykę fenomenologiczną, egzystencjalistyczną, psychoanalityczną, hermeneutyczną, pragmatyczną, marksistowską, analityczną, semiotyczno-strukturalną, systemową, empiryczną. *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
- 8 B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej w pracach Richarda Shustermana i Wolfganga Welscha*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 23–24. Krystyna Wilkoszewska do wymienionych przez Dziemidoka polskich badaczy dopisuje jeszcze Ewę Rewers, Ryszarda Nycza, Tadeusza Miczkę (postmodernizm), Eugeniusza Wilka, Piotra Zawojkiego, Antoniego Porczaka (nowe media). K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX w.* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, dz. cyt. Zob. również: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. A.M. Potocka, Kraków 2003. Tu redaktorka umieściła 14 tekstów, m.in. M. Porębskiego, G. Dziamskiego, A. Burzyńskiego, M.P. Markowskiego, A. Kępińskiej, P. Krajewskiego, S. Morawskiego.
- 9 B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 24.
- 10 Tamże, s. 26.
- 11 N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- 12 Tamże, s. 12.
- 13 Zob. G. Dziamski, *Postmodernizm w refleksji nad muzyką końca XX i początku XXI wieku*, [w:] *Nauka, humanistyka, człowiek. Prace dedykowane profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Poznań 2005, s. 279. J. Cage, *Experimental Music*, [w:] *Silence*, Middletown 1961, s. 11.
- 14 R. Shusterman, *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip hopu do filozofii somatycznej*, przekł. W. Małecki, Wrocław 2007.
- 15 B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 29.
- 16 R. Shusterman, *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*, dz. cyt., s. 210–214.
- 17 B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 34.
- 18 T. Wolfe, *The Painted World*, New York 1975, s. 118–119.



- 19** Zob. *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004. Tamże zamieszczony jest tekst W. Welscha *Tożsamość w epoce globalnej – perspektywa transkulturowa*.
- 20** S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 18.
- 21** H. Marcuse, *Eros and Civilization* (1955), London 1966, s. 148. Polskie wydanie: *Eros i cywilizacja*, przekł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 183.
- 22** Język niemiecki nie dysponuje rozróżnieniem, które posiada angielski, na „sensuousness” odnoszący się do zmysłów i „sensuality”, czyli zmysłowość, z pewnym podtekstem seksualnym. W niemieckim oba te znaczenia oddaje się za pomocą jednego wyrazu „Sinnlichkeit.” Tamże, s. 149 i s. 185.
- 23** R. B. Tilghman, *But Is It Art?*, Oxford 1984, s. 2.
- 24** R. A. Sharpe, *Contemporary Aesthetics. A Philosophical Analyses*, Brighton 1983, s. 12.
- 25** R. Stecker, *Aesthetic Creation and Artistic Value*, „Sztuka i Filozofia”, 2009, nr 35, s. 48.
- 26** Określenia „sztuki piękne” używa również Shusterman: *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*, dz. cyt., s. 198. Zob. również: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przekł. J. Borowski, Gdańsk 2006.
- 27** B. Groys, *The Artist as Exemplary Art Consumer*, [w:] *XIV International Congress of Aesthetics*. Ljubljana 1998, „Filozofski Vestnik”, 1999, N° 2.
- 28** Zob. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Wstęp* [w:] *Sztuka po końcu sztuki*, Poznań 2009, s. 7 i 12.
- 29** R. Shusterman, *O szuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, dz. cyt.
- 30** R. Stecker, *Aesthetic Creation*, dz. cyt., s. 50.
- 31** R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, [w:] tegoż: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
- 32** R. Stecker, *Aesthetic Creation*, dz. cyt., s. 50–51.
- 33** Zob. G. Dziamski, *Kryzys estetyki*, [w:] tegoż, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.
- 34** E. Bullough, *Aesthetics. Lectures and Essays*, Ed. E.M. Wilkinson, London 1957.
- 35** H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, Boston 1978, s. IX–X.
- 36** S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973, s. 15.
- 37** J. Hudzik, *Pożegnanie z estetyką*, [w:] *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki*, red. K. Wilkoszewska, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- 38** A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyka w diasporach*, [w:] *Konteksty sztuki, konteksty estetyki*, dz. cyt.
- 39** *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj i Anna Zeidler-Janiszewska*, Toruń 1995, s. 67.
- 40** S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, Toruń 1999, s. 276.
- 41** Tamże, s. 317.
- 42** Tamże, s. 324.
- 43** Jeden przykład. W połowie lat 50. XX wieku Artur Sandauer pisał rozprawkę o dwóch źródłach sztuki, rytmie i pracy, nie pamiętając, że pół wieku wcześniej podobną koncepcję przedstawił Karol Bucher w książce *Arbeit und Rhythmus*, 1896. A. Sandauer, *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. 2, s. 431–432.

Grzegorz Dziamski  
*The performative character of aesthetics*

Many lecturers of aesthetics feel that the subject of their lectures is not necessarily aesthetics, but history of aesthetics, the aesthetic views of Plato and Aristotle, Kant and Hegel, Hume and Burke, the British philosophers of taste and German romanticists. Does that mean that aesthetics feeds on its own past, is nurtured by reinterpretations of its classics, defends concepts and categories that inspire no one and do not open new cognitive perspectives?

Does it mean that aesthetics is dead today, like Latin or Sanskrit, while its vision of art and beauty is outdated, invalid and totally useless?

Aesthetics is a polysemous concept, which has never been sufficiently defined. It can determine a way of perceiving and experiencing the world that is specific for a given community, in other words, taste, yet it can also mean certain countries' or regions' contribution to aesthetic thought, to the aesthetic self-knowledge of man. Thus its dimension is practical, cultural and philosophical.

Today aesthetics faces new challenges that it has to live up to; its major tasks include the defence of popular art, polishing the concept of aesthetic experience, aestheticization of everyday life and de-aestheticization of art, transcultural aesthetics and its approach to national cultures.

In the book "Aesthetics: the Big Questions" (1998) Carolyn Korsmeyer reduces the main issues of contemporary aesthetics to six questions. The first question, old but valid, is a question about the definition of art. What is art? Nowadays everything can be art because art has shed all limitations, even the limitations of its own definition, and has gained absolute freedom.

It has become absolute, as Boris Groys says. It has become absolute, because it has made anti-art a full-fledged part of art, and it has not been possible either to question or negate art since, as even the negation of

art is art, legitimized by a more than 100 year long tradition, going back to the first *ready-made* by Marcel Duchamp in 1913. Today making art can be art and not making art can be art, as well, *art is art* and *anti-art is art*.

The old question: “What is art?” loses its sense, and so does Nelson Goodman’s question: “When art?”. When does something become art? These questions are substituted by new ones: “What is art for you?”, “What do you expect from art?”. There can be a lot of answers, because defining art has a performative character. Louise Bourgeois has expressed the performative character of defining art in an even better way: “Art is whatever we believe to be art”. And for some reasons, which we do not fully realize ourselves, we want to make others share our belief.

The text in an introduction to a new book on contemporary aesthetics by Grzegorz Dziamski.

KEYWORDS:

**AESTHETICS, AESTHETICS OF POPULAR ART, AESTHETIC EXPERIENCE, ARTISTIC VALUES, AESTHETIC VALUES, FINE ARTS, INSTITUTIONAL ART, AESTHETIC ART, DEFINING ART, ABSOLUTE ART, ANTI-ART**