

JOANNA JAKUBOWSKA

(SZKOŁA WYŻSZA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ W WARSZAWIE)

CZY PRACE DAMIENA HIRSTA SĄ SZTUKĄ?
WOKÓŁ ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH
DONALDA KUSPITA, JEANA BAUDRILLARDA
I ARTHURA C. DANTO

STRESZCZENIE

Damien Hirst jest jednym z „post-artystów” czy też, innymi słowy, artystą, który zaczął tworzyć po „końcu sztuki”. Prace przedstawiciela grupy Young British Artists są w omawianym artykule swego rodzaju pretekstem do podjęcia problemu „końca sztuki” i omówienia związanych z nim trudności z analizą, określeniem celu i wartości estetycznej dzieła. Nawijając do konkretnych przykładów tak zwanej post-sztuki, autorka porównuje i krytycznie rozważa poglądy trzech teoretyków Donalda Kuspita, Jeana Baudrillarda i Arthura C. Danto.

SŁOWA KLUCZOWE

koniec sztuki, post-sztuka, wartość estetyczna, muzeum, sztuka konceptualna

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Jakubowska

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie

e-mail: jakubowska.asia@gmail.com

Damien Hirst (przedstawiciel grupy tak zwanych Młodych Artystów Brytyjskich) nie miał przyjemności zakwalifikować się do Nowych Dawnych Mistrzów, wymienianych z imienia i nazwiska na liście

Donalda Kuspita. Udało mu się natomiast uzyskać status postartysty tworzącego postsztukę, a więc został zaszeregowany obok Andy'ego Warhola, Johna Cage'a, Roberta Rauschenberga i oczywiście mizoginicznego (według Kuspita) Marcela Duchampa. Odmówiono mu wobec tego miana wizjonera humanisty, którego twórczość „przynosi świeże poczucie celowości sztuki – wiarę w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia, bez zafałszowania go – wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka”¹. Postsztuka, zdaniem Kuspita, nie tylko odwraca się od wartości estetycznej, ale przede wszystkim za bardzo „przytula się” do wroga i z nim utożsamia, a „wróg” to życie codzienne, a więc – także w przypadku Hirsta – w grę wchodzi rezygnacja z klarownej granicy między sztuką a rzeczywistością.

Kiedy sztuka współczesna przytula się do codzienności i utożsamia się z nią [...] [staje się] w najlepszym wypadku sztuką nominalną, zjawiskiem powszechnym, z zaszczytną tożsamością sztuki, ale bez jej transcendentalnej ambicji i substancji estetycznej. Jest to w rzeczywistości codzienne życie kiepsko przebrane za sztukę².

Kwintesencją osiąganą w ten sposób banalności jest wedle Kuspita sztuka konceptualna, a jej strażnikami są muzea i rynek finansowy.

Po pierwsze więc, postsztuka – zgodnie z przytaczaną przez Kuspita wypowiedzią Andy'ego Warhola – pozbawiona jest głębi. „Jeśli chcesz wiedzieć wszystko o Andym Warholu, po prostu popatrz na powierzchnię: moich obrazów, filmów i mnie – oto ja. Za tym nie ma niczego”³. Po drugie, jego splendor artystyczny to po prostu sukces materialny i społeczny, którego ceną jest ignorowanie głębokiego wymiaru egzystencjalnego. Po trzecie, współwinnę sankcjonowania tego rodzaju sztuki są muzea. „Pieniądze i muzea zapewniają nowy status przedmiotom, ponieważ dzięki nim stały się ważnymi dobrami inwestycyjnymi, wznosząc się ponad spekulację intelektualną, która na początku uczyniła je dziełami sztuki”⁴.

Warhol, Hirst i inni przedstawiciele postsztuki nie wierzą w to, co dla Kuspita jest uświęconym celem sztuki, w transcendencję i głębię.

¹ D. Kuspid, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 194.

² Tamże, s. 62.

³ Tamże, s. 153.

⁴ Tamże, s. 78.

Objawienie transcendencji w tym, co codzienne, jest wartością sztuki, tak jak nieodłączna od sztuki jest wartość estetyczna. Dla postartystów nie ma też głębi, nie ma prawdy o rzeczywistości, nie ma czegoś pod powierzchnią, nie ma czegoś nad, co mogłoby uporządkować poglądy teoretyczne i pokazać, jak właściwie żyć. Spór Kuspita z postartystami ma więc charakter czysto światopoglądowy i –jako taki – jest nierozstrzygalny (oczywiście nie dla Kuspita, który zakłada esencjalistyczną koncepcję sztuki, pozwalającą łatwo odgraniczyć sztukę od nie-sztuki, sztukę od rzeczywistości, sztukę od codzienności). Bliższe praktykom postartystów byłyby raczej rozważania teoretyczne Jeana Baudrillarda i Arthura C. Danto. Ten pierwszy nie tylko odrzuca głębię, ale i akcentuje historyczność geniuszu artystycznego, uznając, że Warhol w latach 60. XX wieku był genialny, a w latach 80. stracił swój niezwykły zmysł⁵. Drugi z teoretyków akcentuje z kolei zależność pojęcia sztuki od świata sztuki, akcentuje więc nie tylko czasowość sztuki, ale włącza do jej zakresu przejawy – by pozostać przy terminologii Kuspita – postsztuki.

Absurdalne wręcz wydaje się twierdzenie, że można przekazać jakąś uniwersalną wizję artystyczną w świecie, w którym nie ma żadnych doświadczeń uniwersalnych, a jest tylko różnorodność doświadczeń zdeterminowanych kulturowo. W takim ujęciu sztuka jest tylko kolejnym omówieniem jednej z kulturowych wersji codziennego życia, a nie rewolucyjnym wyzwaniem dla niego. [...] Sztuka może jedynie wpływać na kształt jego powierzchni⁶.

Przytoczona wypowiedź Kuspita jest o tyle ciekawa, że większość postartystów mogłaby się pod nią podpisać. Nie wydaje się ona jednak wyrazem bólu światopoglądowego teoretyka, który pragnie, aby artysta była autorytetem głoszącym prawdę uniwersalną. Autor *Końca sztuki* „pluje” na Duchampa, twierdząc, iż jego kreacje są wynikiem zaburzeń psychicznych i zazdrości wobec Pabla Picassa i Henriego Matisse’a, którym nie dorównywał talentem, a jednak nie potrafi wyjaśnić, dlaczego ten mizogin, który targnął się na zmysłowość sztuki malarskiej, tak bardzo wpłynął na zwrot w sztuce, dlaczego historia nie pozostała obojętna na jego destrukcyjne działania.

⁵ J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, [w:] tegoż, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 48–49.

⁶ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, wyd. cyt., s. 163.

Kuspit krytykuje również Damiena Hirsta, powołując się na fakt, że jego praca wystawiona w galerii nowojorskiej Mayfier została rozmontowana i wyrzucona do śmieci przez zatrudnionego tam sprzątacza, a sam artysta nie wydawał się tym faktem zamartwiony, wręcz przeciwnie: zdawał się cieszyć, że – jak pisze Kuspit – jego sztuka jest tak bliska życiu. Teoretyk dodaje, że prace Hirsta sprzedają się za niebotyczne pieniądze, nawet jeśli sam autor zleca tylko ich wykonanie. Mimo to odnajdziemy w *Końcu sztuki* trafne określenie sztuki konceptualnej. Czytamy bowiem, że „normą w postsztuce jest gra języka i przedmiotu. Jest ona przygodą semiotyczną wykorzystującą codzienne środki do wytwarzania konceptualnego zgrzytu”⁷. Oczywiście można tutaj dyskutować, czy tego typu aranżacje powinno się nazywać sztuką, czy też nie. Niewątpliwie sztuka konceptualna jest czymś trudnym w ocenie, szczególnie że, po pierwsze, owa gra semiotyczna apeluje do indywidualnego podmiotu i z punktu widzenia tego podmiotu może być różnie odbierana, po drugie zaś, wartości estetyczne nie mają tu znaczenia, co eliminuje estetykę jako przydatne narzędzie oceny. Niemniej jednak trzeba też powiedzieć, że Kuspit wspiera swoją krytykę najbardziej radykalnymi przykładami sztuki konceptualnej, eksponując fekalny wątek w nawiązaniu do niezrealizowanego pomysłu Salvadora Dalego, który miał podobno zamiar zamknąć własne ekskrementy w słoiku. Z tej perspektywy oceniany jest również Damien Hirst jako twórca pozbawiany talentu, umiejętności technicznych i zmysłu estetycznego, który świetnie się bawi ironizując, projektując absurdalne kreacje i zbijając fortunę na banalnej sztuce konceptualnej.

Nie zgadzam się z praktyką oceniania artysty na podstawie kilku prac wybranych w sposób nieprzychylny, chciałabym więc wybrać kilka innych projektów tego artysty i odnieść się do niego z perspektywy koncepcji Baudrillarda i Danto. Nawet jeśli przyjmiemy perspektywę Kuspita, to jego opinia na temat prac Hirsta, których nie chce nazwać sztuką, wydaje się jednostronna. Jeśli postsztuka jest tak bardzo intelektualna, że ignoruje wszelką zmysłowość malarską i chce zanegować wszelką sensualność jako aspirującą do zwierzęcości⁸, to dlaczego tak powszechne w sztuce współczesnej są spektakle audio-wizualne, skąd biorą się kreacje Briana Eno czy Isao Tomity, dlaczego

⁷ Tamże, s. 82.

⁸ Por. tamże, s. 46–47.

Damien Hirst stworzył na przykład *Beautiful, cataclysmic pink minty shifting horizon exploding star with ghostly presence, wide, broad, painting* (2004), ogromny okrągły, obrotowy, niefiguratywny obraz pełen napięć kierunkowych, które podkreślają zmysłowy charakter jego odbioru? Ten sensualny charakter dzieła jest tym bardziej wyraźny, że jego tytuł jest słownym opisem percepcyjnego odbioru, a więc jedyną konceptualną wskazówką dla odbiorcy może być namysł nad oddziaływaniem zmysłowym.

Nie można też powiedzieć, w przeciwieństwie do tego, co postuluje Kuspit, że postsztuka jako całość pozbawiona jest walorów estetycznych, choć estetyczna przyjemność czy piękno wydają się tutaj czymś bardziej złożonym i tylko w niektórych kreacjach dostępnym. Postartyści nie malują po prostu pięknego pejzażu, wartości estetyczne nie decydują o tym, że dany projekt mieści się w obszarze sztuki. Niemniej jednak przy okazji namysłu nad klasycznymi dziełami rozważano już kwestię wartości estetycznych jako konstytutywnych dla sztuki, a niebagatelnym problemem stały się tu reprodukcje, które niejednokrotnie okazywały się daleko bardziej kunsztowne i cenniejsze estetycznie. Być może dlatego formalisci zaproponowali odróżnienie wartości estetycznych i artystycznych. Wartościowanie artystyczne

[...] dotyczy nie tylko perceptualnych wartości ocenianego przedmiotu, lecz również miejsca, jakie zajmuje w świecie sztuki i jej historii, roli, jaką odgrywa w rozwijaniu i przełamywaniu konwencji artystycznych i środków wyrazu właściwych danej dziedzinie sztuki⁹.

Mimo że walory estetyczne nie są cechą istotną postsztuki, mogą stać się elementem gry artystycznej. U Hirsta dzieje się tak na przykład w pracach *Black Sun* (2004) czy *Doorways to the Kingdom of Heaven* (2007). Nie odnajdziemy tu wprawdzie tak wyczekiwanej przez Kuspita „wiary w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia” czy „poczucia uniwersalności artystycznego języka”, ale poprzez estetyczną grę, poprzez napięcie między pięknem i obrzydzeniem czy wstrętem, Hirst umieszcza we wspomnianych kreacjach ogromny potencjał krytyczny, który wydaje się cenniejszy niż wizja uniwersalistyczna.

⁹ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 63.

Black Sun to olbrzymie, czarne, „puszyste” i „miękkie” w wizualnej fakturze koło, coś na kształt wiszącej płaskorzeźby. Kiedy owo dzieło zestawiane jest z kreacją *Black Sheep* (2007) – czarną owcą w formalinie, miękkość faktury jest jeszcze wyraźniej podkreślana. Dzieło oglądane z dystansu nabiera, w mojej opinii, walorów estetycznych; można uznać, że jest piękne, ale ten walor estetyczny w dużym stopniu wiąże się z taktylną przyjemnością sensualną. Niemniej jednak gdy zbliżamy się do dzieła, a odruch ten jest naturalny, ponieważ chcemy zobaczyć, z czego ta olbrzymia kreacja jest zrobiona, sensualna przyjemność znika i zastępuje ją obrzydzenie czy wstręt, ponieważ dzieło ulepione jest z martwych much. Nie jest też miękkie i przyjemne w dotyku, lecz twarde i nikt nie ma już ochoty go dotykać.

Praca *Doorways to the Kingdom of Heaven* (2007) jest równie ciekawa jak *Black Sun*. Trzy kościelne okna witrażowe, przypominające gotyckie (aranżacje porażają kunsztem wykonania), są piękne, harmonijne, symetryczne, wywołują zmysłową przyjemność, ale prawdziwe poruszenie emocjonalne jest tu osiągnięte poprzez materiał, z którego wykonane są nibywitraże, i poprzez konotacje religijne osiągnięte zarówno wizualnie, jak i semantycznie – przez tytuł. *Drzwi do Królestwa Niebieskiego* (*Doorways to the Kingdom of Heaven*) są skonstruowane z martwych motyli, których ciała uformowały cudowną aranżację. Sam fakt wykorzystania tych motyli, być może hodowanych w tym celu, budzi nieprzyjemne uczucia: Obrzydzenia? Wstrętu? Oburzenia? Kiedy środek wyrazu jest tak emocjonalnie dwuznaczny, nie możemy już utrzymywać się w stanie czystej kontemplacji piękna. A gdy w akcie zmysłowego odbioru dzieła ujawnia się wątek religijny, sytuacja staje się jeszcze bardziej emocjonalnie zagmatwana, a refleksja, jaka może się tu pojawić, zdaje się zależeć głównie od odbiorcy. *Drzwi do Królestwa Niebieskiego* sieją zwątpienie, negują wiarę w możliwość prostych rozwiązań dotyczących natury estetycznej dzieł sztuki i negują możliwość istnienia sztuki uświęconej.

Baudrillardowska diagnoza stanu sztuki współczesnej jest bardzo ciekawą propozycją teoretyczną opozycyjną w pewnej mierze do ideologicznych, wybiórczych analiz Kuspita. Choć koncepcja tego ostatniego wydaje się spójna w świetle jego założeń teoretycznych, to jego wstręt do pluralizmu, wybiórczość i ideologiczność czyni ją słabą. Zapytać też można, czy jeden Duchamp mógłby dokonać tak radykalnej zmiany w świecie sztuki, jeśli ta zmiana nie wynikałaby ze stanu sztuki współczesnej. Baudrillard przyznaje, że jego przemowa na temat

sztuki (*Spisek sztuki*) jest pełna sprzeczności, a zatem jest podatna na krytykę. Wskazuje nawet sposób, w jaki można to uczynić¹⁰. Mimo to dywagacje Baudrillarda są ciekawą propozycją, bowiem nie tylko sieje on zamęt, ale i stawia nieliczne tezy pozytywne. Przekonuje, że sztukę należałoby poddać systematycznej krytyce tak samo jak inne formy działalności ludzkiej i rozważać ją z punktu widzenia antropologicznego. Nie należy o niej zatem myśleć jako o jakiejś autonomicznej działalności, która pozwala na transcendencję rzeczywistości. Sztuka jest pozbawiona głębi, każde dzieło sztuki trafia od razu do porządku rzeczy, włączane jest w system.

W rzeczywistości w symulacji dochodzi do swego rodzaju krótkiego spięcia pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem, pomiędzy rzeczywistością a jej przedstawieniem. W gruncie rzeczy są to te same elementy, które niegdyś służyły ustanowieniu zasady rzeczywistości, tylko że tutaj zderzają się ze sobą i wzajemnie znoszą¹¹.

Podobnie jak dla Kuspita, także dla Baudrillarda problemem staje się wyczerpanie wartości estetycznych sztuki. Francuski myśliciel zgadza się w pewnej mierze z autorem *Końca sztuki*, uznając, że jest to swoisty kres sztuki i kres estetyki. Sztuka staje się w odpowiedzi na ten kryzys banalnością, przekracza granicę między przedstawieniem a pierwotnymi strukturami przedmiotu i świata¹². „Sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności. [...] Niezależnie od tego, z jakimi formami mamy do czynienia, już dawno ruszyliśmy ku psychodramie znikania i przejrzystości”¹³. Akt artystyczny staje się swego rodzaju gestem magicznym, transpozycją przedmiotu na obiekt sztuki, dzięki czemu cały świat staje się w pewien sposób sztuką. Zostaje przekroczona granica, o której mówił Kuspit, granica dzieląca obiekty na rzeczywistość i sztukę.

Sztuka nie jest mechanicznym odwzorowaniem pozytywnych czy negatywnych warunków panujących w świecie, jest raczej jego spotęgowanym złudzeniem, hiperbolicznym zwierciadłem. W świecie skazanym na niezróżni-

¹⁰ J. Baudrillard, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, [w:] tegoż, *Spisek sztuki*, wyd. cyt., s. 105.

¹¹ Tamże, s. 97.

¹² Tamże, s. 134–135.

¹³ Tenże, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, wyd. cyt., s. 47.

cowanie sztuka może jedynie je pomnażać. Krążyć wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma¹⁴.

Wydawałoby się, że Baudrillard już w tym momencie uśmiercił sztukę, twierdząc, że nie ma prawdziwej sztuki z jej zdolnością złudzenia estetycznego, ale nagle myśliciel wprowadza prawdziwą i fałszywą symulację, a w tym kontekście jakiś nowy rodzaj przedstawienia, które nie sytuuje się ponad systemem, ale wewnątrz niego.

Może się to wydać paradoksalne, jest to jednak prawdą: istnieje „prawdziwa” i „fałszywa” symulacja. Kiedy Warhol malował swe *Zupy Campbella* w latach sześćdziesiątych, był to rozbłysk symulacji i całej nowoczesnej sztuki: nagle i niespodziewanie obiekt-jako-towar, znak-jako-towar zostały w sposób ironiczny uświęcone – co stanowi skądinąd jedyną formę rytuału, jaka nam jeszcze pozostała: rytuał przejrzystości. Kiedy jednak w 1986 namalował *Soup Boxes*, nie umieszczał się już w przebłysku, lecz tkwił w stereotypie symulacji¹⁵.

Wartością sztuki staje się przejrzystość, rozumienie, ujawnienie w sposób obrazowo-symboliczny czegoś o hiperrzeczywistości. Wyeliminowana zostaje wprawdzie wartość estetyczna jako immanentna cecha sztuki, ale w jednym z wywiadów Baudrillard przekonuje, że sztuka nadal może dysponować wielką potęgą łudzenia, zorganizowaną analityczną deziluzją, która może być praktykowana w sposób genialny¹⁶.

Formą deziluzji miałyby być ironia, która wniknęła w same rzeczy, kiedy stały się one sztuką. „Istnieje zatem być może jakaś przeciwwaga dla złudności przez świat, będąca przejawem jego obiektywnej ironii. Ironii jako uniwersalnej i duchowej formy deziluzji świata”¹⁷. Co właściwie wynika z tych subtelných, ale i zarazem mglistych rozważań francuskiego filozofa? Sztuka okazuje się w jego ujęciu formą, która powinna dysponować złudzeniem. Złudzenie nie musi być jednak estetyczne, a wręcz obecnie zwykle estetyczne nie jest. Współczesne formy sztuki mogą dysponować złudzeniem, ale nie mogą być obrazem, ponieważ obraz został już zawłaszczony przez hiperrzeczy-

¹⁴ Tamże, s. 44.

¹⁵ Tamże, s. 48.

¹⁶ Tenże, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, wyd. cyt., s. 107.

¹⁷ Tenże, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, wyd. cyt., s. 56.

wistość. Zwykle obrazowe przedstawienia nie mają wymiaru artystycznego, choć nadal mogą mieć wymiar estetyczny.

Baudrillard sądzi, że mamy obecnie do czynienia z absolutnym zanikiem sztuki jako swoistej praktyki. Obecnie sztuka jest zdominowana przez idee: idea staje się sztuką, sztuka przekształca się w ideę sztuki.

Cała sztuka nowoczesna jest abstrakcyjna w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji. Cała sztuka nowoczesna jest konceptualna w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki [...]. Skazana na ową fetyszyzację i dekoracyjną ideologię sztuka pozbawiona zostaje własnego istnienia¹⁸.

Tak sformułowana sztuka jest też bardziej radykalna, w tym sensie, że forma zmienia się po prostu w inną formę. Jest to swego rodzaju metamorfoza, a idea zmienia się w coś przeciwnego, coś, co zaprzecza idei poprzedniej¹⁹.

Dlaczego Baudrillard zajmuje się sztuką, skoro jej wartość „goni resztkami”, skoro sztuka nie jest już prawdziwa, a mówi tylko o sobie samej w sobie znanym języku?²⁰ Filozof pisze tak:

Sztuka zajmuje mnie jako przedmiot z antropologicznego punktu widzenia; jako przedmiot, zanim jeszcze wypromowana zostanie wartość estetyczna, i to, czym staje się później. Mamy nieomal szansę żyć w epoce, w której wartość estetyczna, podobnie zresztą jak pozostałe wartości, goni resztkami. To całkiem nowa sytuacja. Nie zamierzam pogrzebać sztuki. [...] Można by jednak ostatecznie z nią skończyć, dlatego że sztuka w najwyższym stopniu uważa siebie za zdolną wyrwać się z banalności i ma monopol na swego rodzaju wzniosłość, wartość transcendentalną. Chcę przez to powiedzieć, że powinniśmy poddać ją takiej samej krytyce, jak całą resztę²¹.

Zwróćmy uwagę, że postulat poddania krytyce jest zgodny z dążeniami sztuki współczesnej, niemniej jednak Baudrillard kładzie tu nacisk na krytykę antropologiczną. Zadaje pytanie o cel formy, którą jest sztuka, i uprzedza, że celem tym nie może być prawda czy piękno,

¹⁸ Tamże, s. 67.

¹⁹ Tamże, s. 71.

²⁰ Tenże, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, wyd. cyt., s. 112.

²¹ Tamże, s. 102–103.

a jedynie forma łudzenia czyniąca ze sztuki rodzaj socjologicznego, socjohistorycznego czy politycznego świadectwa²².

Zarówno Kuspit, jak i Baudrillard dopatrują się końca sztuki, który miałby się zacząć od działań Duchampa, a swoje apogeum osiągnąć w twórczości Warhola. W przeciwieństwie jednak do Kuspita Baudrillard nie stawia oporu tendencjom historycznym. Chce myśleć o sztuce w sposób antropologiczny. Nowa sztuka powinna być, jego zdaniem, nowym rytuałem przejrzystości. Nowe złudzenie ma podążać za nową prawdą, ale nie transcendować jej, nie wyrażać w szlachetnej, estetycznej formie. Nowa sztuka to ironia i rytuał.

Nie sposób się nie zgodzić, że sztuka współczesna w przeważającej mierze jest sztuką idei i w tym sensie – sztuką conceptualną. Trudno uznać za decydującą wartość sztuki realizm i precyzję przedstawienia. Te cele zostały wyparte ze sfery artystycznej mocą technologii. Faktem jest natomiast, że pluralizm wartości i brak głębi przekreślają wartość transcendentalną sztuki, a tym samym czyni ją podatną na krytykę na wszelkich polach dyskursu. Nic nie sankcjonuje już sztuki jako sztuki. Nie jest to dziedzina autonomiczna i uświęcona, dlatego staje się otwarta na dyskusję, także antropologiczną czy socjologiczną. Przyjrzyjmy się w tym kontekście kilku realizacjom Hirsta.

Jednym z najbardziej znanych dzieł Hirsta jest platynowo-diaamentowa czaszka z zębami ludzkimi nazwana przez artystę *For the Love of God* (*Z miłości do Boga*). Dzieło nawiązuje do zrobionej z turkusów czaszki Azteków, która znajduje się w British Museum, co umożliwiła wykorzystanie płaszczyzny antropologicznej do analizy aranżacji. Oczywiście przy tak cennym materiale, z którego zrobione jest dzieło, jego cena osiągnęła spektakularną wartość stu milionów dolarów. Dzieła Hirsta często osiągają dość pokaźne sumy, na przykład za rekina w formalinie zapłacono osiem milionów dolarów. Fakt ten dodatkowo wystawił artystę na krytykę Kuspita, który uznał, że wartość prac twórcy tkwi w jego sprawności funkcjonowania na rynku kapitalistycznym. Wróćmy jednak do *For the Love of God*. W kontekście rozważań Baudrillarda należałoby zwrócić uwagę na następujące kwestie: Po pierwsze, to, co czyni tę aranżację sztuką, jest w przeważającej mierze conceptualne, mimo że nie bez znaczenia jest tutaj kunszt wykonania samej czaszki. Gdyby pominąć to, co conceptualne, czaszka stałaby się raczej artefaktem magicznym niż dziełem sztuki.

²² Tamże, s. 108.

Po drugie, niemożliwością jest analizowanie tego dzieła jako czegoś autonomicznego. Narzuca się tutaj między innymi możliwość wykorzystania kontekstu antropologicznego, dyskursów związanych z myśleniem magicznym i dyskursów religijnych. Po trzecie, czaszka niewątpliwie podlega kontemplacji estetycznej, niemniej jednak prawdziwe zęby ludzkie burzą harmonię czystej przyjemności obcowania z pięknem. Doznajemy tu pewnego napięcia sprzecznych emocji. Znajdujemy w owym dziele coś, co nas odrzuca (zęby, czaszka, śmierć), i coś, co nas przyciąga (piękno estetyczne twardych, trwałych diamentów). Po czwarte, należałoby się odnieść do tego, czy *For the Love of God* jest prawdziwą symulacją. Przy tak szerokich możliwościach odniesienia się do owego dzieła trudno jednak zdecydować, co dzieło miałoby symulować. Najbardziej oczywiste wydaje się potraktowanie diamentowej czaszki jako symulacji rynku sztuki i w tym kontekście możemy uznać pracę Hirsta za prawdziwą symulację.

Najbardziej spektakularnym dziełem omawianego artysty, które wzbudza chyba największe obrzydzenie i którego status zdaje się w związku z tym wątpliwy, jest *A Thousand Years* (1990) – rozkładająca się głowa byka, na której żerują kontynuujące swój cykl życiowy muchy zabijane ostatecznie przez prąd. Aranżacja jest pomyślana tak, że odbiorca może poczuć smród rozkładającego się mięsa. Nie ma tu miejsca na wzniosłość, nie ma tu miejsca na doznanie piękna, ale niewątpliwie odbiorca doświadcza całej gamy doznań emocjonalnych i zmysłowych. Pokazany w brutalny sposób cykl przemijania, podkreślany tytułem, jest niezapomniany. Cała prezentacja jest brzydka, wręcz obrzydliwa i wstrząsająca. Czy jednak jest conceptualna? Tak. A czy jest prawdziwą symulacją? Nie wiem. Wiem jednak na pewno, że jest to ciekawa, brutalna metafora przemijania. Pojęcie symulacji prawdziwej i fałszywej wydaje mi się niezwykle mgliste i w dużej mierze arbitralne, wydaje się też pełnić rolę wartościowania, od którego Baudrillard stara się mimo wszystko stronić, dlatego rozróżnienie to nie jest przydatne analitycznie.

Arthur C. Danto jest teoretykiem łączącym refleksję nad nauką z refleksją nad sztuką. W ciekawy sposób wykorzystuje on rozważania Georga W. F. Hegla i Thomasa Kuhna do wprowadzenia oryginalnej koncepcji końca sztuki wraz z trzema modelami teoretycznymi odnoszenia się do historii sztuki. Z Baudrillardem łączy go kilka idei. Po pierwsze, jest pewny, że sztuka współczesna jest nieodłącznie związana z teorią, co jest odpowiednikiem Baudrillardowskiego prze-

konania, że obecnie mamy raczej do czynienia z ideą sztuki. Po drugie, obaj teoretycy są zdania, że dzieło sztuki nie jest czymś autonomicznym i powinno być rozważane w kontekście teoretycznym (u Baudrillarda będzie to kontekst socjologiczny czy antropologiczny, u Danto teoria ustanawiająca jakieś dzieło dziełem sztuki właśnie). W końcu, po trzecie, obaj teoretycy są zdania, że dane dzieło może być dziełem sztuki w odpowiednim momencie i że sztuka nie transcenduje rzeczywistości, lecz jest elementem funkcjonujących systemów.

Podobnie jak u dwóch poprzednich myślicieli, koniec sztuki nie oznacza dla Danto eliminacji wszelkich działań artystycznych. Jest jedynie końcem pewnego modelu sztuki i modelu myślenia o sztuce. W znakomity sposób Danto eksponuje tę myśl w trakcie rekonstrukcji koncepcji heglowskiej.

[...] sztuka jako taka lub w swym najwyższym powołaniu jest zakończona jako faza historii, choć jednocześnie [Hegel] nie przesądzał, że dzieła sztuki przestaną powstawać. Hegel [...] nie miał nic do powiedzenia na temat przyszłych dzieł, które będą mogły, i prawdopodobnie będą musiały, być tworzone i przeżywane w nieprzewidywalny oraz niezrozumiały dla niego sposób²³.

Koniec sztuki miałaby tu być końcem historii sztuki, końcem postępu w sztuce, końcem linearnego rozwoju. W nowej sztuce dzieło artystyczne i refleksja nad nim miałyby być tym samym. Dzieło miałoby być teorią, teoria dziełem, co zdaniem omawianego teoretyka zgadzałoby się z definicją końca historii Hegla.

Koniec historii zbiega się, jest w istocie identyczny z tym, co Hegel nazwał nadejściem absolutnej wiedzy. Wiedza jest absolutna, gdy nie ma żadnego dystansu między wiedzą i jej przedmiotem lub gdy wiedza jest swoim własnym przedmiotem, stąd podmiotem i przedmiotem zarazem²⁴.

Danto wykorzystuje teorię paradygmatów Kuhna do zrekonstruowania modeli teoretycznych historii sztuki zaadaptowanych do koncepcji Hegla. Uznaje on, iż pierwszym obowiązującym w sztuce modelem teoretycznym był mimetyzm, którego najbardziej idealną reprezentacją jest malarstwo dążące do jak najwierniejszego oddania rze-

²³ A. C. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 196.

²⁴ Tamże, s. 214.

czywistości. Zgodnie z postulatami mimetycznymi miarą postępu miałyby być jak najwierniejsze i jak najobszerniejsze rejestrowanie rzeczywistości.

Historię nauki można by więc odczytywać jako postępujące zmniejszanie się dystansu między przedstawieniem a rzeczywistością. W ten sposób rozumiana historia zawierała uzasadnienie dla optymistycznego przekonania, że pozostałe zakamarki niewiedzy będą krok po kroku wystawiane na światło, a w ostateczności wszystko zostanie poznane dokładnie tak jak w malarstwie²⁵.

Ten paradygmat miałyby się utrzymywać, dopóki za bardziej realistyczne przedstawienie rzeczywistości nie zaczęto uznawać dzieł wykorzystujących konwencjonalne systemy reprezentacji jakichś cech rzeczywistości w danym medium trudnych do oddania. Odkrycie perspektywy umożliwiło na przykład „dostrzeżenie, równie bezpośrednio jak w rzeczywistości, w jakiej naprawdę odległości od widza i siebie przedmioty są ulokowane. To byłby przykład rozwoju, gdyż samo medium nie podlega szczególnym zmianom”²⁶. Miarą postępu stało się więc jak najbardziej realistyczne oddanie rzeczywistości, jak najwierniejsze, ale nie w znaczeniu czysto mimetycznym. Istniały na przykład konwencje oddawania zapachów w komiksach.

Kres tego paradygmatu nadszedł w momencie, kiedy sztuka przestała się definiować poprzez zdolność przedstawiania, od kiedy dopuszczalne stały się formy czysto ekspresyjne. Przestała zatem istnieć możliwość widzenia w sztuce dziedziny, w której następuje jakiś postęp²⁷. Historia sztuki zaczyna być powoli zastępowana przez filozofię sztuki, która jest zdolna do tego, żeby nieustannie opowiadać na nowo historię sztuki, budując w ten sposób swoją tożsamość²⁸.

Przy użyciu trzeciego modelu myślenia o sztuce Danto jest w stanie wyjaśnić, w jaki sposób *ready makes* znalazły miejsce w obrębie sztuki. Pisze on tak:

[...] pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo a dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu

²⁵ Tamże, s. 198.

²⁶ Tamże, s. 201.

²⁷ Tamże, s. 208.

²⁸ Tenże, *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka”, nr 3 (2), 2002, s. 116.

[...]. Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby ktoś nie znający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę²⁹.

W ten sposób współczesna sztuka uzależniana jest od teorii, a jednocześnie uniezależnia się od estetyki. W tym kontekście nie piękno dzieła ani nie jego moc przedstawieniowa, ale wpisana w nie niejako teoria ustanawia je jako coś artystycznego.

Nowy paradygmat jest o tyle ciekawy, że promuje pluralizm, eliminuje głębię i eksponuje dyskursywne aspekty sztuki.

Bez względu na to, jaki jest artystycznie istotny predykat, dzięki któremu zawdzięczają one [kartony Brillo] swoją prawomocność, to reszta świata sztuki staje się dużo bogatsza, posiadając opozycyjny predykat dostępny i możliwy do zastosowania wobec jej części³⁰.

Obecnie każde dzieło sztuki staje się świadectwem jakiegoś dyskursu teoretycznego o sztuce, elementem jakiegoś świata sztuki, do którego może istnieć świat opozycyjny, odrzucający daną formę sztuki. Czyżby Kuspit należał do jednego świata sztuki, a Danto do innego? W tym kontekście trzeba diagnozę tę uznać za trafną.

Konceptualność sztuki, jej przesiąknięcie ideą, sam postulat, że „sztukę trzeba myśleć”, wydają się dość męczące i kłopotliwe dla odbiorcy, który nagle ma stać się nie tylko znawcą, ale i filozofem. Ponadto idea teoretyczna, która miałaby przyświecać dziełu, jest niekiedy bardzo mglista, a od teoretyka wymaga wiele odwagi. Twierdzenie czegoś o dziele Hirsta, oprócz tego, jak wygląda i do czego można się odnieść, mówiąc o nim, jest bardzo ryzykowne. Nie mówi się zatem często o idei, a raczej tylko o formie dzieła, o oburzeniu, obrzydzeniu czy innych emocjach, a jeśli „dopuszcza się” szerszą analizę, to w jakimś konkretnym kontekście teoretycznym, na przykład omawiając koncepcję wystawy, aranżację muzealną, jakiś problem społeczny, jakieś kwestie antropologiczne. W tym aspekcie uznać trzeba współczesną sztukę za nieautonomiczną. Hirsta można na przykład nazwać prowokatorem religijnym, można analizować jego dzieła jako manifesty religijne, niemniej jednak, żeby jakkolwiek odnieść się do jego prac, musimy przyjąć wybraną postawę teoretyczną, a w osta-

²⁹ Tenże, *Świat sztuki*, wyd. cyt., s. 44.

³⁰ Tamże, s. 46.

teczności światopoglądową. By rozumieć sztukę współczesną, trzeba się zaangażować intelektualnie, nie sposób jej kontemlować estetycznie, jak obrazy Petera Rubensa czy Rembrandta. Choć ci ostatni zawsze operują pewnym dyskursem, to możemy się utrzymywać w przekonaniu, że nasza kontemplacja ich dzieł jest czysta, niezaangażowana. Oglądając dzieła Hirsta, nie możemy się nie angażować. Czym bowiem jest dla mnie rekin w formalinie, jeśli nie przeczytam tytułu pracy, który nadaje kierunek mojemu myśleniu, i nie zaangażuję swoich własnych pokładów sensu, żeby choćby prowizorycznie uzyskać w miarę spójną formę znaczeniową? U Rubensa i Rembrandta sensowność dzieła może wyczerpywać się w estetycznie wartościowym przedstawieniu. Sztuka współczesna zdaje się więc przede wszystkim formą myślenia.

IS IT ART? A LOOK AT DAMIEN HIRST'S WORKS
THROUGH THE THEORIES OF DONALD KUSPIT,
JEAN BAUDRILLARD AND ARTHUR C. DANTO

ABSTRACT

Damien Hirst is a “post-artist”; in other words, he is an artist who began his work after “the end of art.” He is a representative of the group called Young British Artists. In the article, his work becomes a pretext to take on the problem of “the end of art” and to discuss the difficulties with analysis related to it, thus defining the purpose and the aesthetic value of an art work. The author compares and critically considers the views of three art theorists: Donald Kuspit, Jean Baudrillard, and Arthur C. Danto. In the context of their theories, the author also analyses some chosen artworks of the so-called post-art.

KEY WORDS

end of art, post-art, aesthetic value, museum, conceptual art

Joanna Jakubowska

