

Grzegorz Dziamski

Sztuka po końcu sztuki

Sztuka i Filozofia 15, 177-187

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Dziamski

SZTUKA PO KOŃCU SZTUKI

Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, 239 s.

Arthur C. Danto należy do najbardziej znanych amerykańskich filozofów sztuki. Jego poglądy są dość dobrze znane także i w Polsce, ponieważ prace amerykańskiego autora były niejednokrotnie omawiane i komentowane na łamach specjalistycznej prasy, przede wszystkim dwie pierwsze książki o sztuce – *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) oraz *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986)¹. Później Danto opublikował jeszcze dwie książki o sztuce, *The State of Art* (1987) oraz *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in a Post-Historical Perspective* (1992), które nie wzbudziły w Polsce większego zainteresowania, a niedawno ukazała się kolejna praca prof. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997).

Najnowsza książka Danto składa się z jedenastu błyskotliwych esejów-wykładów, wygłoszonych w ramach „the Mellon lectures” w 1995 roku. Wszystkie nawiązują w mniej lub bardziej wyraźny sposób do głośnego artykułu, jaki Danto opublikował w 1984 roku pod prowokującym tytułem „The End of Art”². Omawiana książka jest próbą odpowiedzi na pytanie, co się dzieje ze sztuką po „końcu sztuki”.

W pierwszym rozdziale – „Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary”, Danto objaśnia, jak rozumie ideę końca sztuki. Pojęcie końca, w przywołanym tu już artykule „The End of Art”, użyte zostało w sensie narracyjnym, pisze Danto. Nie oznaczało ani śmierci, ani zaniku sztuki, nie oznaczało tego, że nie będą już powstawać dzieła sztuki, że nie będzie już sztuki ani artystów. Nie był to też sąd oceniający, uznający powstającą dzisiaj sztukę za *a priori* gorszą od sztuki wcześniejszej.

¹ Zob. J. Hudzik, „Estetyka instytucjonalna” (w:) A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994.

² A. Danto, „The End of Art” (w:) B. Lang (red.), *The Death of Art*, New York 1984.

Chodziło po prostu o to, że pewien typ narracji, pewien typ opowieści o sztuce, który zobiektywizował się w historii sztuki, dobiegł końca. To, co się skończyło, to narracja, a nie przedmiot narracji, skończył się sposób postrzegania i pisania o sztuce, a nie sztuka sama. W pewnym sensie, powiada Danto, prawdziwe życie zaczyna się dopiero wtedy, kiedy kończy się opowieść, o czym przekonują nas tradycyjne zakończenia wielu baśni i bajek – „i odtąd żyli długo i szczęśliwie”.

Ideę końca sztuki przyrównuje Danto do *Bildungsroman* – powieści o dojrzewaniu. *Bildungsroman* jest opowieścią o dojrzewaniu bohatera lub bohaterki, którzy poprzez kolejne doświadczenia życiowe zdobywają samowiedzę, pozwalającą im odnaleźć prawdę o sobie samych. I właśnie ten moment, moment uświadomienia sobie, kim naprawdę jest bohater lub bohaterka opowieści, staje się „pierwszym dniem całej reszty ich życia”. Opowieść dobiega końca, ponieważ bohater został ukształtowany, odnalazł prawdę o sobie. To samo stało się ze sztuką, twierdzi Danto – „możemy myśleć o sztuce po końcu sztuki, tak jakbyśmy z ery sztuki przeszli w coś, czego kształt i strukturę musimy dopiero zrozumieć” (s. 4). Tę nową epokę, która musi być dopiero przez nas rozpoznana, nazywa Danto epoką posthistoryczną lub postnarratywistyczną (*post-historical, post-narrative period*).

W drugim rozdziale – „The Decades After the End of Art”, Danto opisuje początki końca sztuki i narodziny sztuki posthistorycznej. Koniec sztuki nie był wydarzeniem dramatycznym, takim jak upadek muru berlińskiego, zwiastujący koniec komunizmu. Było to skromne, niepozorne zgoła wydarzenie, z którego historycznej rangi nikt albo prawie nikt nie zdawał sobie wówczas sprawy: była to wystawa Andy Warhola w niewielkiej, nowojorskiej Stable Gallery w kwietniu 1964 roku. Warhol pokazał tam *Brillo Boxes* – kartony płatków mydlanych Brillo, które wizualnie niczym nie różniły się od zwykłych kartonów Brillo, jakie można było spotkać w każdym supermarkecie. „Dzięki Warholowi stało się jasne, że dzieło sztuki nie musi wyglądać w żaden szczególny sposób – może wyglądać jak kartony Brillo lub puszka zupy. Warhol nie był oczywiście jedynym artystą, który dokonał tego ważnego odkrycia. Podobne odkrycia, dotyczące różnicy między muzyką a hałasem, tańcem a ruchem, literaturą a zwykłym pisaniem, stały się w tym samym mniej więcej czasie udziałem innych artystów” (s. 35). Musiało jednak upłynąć jeszcze dwadzieścia bez mała lat, zanim krytycy i teoretycy sztuki zdali sobie sprawę z konsekwencji tych zmian, zanim uświadomili sobie, że historia sztuki dobiegła kresu, a sztuka i filozofia sztuki przestały być zakładnikami historii

sztuki. Nawet filozofowie są ograniczeni historycznymi możliwościami, melancholijnie zauważa Danto (s. 36).

W trzecim rozdziale – „Master Narratives and Critical Principles”, Danto zastanawia się, czy można przewidywać przyszłość? Czy nie jest tak, że wszystkie przewidywania przyszłości są jedynie prorocत्वami, przepowiedniami, jak określał to Popper? Czy nieprzewidywalność, przypadkowość zdarzeń nie jest tym, co nadaje historii koloryt i sprawia, że pozostaje ona dla nas interesująca?

Danto wyróżnia dwie panujące w historii sztuki narracje: zapoczątkowaną przez Vasariego narrację mimetyczną, która obejmuje okres od roku 1300 do 1900, „jest epoka imitacji, po której następuje epoka ideologii, a po niej nasza posthistoryczna epoka, w której, z pewnymi zastrzeżeniami, wszystko jest dopuszczalne (*anything goes*). Każdy z tych okresów charakteryzuje się odmienną strukturą krytyki artystycznej. Krytyka artystyczna w tradycyjnym czy też mimetycznym okresie oparta była na idei wizualnej prawdy. Struktura krytyki artystycznej w okresie ideologii (...) opierała swoją filozoficzną ideę sztuki na odróżnieniu sztuki, którą akceptowała (jako filozoficznie prawdziwą), od wszystkiego innego, czego za prawdziwą sztukę nie uważała. Okres posthistoryczny wyróżnia oddzielenie filozofii od sztuki, co oznacza, że krytyka artystyczna w okresie posthistorycznym musi być tak pluralistyczna, tak jak pluralistyczna jest sama posthistoryczna sztuka. Uderzające, że ten trójczęściowy podział odpowiada Heglowskiej narracji politycznej, zgodnie z którą wolność była najpierw udziałem jednego, później wolni byli niektórzy, aż w końcu, w naszej epoce, wolność stała się przywilejem wszystkich. W naszej opowieści na początku tylko mimesis była sztuką, później jedynie niektóre rzeczy były uważane za sztukę, starając się usunąć innych konkurentów do miana sztuki, aż w końcu stało się jasne, że nie ma żadnych stylistycznych ani filozoficznych ograniczeń. Nie ma żadnych przesądzeń na temat tego, czym miałyby się wyróżniać dzieła sztuki” (s. 47).

W narracji mimetycznej dzieje sztuki są przedstawiane jako proces coraz doskonalszego, coraz wierniejszego przedstawiania widzialnej rzeczywistości. Narrację tę zapoczątkowuje Vasari swoimi *Żywotami sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550), chociaż źródeł tej narracji trzeba było szukać znacznie wcześniej, bo już w starożytnej Grecji. Ten typ narracji podjął w naszych czasach Ernst Gombrich, który skonstruował wizję historii sztuki wzorowaną na historii nauki opracowanej przez swego kolegę i rodaka, Karla Poppera, tzn. jako sekwencję hipotez,

falsyfikacji i kolejnych, lepiej przybliżających nas do rzeczywistości hipotez. W ujęciu Gombricha były to schematy wizualne, które artyści otrzymywali w spadku po swoich poprzednikach i które poddawali procesowi dalszych przekształceń w celu zbliżenia się do coraz lepszego przedstawiania zewnętrznego świata. Narracja mimetyczna mogła przetrwać prawie sześć stuleci, ponieważ przez cały ten czas w niewielkim stopniu zmieniły się środki techniczne, jakimi dysponowali artyści, a także niewielkim zmianom podlegała sama percepcja świata. Dopiero w XIX stuleciu, kiedy pojawiły się nowe środki technicznej reprodukcji: fotografia, a później film, kiedy pociąg, samochód i samolot w znaczny sposób zmieniły ludzką percepcję świata, narracja mimetyczna zaczęła się załamywać, ustępując miejsca nowej narracji, którą Danto nazywa *narracją modernistyczną*. Początki tej narracji sięgają pierwszych dekad XX wieku, ale filozoficznie dojrzałą postać nadał jej dopiero Clement Greenberg. Omówieniu koncepcji Greenberga poświęcony jest czwarty rozdział książki.

Narracja modernistyczna przenosi punkt ciężkości z przedstawiania świata na środki i warunki umożliwiające przedstawianie świata. Wzorem modernistycznej postawy jest dla Greenberga Kant, który nadał filozofii samokrytyczny charakter, stawiając pytanie, jak możliwa jest ludzka wiedza? Przeniesieniem tej postawy na teren sztuki jest pytanie: jak możliwe jest malarstwo? Jakie są granice i jaka jest specyfika malarstwa? Tak pojmowany modernizm zaczyna się dla Greenberga wraz z Manetem i, poprzez oczyszczanie malarstwa z pozamalarskich elementów, prowadzi do malarstwa abstrakcyjnego i dalej do abstrakcyjnego ekspresjonizmu oraz pomalarskiej abstrakcji. Na tym kończy się modernistyczna opowieść Greenberga, która w połowie lat 60. popadła w wyraźny konflikt z ówczesną awangardą. Wtedy też, a nie dopiero w latach 70. i 80., jak utrzymuje Danto (s. 11), pojawia się termin „postmodernizm”, na oznaczenie twórczości wyłamującej się z „estetycznej poprawności” narzucanej przez modernistyczną narrację³. Narracja modernistyczna obejmuje więc znacznie krótszy okres aniżeli narracja mimetyczna, bo lata 1880–1965 (s. 65).

Modernistyczna narracja, jak pokazuje Danto w kolejnym rozdziale – „From Aesthetics to Art Criticism”, wyrasta z Kantowskiej estetyki. Greenberg pisał wprawdzie, że Kant miał fatalny smak i niewielkie

³ Zob. G. Dziamski, „Postmodernizm w refleksji nad sztuką” (w:) *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 108–112.

doświadczenie artystyczne, co powodowało, że popełniał różne gafy, ale „Krytyka władzy sądzenia jest najlepszą podstawą estetyczną, jaką posiadamy” (s. 84). Z Kantowskiej estetyki, z czterech znamion sądu smaku, wyprowadził Greenberg główne kategorie swojej narracji o sztuce, takie jak „jakość sztuki” (*quality of art*), „wyszkolone oko” (*practiced eye*), pozwalające rozpoznawać jakości artystyczne i dzięki temu odróżniać dobrą sztukę od złej, oraz przekonanie, że jedynym celem sztuki jest dostarczanie estetycznej satysfakcji, zaspokajanie estetycznej potrzeby (*estetycznego tropizmu*) człowieka. Dla Greenberga sztuka pozostawała czymś niezmiennym; zmianom, a właściwie rozwojowi podlegał jedynie smak, pozwalający nam coraz lepiej rozpoznawać jakości artystyczne, a tym samym coraz lepiej rozumieć, czym jest sztuka. Greenberg nie widział żadnego radykalnego cięcia między sztuką modernistyczną a sztuką premodernistyczną; przeciwnie, uważał, że sztuka modernistyczna pozwala nam lepiej zrozumieć twórczość dawnych malarzy. „Sztuka abstrakcyjna uczy nas, jak patrzeć na sztukę w ogóle. Znacznie lepiej docenisz starych mistrzów, jeśli potrafisz odróżnić dobrego Mondriana czy Pollocka od złego” (s. 93–94).

W jednym z następnych rozdziałów, siódmym, Danto powraca do *pop artu*, do twórczości, na której załamała się modernistyczna narracja Greenberga („Pop Art and Past Futures”). Greenberg nie potrafił sobie poradzić z *pop artem* ani z tym, co przyszło później, dlatego pod koniec lat 60. praktycznie zaprzestał pisanie o sztuce. Jego okazjonalne wypowiedzi o sztuce stawały się coraz bardziej sarkastyczne, zgryźliwe, przepełnione niechęcią do tego, co się w sztuce działo. W 1992 roku, na jednym ze spotkań mówił, że prawdopodobnie nigdy w historii nie było takiego застоju w sztuce jak teraz – przez ostatnie trzydzieści lat nie wydarzyło się nic istotnego (s. 105). A kiedy ktoś go zapytał, czy widział jakąś nadzieję dla sztuki, odparł, że przez długi czas myślał, że Jules Olitski będzie tym malarzem, który uratuje sztukę (s. 135).

Dla Greenberga *pop art* był katastrofą: „pociąg historii sztuki wykoleił się i przez trzydzieści lat bezskutecznie czekał na naprawę” (s. 135). Tymczasem dla Danto *pop art* jest jednym z najważniejszych wydarzeń w sztuce XX wieku. „W mojej opowieści *pop art* wyznacza koniec wielkiej narracji zachodniej sztuki, przez to, że doprowadza do samoświadomości filozoficzną prawdę o sztuce” (s. 122). Danto wspomina, że kiedy w 1962 roku, podczas stypendialnego pobytu w Paryżu, zobaczył w *Art News* reprodukcję obrazu Roy’a Lichtensteina *The Kiss*, był zaskoczony i oszołomiony, a jednocześnie zrozumiał, że „jeżeli możliwe

jest malowanie czegoś takiego i jest to brane poważnie przez czołowe pismo artystyczne, to wszystko jest możliwe. I chociaż myśl ta nie pojawiła się u mnie od razu, jeżeli wszystko jest możliwe, to nie ma żadnej specyficznej przyszłości; jeżeli wszystko jest możliwe, to nic nie jest konieczne ani nieuniknione, włączając w to moją własną wizję artystycznej przyszłości. Oznaczało to dla mnie, że artysta otrzymał prawo robienia wszystkiego, co chciał” (s. 123). *Pop art* zanegował wszystko to, co filozofowie pisali dotąd o sztuce, bo okazało się, że dzieło sztuki nie musi wizualnie odróżniać się od nie-sztuki, może wyglądać jak każdy inny przedmiot, a zarazem być dziełem sztuki. Tę ideę starał się Danto wyłożyć w artykule „The Artworld”, opublikowanym w 1964 roku, jednym z pierwszych tekstów analizujących filozoficzne konsekwencje *pop artu*. „Historia artystycznego poszukiwania filozoficznej tożsamości była zakończona. I teraz, kiedy się skończyła, artyści uzyskali wolność, mogli robić to, co chcieli” (s. 125).

Pop art nie okazał się krótkotrwałym epizodem, jednym z szybko przemijających kierunków artystycznych. Wkrótce do amerykańskich artystów *pop artu* dołączyli Niemcy z koncepcją „kapitalistycznego realizmu” – Sigmar Polke i Gerhard Richter, a nieco później Rosjanie z ideą *soc-artu* – Witalij Komar i Aleksander Melamid. „W kategoriach artystycznych strategii, amerykański *pop*, niemiecki realizm kapitalistyczny i rosyjski *soc-art* mogą być postrzegane jako różne strategie atakowania oficjalnych stylów – socjalistycznego realizmu w przypadku ZSRR, malarstwa abstrakcyjnego w Niemczech, gdzie abstrakcja była silnie upolityczniona i uznawana za jedyny dopuszczalny styl malarski (co nie dziwi, zważywszy na sposób, w jaki nazizm upolitycznił sztukę figuratywną) oraz abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który stał się oficjalnym stylem w Stanach Zjednoczonych” (s. 126–127).

Pop art okazał się punktem zwrotnym, wprowadzeniem do epoki posthistorycznej, a jednocześnie, rzeczywistym początkiem XX wieku. Nasze stulecie przez długi czas żyło w cieniu XIX-wiecznych idei, które po kolei wykruszały się i wyczerpywały, chociaż nadal miały wsparcie w odziedziczonych po XIX wieku instytucjach. Dopiero *pop art* frontalnie zaatakował XIX-wieczną mitologię, odwołując się do głęboko tkwiącej w ludziach potrzeby radowania się chwilą bieżącą, bez oczekiwania na przyszłą nagrodę w Niebie lub na ziemi, w postaci rajy lub bezklasowego społeczeństwa. Danto przypomina tu wypowiedź amerykańskiego konserwatywnego polityka, Newta Gingricha, który twierdzi, że całe zło, cała dzisiejsza dekadencja zaczęła się w 1965 roku, kiedy elity kulturowe

zdyskredytowały wartość naszej cywilizacji, dając początek kulturze nieodpowiedzialności (s. 131).

Chcę umieścić *pop art* w szerszym kontekście kulturowym niż kontekst historii sztuki, powiada Danto. *Pop art* nie był zwykłym kierunkiem artystycznym, który pojawił się po jednym kierunku, a następnie został zastąpiony przez inny kierunek. Był kataklizmem, który sygnalizował głębokie zmiany społeczne i polityczne, które doprowadziły do głębokiej filozoficznej transformacji pojęcia sztuki. Dzięki *pop artowi* mogły pojawić się takie hasła, jak „Wszystko jest sztuką” (Ben Vautier) czy „Każdy jest artystą” (Joseph Beuys). Dlatego nie ma większego sensu zestawianie artystów *pop artu* z Duchampem. Zewnętrzne podobieństwa między pracami Warhola a *ready-mades* Duchampa są mało istotne, o czym skądinąd przekonał nas *pop art*, pokazując jak mimo podobieństwa „Brillo Boxes” Warhola do kartonów Brillo oba te przedmioty przynależą do dwóch odmiennych porządków. Umieszczenie *pop artu* w głębokim kontekście kulturowym pozwala pokazać, jak odmienne były przyczyny powstania *pop artu* od motywów, którymi kierował się pół wieku wcześniej Marcel Duchamp, tworząc pierwsze *ready-mades* (s. 132).

Danto ma oczywiście rację, że wyszukiwanie artystycznych antenatów *pop artu*, wskazywanie na takich artystów, jak Duchamp, Kurt Schwitters, Stuart Davis, Fernand Leger czy Giorgio de Chirico jako na prekursorów *pop artu*, jest próbą wpisania *pop artu* w historię tzw. wysokiej sztuki i oddzielenia go, za pomocą zbudowanej przez historię sztuki narracji, od kulturowego kontekstu, w jakim *pop art* się narodził⁴. Zabieg taki sprawia, że *pop art* zmienia się w jeden z kierunków artystycznych lat 60., a tym samym znika jego przełomowe znaczenie, które Danto chce wydobyć – wprowadzenia do epoki posthistorycznej.

Czym zatem jest epoka posthistoryczna? Przede wszystkim jest to koniec modernistycznej opowieści o sztuce, opowieści zbudowanej wokół poszukiwania filozoficznej prawdy o sztuce. Modernizm, powiada Danto, „przeniósł to, co uważał za filozofię, w samo centrum artystycznej produkcji. Zaakceptować sztukę jako sztukę oznaczało zaakceptować filozofię, która tę sztukę uzasadniała, ponieważ to filozofia definiowała prawdę sztuki, a bardzo często i takie odczytanie historii sztuki, które prowadziło do odkrycia tej właśnie prawdy o sztuce” (s. 30). Można więc powiedzieć, że sztuka modernistyczna potwierdziła prorocstwo Hegla, który w słynnym fragmencie z *Estetyki*, dotyczącym końca sztuki pisał: „Tym, co dzieło

⁴ Zob. L. Lippard, *Pop Art*, London 1966, s. 11–22.

sztuki teraz w nas budzi, nie jest bezpośrednia przyjemność, lecz nasz sąd, w którym poddajemy myślowej ocenie: 1) treść dzieła sztuki i 2) środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia oraz ich wzajemna adekwatność bądź nieadekwatność” (s. 31). Sztuka modernistyczna nie dostarczała „bezpośredniej przyjemności”, bo nie odwoływała się do zmysłów, lecz do tego, co Hegel nazywał sądem, czyli do naszych filozoficznych przekonań na temat tego, czym jest lub czym powinna być prawdziwa sztuka. Sztuka modernistyczna tworzona była w celu filozoficznego poznania sztuki.

Ten typ narracji się skończył. Pytanie „Czym jest sztuka?” straciło sens w sytuacji, kiedy *pop art* pokazał, że wszystko może być sztuką⁵. Skończył się „czas manifestów”, a filozoficzna definicja sztuki nie stawała się już stylistycznym imperatywem (s. 46), tzn. nie określała, jak powinna wyglądać prawdziwa sztuka. Dobrą ilustracją tej tezy jest manifest sztuki konceptualnej, *Art After Philosophy* (1969), w którym Joseph Kosuth opowiada się za sztuką badającą naturę sztuki, ale nie określa, jaką formę powinna taka sztuka przyjąć.

Omawiając monochromatyczne obrazy Roberta Rymana, Danto podkreśla, że koniec sztuki ma niewiele wspólnego z „wyczerpaniem się wewnętrznych możliwości malarstwa”, z dojściem malarstwa do kresu, tzn. do jednolicie zamalowanego, czarnego lub białego, jak w przypadku Rymana, płótna⁶. „Każdy monochromatyczny obraz musi być rozpatrywany w swoich własnych kategoriach i oceniany jako sukces lub porażka w zależności od tego, na ile trafnie ucieleśnia zamierzone znaczenie” (s. 170). Białe obrazy Rymana, podobnie jak monochromatyczne obrazy Rodczenki, białe płótna Roberta Rauschenberga czy czarne obrazy Ad Reinhardta nie mogą być traktowane jako świadectwo końca malarstwa, tym samym końca sztuki. „Prace Rymana posiadają różne znaczenie, w zależności od tego, czy widzimy w nich końcowy etap modernistycznej narracji, w której malarstwo było głównym medium sztuki, czy też widzimy w nich jedną z form, jaką przyjąć może malarstwo, lecz z takimi formami artystycznymi, jak *performance*, instalacje, fotografie, prace

⁵ Oczywiście pytanie: „Czym jest sztuka?” nie straciło sensu dla wszystkich. Wybitny amerykański estetyk Monroe Beardsley, w wydanej w 1982 roku pracy *Aesthetic Point of View. Selected Essays* (Ithaka), pisał, że pytanie: „Czym jest sztuka?” należy do najbardziej dręczących kwestii stawianych przez współczesną estetykę.

⁶ Tezę taką stawiał Umberto Eco; zob. G. Dziamski, „Awangarda a problem końca sztuki: od estetyki wyczerpania do filozofii poranka” (w:) G. Dziamski (red.), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań 1996, s. 113–117.

ziemne, *video* czy konceptualne struktury budowane z uporządkowanych pasków” (s. 171). Malarstwo posthistoryczne wychodzi w kierunku innych dziedzin, technik i technologii, tworząc artystyczne hybrydy malarsko-rzeźbiarskie, malarsko-muzyczne, malarsko-architektoniczne, a także malarsko-malarskie (metamalarstwo jako wypowiedź o malarstwie).

Koniec sztuki nie oznacza więc wyczerpania wewnętrznych możliwości rozwojowych sztuki czy poszczególnych dziedzin sztuki. Koniec sztuki oznacza dla Danto coś zupełnie przeciwnego. Nawiązując do metafory *Bildungsroman*, można to wyrazić w następujący sposób: sztuka osiągnęła dojrzałość i może teraz robić co chce. Danto przywołuje tu Marksowską utopię posthistorii i Sartre'owski ideał nieurzeczowionej egzystencji. W znanym fragmencie *Ideologii niemieckiej* Marks i Engels piszą, że w przyszłym, posthistorycznym społeczeństwie nikt nie będzie miał „określonego kręgu działalności”, lecz będzie mógł robić jedno dziś, a co innego jutro, będzie mógł rano polować, po południu łowić ryby, wieczorem paść bydło, a po jedzeniu krytykować – „jednym słowem robić to, na co ma akurat ochotę, nie zmieniając się przy tym wcale w myśliwego, rybaka, pasterza czy krytyka” (s. 37). Sartre z kolei opisuje nieurzeczowioną egzystencję jako ideał ludzkiej wolności. Nieurzeczowiona egzystencja to taki sposób życia, w którym jednostka nie utożsamia się z żadną formą, w jakiej przejawia się innym i w jakiej jest postrzegana przez innych. Jest to istnienie bez narzuconej i dającej się uchwycić tożsamości, egzystencja poprzedzająca esencję (s. 127). Koniec sztuki jest więc stanem wolności w dwojakim sensie: 1) artyści są wolni i mogą być tym, kim akurat chcą być, i robić to, co akurat chcą robić, oraz 2) nie podlegają żadnym historycznym przymusom, faworyzującym pewne formy działania jako bardziej zgodne z duchem czasu, jak ekspresyjna abstrakcja w latach 50. (s. 45). Przykładem takiej postawy jest dla Danto twórczość Komara i Melamida, „nie posiadająca żadnego dającego się wizualnie zidentyfikować stylu”, metamorficzna twórczość takich artystów, jak Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Sherrie Levine, Phillip Guston, czy wreszcie twórczość Andy Warhola, który „robił filmy, wspierał nowe formy muzyki, zrewolucjonizował pojęcie fotografii, tak samo jak pojęcie malarstwa i rzeźby, pisał książki i uzyskał sławę jako aforysta. Nawet jego sposób ubierania się, jeansy i skórzana kurtka, stały się stylem całego pokolenia” (s. 127).

W ostatnim rozdziale książki – „Modalities of History: Possibility and Comedy”, Danto powraca do pytania, czy epoka posthistoryczna jest stanem absolutnej wolności w sztuce? Czy rzeczywiście wszystko jest

dzisiaj w sztuce możliwe? Czy nie istnieją żadne ograniczenia? „Nie można uniknąć ograniczeń własnego czasu, wchodząc w okres posthistorii” (s. 198), powiada Danto. Sens formuły, że „wszystko jest możliwe czy dopuszczalne”, oznacza tyle tylko, że nie ma dzisiaj żadnych apriorycznych przesądzeń na temat tego, jak powinno wyglądać dzieło sztuki. Artyści mają dzisiaj do dyspozycji wszystkie historycznie zaistniałe formy i sposoby artystycznej wypowiedzi i w tym sensie wszystko jest dopuszczalne, ale „sposób, w jaki odnosimy się do tych form jest częścią tego, co określa naszą epokę” (s. 198). Możemy bez problemu naśladować dzieła i style wcześniejszych epok, ale nie potrafimy ożywić form życia i znaczeń, które inspirowały te dzieła; dlatego musimy wypracować nasz własny stosunek do dzieł przeszłości. Artysta dzisiejszy może naśladować Vermeera czy Rembrandta, ale ze świadomością, że żyje w innym świecie niż świat Vermeera i Rembrandta, w przeciwnym wypadku okaże się fałszerzem, jak Van Meegeren, lub epigonem, którego talent zostanie zignorowany przez dzisiejszy świat sztuki. Przeszłość artystyczna może być przez nas przywoływana, cytowana, wykorzystywana, ale nie może stać się wzorem artystycznego postępowania. „Dzisiejsza sztuka powstaje w świecie sztuki nieustrukturyzowanym przez żadne panujące narracje, chociaż oczywiście w świadomości artystycznej pozostała wiedza o narracjach, które nie znajdują już zastosowania” (s. 48). Przypomina to trochę sytuację generacji X, która nie posiada żadnych narracyjnych struktur życiowych, ponieważ wszystkie narracyjne wzorce uległy zużyciu, stały się wymieniaalne i zastępowalne, mogą być przywoływane, ale trudno według nich żyć.

Pluralistyczny świat sztuki epoki posthistorycznej wymaga pluralistycznej krytyki artystycznej, krytyki nie opartej na wyłączającej narracji historycznej, lecz rozpatrującej dzieło sztuki za pomocą specyficznych dla danego dzieła kategorii, konkretnych przyczyn, znaczeń i odniesień dzieła oraz tego, jak wszystko to zostało w dziele ucieleśnione i jak ma być rozumiane (s. 150). Danto odrzuca wielkie narracje historii sztuki w imię filozoficznej prawdy o sztuce. Celem i spełnieniem historii sztuki jest filozoficzne zrozumienie, czym jest sztuka. Do prawdy na temat sztuki dochodzimy w ten sam sposób, jak do wszystkich prawd w naszym codziennym życiu: przez unikanie błędów, jakie popełnialiśmy, zawracanie z fałszywych ścieżek, jakimi podążaliśmy, porzucanie wyobrażeń, jakie wcześniej posiadaliśmy. W przypadku sztuki oznacza to porzucenie dwóch fałszywych ścieżek, jakimi nasze myślenie o sztuce przez całe stulecia podążało: narracji mimetycznej, która utożsamiała sztukę z obrazowaniem

(na tym polegał błąd Gombricha, który myślał, że wyjaśnia historię sztuki, a w rzeczywistości wyjaśniał historię obrazowania, i dlatego nie był w stanie zaakceptować Duchampa i całej po-Duchampowskiej tradycji jako przynależnej do sztuki, s. 196) oraz modernistycznej narracji Greenberga, która utożsamiała sztukę z materialnymi jakościami poszczególnych mediów (s. 107). Dzisiaj okazuje się, że do rozumienia sztuki nie potrzebujemy ani tych, ani żadnych innych wielkich narracji; wystarczy nam powrót do sztuki jako źródła znaczeń. Tym, czego pragniemy najbardziej, jest bowiem znaczenie. Każde dzieło sztuki, według Danto, musi spełniać przynajmniej dwa warunki; 1) musi być o czymś (*about something*), oraz 2) ucieleśnić czy też urzeczywistnić swoje znaczenie (*to embody its meaning*) (s. 195). Jest to powrót, czego Danto nie ukrywa, do Heglowskiej definicji sztuki jako zmysłowego przejawiania się Idei. Problem polega na tym, że nowoczesna estetyka, koncentrując się na zmysłowym przejawie, zapomniała o Idei, o czym musiała jej przypomnieć XX-wieczna awangarda.