

A d a m   A n d r z e j e w s k i

## Zjawisko artyfikacji jako inspiracja dla ontologii dzieł sztuki\*

*Słowa kluczowe:* *artyfikacja, dzieła sztuki, ontologia sztuki, metodologia, metaontologia*

### 1. Wprowadzenie

Ontologia sztuki jest poddziedziną estetyki analitycznej, mającej na celu dostarczenie informacji o sposobie istnienia i trwania dzieł sztuki. Niejednokrotnie korzysta ona z ustaleń poczynionych w ramach metafizyki, epistemologii czy teorii kultury.

Celem niniejszego artykułu jest próba wykazania, że najnowsze przejawy twórczości artystycznej (będące często poza granicami instytucjonalnego<sup>1</sup> świata sztuki) mogą stanowić cenne inspiracje dla ontologii tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Przykładem takiego zjawiska jest artyfikacja, czyli łączenie sztuki z nie-sztuką.

Tekst posiada następującą strukturę. W pierwszej części dokonana zostanie eksplikacja pojęcia artyfikacji. Część druga jest poświęcona wyjaśnieniu relacji pomiędzy dziełami sztuki a przedmiotami artyfikowanymi oraz jej konsekwencjom dla procesu estetyzacji. W części ostatniej przedstawię kilka problemów z zakresu ontologii sztuki, które uzyskują nowy wymiar dzięki rozważaniom nad artyfikacją.

---

\* Niniejszy tekst dedykuję mojej drogiej przyjaciółce Marcie Zarębie w podziękowaniu za jej „czas” i „obecność”, dzięki którym moje życie stało się przedmiotem permanentnej artyfikacji. Słowa podziękowania kieruję również do prof. Iwony Lorenc, mgr Mai Piotrowskiej-Tryzno oraz mgr Aleksandry Górskiej za cenne uwagi i komentarze do wcześniejszej wersji tekstu.

<sup>1</sup> Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję, że kontekstualizm względem dzieł sztuki (tj. pogląd, jakoby dzieła sztuki uzyskiwały swój wyjątkowy status w zależności od kontekstu historycznego czy teoretycznego) jest prawdziwy. Por. Levinson 2007.

## 2. Pojęcie artyfikacji

**2.1.** W pierwszej kolejności należy ustalić, czym dokładnie jest artyfikacja. Najlepsza eksplikacja tego terminu pochodzi od Ossiego Naukkarinena, który w swoim niedawnym artykule (2012) podał następującą jej definicję:

The neologism „artification” refers to situations and processes in which something that is not regarded as art in the traditional sense of the word is changed into something art-like or into something that take influences from artistic ways of thinking and acting. It refers to processes where art becomes mixed with something else that adopts some features of art.

Można podać wiele przykładów różnego rodzaju artyfikacji. Przejawem tego zjawiska jest np. sport – który coraz bardziej upodabnia się do sztuki – bądź miejskie graffiti. Niejednokrotnie mówi się także o artyfikacji biznesu, szkolnictwa (przykładem może być Aalto University w Helsinkach) lub opieki zdrowotnej.

Powyższa definicja artyfikacji wymaga jednak pewnych drobnych uściśleń, jeśli ma w pełni służyć do dalszych rozważań nad ontologią sztuki.

**2.2.** Po pierwsze, zgódźmy się, że definicja Naukkarinena sprowadza się do dwóch tez. Przedmiot<sup>2</sup>  $x$  jest artyfikowany, gdy:

- (1)  $x$  nie jest dziełem sztuki,
- (2)  $x$  łączy w sobie elementy sztuki oraz nie-sztuki.

Tezy te są warunkami, za pomocą których eksplikuje się pojęcie artyfikacji. Naukkarinen *explicitie* nie dokonuje jednakże precyzyjnej charakterystyki owych warunków. Jeśli przytoczona definicja byłaby wyrazem poglądu, że (1) i (2) są warunkami koniecznymi dla zajścia artyfikacji, to należałoby ją uznać za zbyt słabą eksplanacyjnie. Być może istnieje bowiem jakiś inny, niewymieniony w definicji warunek konieczny dla zajścia artyfikacji, o którym *de facto* nic nie wiemy (np. kontekst ekspozycji lub odbioru przedmiotu potencjalnie artyfikowanego).

Warto jednakże zauważyć, iż wprowadzenie neologizmu jest niczym innym jak definicją projektującą, od której wymaga się, aby podawała warunki pozwalające na względnie bezbłędne posługiwanie się nowym terminem w języku. Z tego powodu wydaje się, że warunki (1) i (2) nie mogą być jedynie warunkami wystarczającymi dla artyfikacji. Jaki byłby bowiem cel definicji „artyfikacji”, skoro mogłyby istnieć desygnaty tego terminu niepodpadające pod

<sup>2</sup> Należy pamiętać, że pod tym mianem może się kryć wiele bytów, takich jak np. przedmioty fizyczne (konkrety), zdarzenia, procesy itp.

sformułowaną definicję? Z tego powodu przyjmuję, iż definicja Naukarinen jest – *ipso facto* – definicją ekwiwalencyjną o postaci:

(3) Artyfikacja zachodzi wtedy i tylko wtedy, gdy zachodzi koniunkcja warunków (1) & (2).

Powyższa definicja zawiera zatem warunki konieczne i wystarczające dla zajścia artyfikacji.

**2.3.** Po drugie, Naukarinen w swoim tekście słusznie zauważa, że pojęcie artyfikacji zakłada uprzednie istnienie definicji sztuki. Faktycznie, każdy z członów *definiensa* (3) zawiera odniesienie do pojęcia sztuki, zatem bez jakiejś definicji sztuki formuła (3) byłaby nieinformatywna. Naukarinen nie podaje jednakże żadnej definicji sztuki tego typu, gdyż – jeśli poprawnie odczytuję jego intencje – sama definicja artyfikacji powinna pozostać neutralna względem rozmaitych definicji sztuki. Innymi słowy, artyfikacja zakłada konceptualnie pojęcie sztuki, lecz nie wywiera wpływu na to, w jaki sposób mamy definiować samą sztukę. Pomimo że przyjęcie takiej neutralności definicyjnej jest posunięciem trafnym, wydaje się, iż jesteśmy w stanie coś powiedzieć o pojęciu sztuki zakładanym przez pojęcie artyfikacji. W moim odczuciu pojęcie artyfikacji *implicite* zakłada autonomiczność<sup>3</sup> jako warunek konieczny w definicji sztuki. Tylko wówczas, gdy przedmioty sztuki są w pewien wyraźny sposób „izolowane” od przedmiotów nie-sztuki, możemy mówić o eksplanacyjnie interesującej definicji artyfikacji. Tylko dzięki ścisłemu podziałowi na sztukę i nie-sztukę obiekty artyfikowane mogą być „pomiędzy” jedną i drugą, jednocześnie nie będąc kwalifikowane ani jako dzieła sztuki, ani jako przedmioty (czynności, zdarzenia) codziennego użytku.

**2.4.** Ostatnią sprawą, jaką należy uściślić odnośnie do pojęcia artyfikacji, jest jej relacja do pojęcia estetyzacji. Przez estetyzację rozumie się zwykle proces mający na celu dodanie pewnych pozytywnych własności estetycznych jakiemuś przedmiotowi, który tych własności nie posiada. Na przykład estetyzacja

---

<sup>3</sup> Może tutaj chodzić o dwa rozumienia pojęcia autonomiczności. Pierwszym z nich jest autonomiczność ontologiczna, która sprowadza się to tezy, że przedmioty jakiegoś rodzaju są strukturalnie (ontologicznie) odrębne od przedmiotów innego rodzaju. W myśl tej tezy dzieła sztuki byłyby ontologicznie różne od przedmiotów np. codziennego użytku. Drugim rozumieniem jest autonomiczność epistemologiczna, polegająca na tym, że przedmioty jakiegoś rodzaju są odróżnialne od przedmiotów innego rodzaju, np. przedmioty sztuki byłyby odróżnialne ze względu na jakieś (widzialne) własności od innych przedmiotów. Te dwa rodzaje autonomiczności nie pociągają się wzajemnie z konieczności – są zatem względem siebie niezależne. Wydaje się, że artyfikacja zakłada co najmniej epistemologiczną autonomię sztuki (*resp.* dzieł sztuki). Zob. Andrzejewski 2013.

mieszkania może polegać na umieszczeniu w nim świeżych kwiatów, pomalowaniu ścian na żywe kolory itp. Naukkarinen, określając stosunek artyfikacji do estetyzacji, twierdzi, że „artyfikacja może być specjalną formą estetyzacji”. Podobnego zdania jest Tomas Leddy (2012), który rozróżnia dwa typy artyfikacji: płytki oraz głęboki. Pierwszy z nich utożsamia właśnie z procesami estetyzacji, gdyż polega on na przejmowaniu przez przedmiot artyfikowany cech estetycznych charakterystycznych dla dzieł sztuki.

Uznanie, że niektóre przypadki artyfikacji (czy ich większość) są jednocześnie przypadkami estetyzacji, jest dosyć intuicyjne. Takie postawienie sprawy zdaje się wspierać definicję dzieł sztuki jako artefaktów egzemplifikujących określony wachlarz rzadkich własności estetycznych. Niemniej jednak nie jest to jedyny dopuszczalny sposób postrzegania relacji pomiędzy tymi zjawiskami. Nieco więcej informacji na temat relacji między artyfikacją a estetyzacją dostarczy następną część pracy.

### **3. Sztuka i nie-sztuka: dzieła sztuki a przedmioty artyfikowane**

Przejdźmy teraz do kwestii zasadniczej, a mianowicie określenia natury przedmiotów artyfikowanych. Jak już zostało wspomniane, kluczową kwestią w pojęciu artyfikacji jest relacja, jaka zachodzi pomiędzy instytucjonalnie<sup>4</sup> rozpoznawaną sztuką a nie-sztuką. Struktura przedmiotów artyfikowanych może być w pełni ukazana, gdy porównamy je z dziełami sztuki posiadającymi elementy nieestetyczne.

#### **3.1. Rozważmy następujące dwa dzieła:**

Pierwszym z nich jest nieposiadająca tytułu instalacja autorstwa Rashada Alakbarova. Jest on znany z używania przedmiotów codziennych oraz ich cieni do tworzenia wizerunków efemerycznych krajobrazów i portretów.

Analogiczna strategia została zastosowana w dziele stworzonym w 2011 roku. Układ pusty plastikowych butelek oraz specyficzny rodzaj oświetlenia dają łącznie obraz portretu mężczyzny. Wydaje się, że teoretyczny przekaz owego dzieła jest całkiem jasny. To, co nazywamy sztuką, „wyłania się” z życia codziennego, albo – jeśli chcemy to ująć bardziej dobitnie – dziełem sztuki może być nawet garstka śmieci.

---

<sup>4</sup> Równie dobrze może tutaj chodzić o sztukę w ujęciu kulturowym. To, co jest sztuką (przedmiotem sztuki, dziełem sztuki), jest definiowane nie przez odniesienie do jakiejś instytucji, lecz praktyk kulturowo-społecznych, np. nadawania specjalnego statusu dziełom (zob. McIver Lopes 2007).

Drugie dzieło zdaje się odwoływać do podobnego konceptu. Rosyjski duet artystyczny Mi-Mi Moscow<sup>5</sup> używa w swoich instalacjach żywych żab. Jako przykład ich twórczości niech nam posłuży rzeźba nazwana *Siberian postman* stworzona w 2005 roku. Praca przedstawia gipsową rękę, która została przyozdobiona pierścieniem w kształcie sterowca. Do jego pokładu przyczepiona jest żywa żaba. Całość wygląda tak, jakby żaba unosiła się czy latała dzięki sterowcowi, który z kolei wprawiany jest w ruch za sprawą człowieka.

Mimo że – jak często myślimy – sztuka jest przeznaczona, aby mieć znaczenie dla człowieka, możemy w niej użyć nie-ludzkich elementów. Jak mówią sami autorzy: „Ten projekt odnosi się do ludzi, żaby są jedynie aktorami”.

Ze względu na cel niniejszego eseju nie jest konieczne pełne przedstawienie oraz wyjaśnienie wspomnianych dzieł. Chciałbym jednak podkreślić, że elementy nie-sztuki (butelki, żaba) mogą być kwalifikowane jako sztuka (i *rzeczywiście* stać się sztuką) ze względu na ich kluczowe znaczenie dla struktury dzieł sztuki<sup>6</sup>. Powoduje to, iż trudno jest zinterpretować te dzieła bez elementów nie-sztuki<sup>7</sup>. Niemniej jednak byłoby wyolbrzymieniem powiedzieć, że elementy nie-sztuki dodane do sztuki dodały jakieś własności estetyczne do butelek czy żab. Z perspektywy estetyki są one takie same, jak przed transformacją w sztukę<sup>8</sup>.

**3.2.** Teraz przejdźmy do przedmiotów artyfikowanych. Według mojej wiedzy, najbardziej paradygmatyczne przykłady takich przedmiotów mogą być wzięte z obiektów usytuowanych w przestrzeni miejskiej.

<sup>5</sup> W skład duetu wchodzi Mila Kalnitskaya i Micha Maslennikov.

<sup>6</sup> W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, przyjmuję milczącą hipotezę, że każdy element dokończonego (por. Hick 2008) dzieła sztuki jest traktowany jako sztuka. Po drugie, oczywistym jest, że każde dzieło sztuki (np. obraz) może powstać dzięki pewnym elementom, które nie są uznawane za sztukę (np. farby, płótno). Moja uwaga dotyczy tego, że przedmiot estetyczny, jakim jest dzieło sztuki, może zawierać w sobie wyraźnie wyodrębnione elementy, które nie posiadają własności estetycznych lub są elementem nietraktowanym powszechnie jako tworzywo, z którego wykonuje się dzieła sztuki (śmieci, istoty żywe itd.). Elementy estetyczne takiego dzieła uzyskują pełne znaczenie (a także swoistą doniosłość estetyczną na zasadzie wizualnego kontrastu) w połączeniu z elementami nieestetycznymi.

<sup>7</sup> Jednym z nurtów metodologicznych w ontologii dzieł sztuki jest nastawienie, iż powinna mieć ona charakter deskryptywny. W tym wypadku oznacza to, że ontologia danego dzieła sztuki powinna być zdeterminowana przez najlepsze warunki jego interpretacji (por. w tej sprawie Kraut 2010).

<sup>8</sup> Mowa tutaj oczywiście o klasycznej koncepcji własności estetycznych, która przyjmuje, że są one wzrokowo postrzegalne i rozróżnialne od własności nieestetycznych. Swoją drogą, nie oznacza to, że całe dzieło sztuki (a nie tylko jego nieestetyczne elementy) nie uległo estetycznej zmianie. Można powiedzieć, że wizualne napięcie pomiędzy elementami estetycznymi i nieestetycznymi także jest pewną estetyczną „nadbudową”. Zgadza się to z poglądem, że to, co estetyczne, jest zawsze realizowane ze względu na coś nieestetycznego (zob. np. Zangwill 2008).

Rozważmy obiekt stworzony w 2010 roku przez słynną artystkę uliczną Swoon<sup>9</sup>. W swojej działalności artystycznej często używa ona przestrzeni publicznej do zwrócenia uwagi na problemy społeczności lokalnej. Abstrahując od tego, interesującym jest prześledzenie, jak odbywają się zmiany w istnieniu poszczególnych dzieł sztuki. Praca – w formie, w jakiej została powołana do istnienia przez Swoon – składa się z przedstawienia kobiety odzianej w długą, zawierającą florystyczne motywy suknię. Całość jest naniesiona na ceglana ścianę w miejscu publicznym (okolice opuszczonego domu mieszkalnego na przedmieściach Nowego Jorku).

Jedną z najbardziej znamienitych cech dzieł sztuki miejskiej jest bycie przedmiotem ciągłych zmian i interakcji z przestrzenią publiczną (por. Riggle 2010). Nie oznacza to tylko ludzkiej aktywności, ale także interakcje z szeroko pojętymi siłami natury. Przykładem może być wspomniane dzieło, które zostało porośnięte bluszczem wiosną 2011 roku.

Ów fakt nie został odczytany jako częściowa dezintegracja dzieła wyjściowego. Przeciwnie, rozgorzała dyskusja, czy przypadkiem bluszcz nie był częścią dzieła powołanego do istnienia przez Swoon. Jak widzimy – nie był.

Czy oznacza to jednak automatycznie, że bluszcz nie jest teraz częścią dzieła? Zwróćmy uwagę, iż – z oczywistych przyczyn – bluszcz jest integralną częścią przestrzeni zajmowanej przez dzieło. Przez bluszcz nie możemy przejrzeć, nie możemy go usunąć bez niszczenia niektórych fragmentów malowidła, nie możemy doświadczyć dzieła bez doświadczenia obecności bluszczu itd. Dodatkowo bluszcz jest interesującym uzupełnieniem dla florystycznych motywów zawartych w dziele.

Ze względu na te przyczyny możemy powiedzieć, że bluszcz przekształcił się w wizualną część dzieła. Miało to miejsce, ponieważ bluszcz został artyfikowany, tzn. został intencjonalnie rozpoznany<sup>10</sup> jako element nie-sztuki z czasu powstania dzieła i zakwalifikowany jako „sztuko-podobny” ze względu na swoją fizyczną i estetyczną integralność z dziełem. Oczywiście rezultatem artyfikacji nie jest powstanie żadnego nowego niezależnego dzieła sztuki. Obiekty artyfikowane uzyskują swój status ze względu na powiązanie z dziełami oryginalnymi<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Prawdziwe nazwisko Swoon to Caledonia Dance Curry.

<sup>10</sup> Element świadomego rozpoznania jakiegoś przedmiotu jako nie-sztuki i późniejsze powiązanie go ze sztuką (w tym wypadku dziełem sztuki) wydaje się konieczny.

<sup>11</sup> Naturalnie uwaga ta dotyczy jedynie klasy obiektów będącej przedmiotem niniejszego tekstu (tj. przedmiotów artyfikowanych, które miały „styczność” z dziełami sztuki). Jest jasne, iż niektóre obiekty artyfikowane (np. procesy edukacji czy opieki zdrowotnej) uzyskują swój status dzięki świadomej decyzji twórców, a nie jakiejś relacji z dziełami sztuki.

**3.3.** Teraz możemy szkicowo porównać zaprezentowane dzieła sztuki i obiekt artyfikowany. Obie grupy zawierają elementy nie-sztuki, które stają się sztuką. Istnieją jednak pewne różnice. Po pierwsze, gdy w przypadku dzieł sztuki elementy nie-sztuki są intencjonalnie „włożone” w dzieło przez autora, to w wypadku obiektów artyfikowanych nie-sztuka znajduje się w dziele bez intencji autora<sup>12</sup>. Po drugie, pomimo iż elementy nie-sztuki w dziełach zostały zakwalifikowane jako sztuka ze względu na ich wartość dla znaczenia i interpretacji, nie nabywają one żadnych szczególnych cech estetycznych. Z drugiej strony, przedmioty będące kandydatami do miana obiektów artyfikowanych mogą uzyskać swój „sztuko-podobny” status ze względu na estetyczną jedność z dziełem wyjściowym.

Powyższe zestawienie zdaje się ukazywać ogólną relację, jaka zachodzi pomiędzy artyfikacją a estetyzacją. W przytoczonej przeze mnie opinii Naukarinena i Leddy’ego artyfikacja jest postrzegana jako proces plasujący się w szerokim spektrum estetyzacji. Wydaje się jednak, że można na ową sprawę spojrzeć nieco inaczej. Zauważmy, że elementy nie-sztuki zostały uznane za część dzieła nie ze względu na ich własności estetyczne, lecz w związku z interesem poznawczym i interpretacyjnym odbiorców. Innymi słowy, przypisanie własności estetycznych jakimś przedmiotom nie przesądza o tym, że zostaną one zakwalifikowane jako dzieła sztuki. Paradoksalnie, przykład przedmiotów artyfikowanych zdaje się potwierdzać niniejszą tezę. Bluszcz został artyfikowany nie tylko ze względu na swoją estetyczną jedność z dziełem, ale także na jego znaczeniowe i – przede wszystkim – fizyczne zintegrowanie z dziełem sztuki miejskiej.

Artyfikacja i estetyzacja – mimo że idące często ze sobą w parze – są objawami innych procesów<sup>13</sup>. Estetyzacja jest to po prostu wzbogacenie jakiegoś przedmiotu o własność estetyczną. Artyfikacja natomiast może wiązać się z estetyzacją, lecz także może wyjść poza nią. Artyfikacja oznacza zaadaptowanie praktyk charakterystycznych dla produkcji przedmiotów sztuki, które nie zawsze mają charakter estetyczny. W wypadku obiektów artyfikowanych oznacza to przede wszystkim powiązanie z istniejącymi już dziełami sztuki. Powiązanie to może się odbywać zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i czysto koncepcyjnie. Mówiąc wprost, estetyzacja jest mechanizmem kulturowym, natomiast artyfikacja – kulturowym i instytucjonalnym. Zawsze bowiem muszą istnieć jakieś ramy instytucjonalne dla sztuki w ramach których (przeciw którym?) będzie się dokonywać artyfikacja.

<sup>12</sup> Są one często „dołączane” przez odbiorców dzieła. Gdyby dokonał tego autor, zawsze moglibyśmy powiedzieć, że jest to po prostu część dzieła, a nie element artyfikowany.

<sup>13</sup> Naturalnie artyfikacja może następować *dzięki* estetyzacji. W takim jednak wypadku nie są to procesy tożsame (choćby ze względu na brak czasowej korelacji między nimi).

## 4. Kilka inspiracji dla ontologii dzieł sztuki

W tym miejscu chciałbym wskazać na potencjalne inspiracje, jakie płyną z rozważań nad artyfikacją (nawet w tak ogólnym zarysie, jak zostało to przeze mnie przedstawione) dla ontologii tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki.

Weźmy pod uwagę dwie kwestie.

Po pierwsze, jeśli artyfikacja i ontologia dzieł sztuki rzeczywiście odwołują się do tego samego pojęcia sztuki, to zjawisko artyfikacji jest wyjątkowo czułym barometrem dla wszelkich zmian dokonujących się w świecie sztuki. Chodzi tutaj głównie o przemiany w konotacji pojęcia dzieła sztuki. Przedmioty artyfikowane – jako że definicyjnie *nie mogą* być dziełami sztuki – zdają sprawę z pewnych koncepcyjnych ograniczeń, które świat sztuki (*resp.* krytyka artystyczna) nakłada na dzieła sztuki. Ontologia sztuki w swoich dociekaniach powinna brać pod uwagę zmieniające się koncepcje tego, co może (i pod jakimi warunkami) być dziełem sztuki.

Po drugie, artyfikacja ujawnia złożoność takich procesów, jak estetyzacja czy komercyjny (publiczny) wymiar dzieł sztuki. Wydaje się istotne, aby ontologia uwzględniała szerokie spektrum pól teoretycznych, w jakich funkcjonują dzieła sztuki. W tym miejscu, posiłkując się badaniami nad zjawiskiem artyfikacji, chciałbym wskazać na inspiracje teoretyczne, jakie mogą być czerpane przez ontologię dzieł sztuki.

**4.1.** Uzyskujemy pewne informacje dotyczące istnienia i zmiany dzieł sztuki w czasie. W analizowanym dziele street-artowym Swoon mamy do czynienia z częściowym poszerzeniem się jego materii. Poszerzenie to ma charakter świadomy i temporalny<sup>14</sup>. Jego głównym celem jest uzyskanie jak najlepszej interpretacji dzieła<sup>15</sup>. Można powiedzieć, że dzieło Swoon ma charakter otwarty – w następującym sensie.

(4)  $x$  jest *ontologicznie otwarty*, gdy: (i)  $x$  jest stworzony w chwili  $t_1$  przez osobę  $A$ ; (ii)  $x$  posiada w chwili  $t_1$  określoną<sup>16</sup> materię  $m$  nadaną mu przez osobę  $A$ ; (iii) w chwili  $t_2$  osoba  $B$ <sup>17</sup> „uzupełnia” materię  $x$ -a przez pewien „naddatek”  $m^*$ ; (iv) w chwili  $t_3$   $x$  traci „naddatek”  $m^*$ .

<sup>14</sup> Więcej na ten temat zob. Andrzejewski 2013.

<sup>15</sup> Warto zwrócić uwagę, że w tym wypadku nieuwzględnienie obiektu artyfikowanego (bluszczu) jest prawie niemożliwe ze względu na jego fizyczną integralność z dziełem wyjściowym.

<sup>16</sup> Przez stwierdzenie, że jakieś dzieło sztuki ma określoną materię, rozumiem koniunkcję dwóch czynników. Po pierwsze, dzieło ma określane medium, oraz po drugie, ma określony zakres, tj. obszar czasoprzestrzenny, jaki zajmuje.

<sup>17</sup> Może to być jedna osoba bądź też jakaś grupa (np. krytyków lub widzów).



Twórca  $B$  dokonuje uzupełnienia, kierując się interesem interpretacyjnym względem dzieła  $x$ . Warto podkreślić, iż osoba  $B$  musi posiadać jakiś dobry powód, dla którego dokonuje „uzupełnienia” materii  $x$ <sup>18</sup>.

Nieco inna sytuacja występuje wówczas, gdy mamy do czynienia z trwałym poszerzeniem materii dzieła sztuki. W tym wypadku powiemy, że dzieło jest ontologicznie niezdeterminowane. Jego definicja jest następująca.

(5)  $x$  jest *ontologicznie niezdeterminowany*, gdy: (i)  $x$  jest stworzony w chwili  $t_1$  przez osobę  $A$ ; (ii)  $x$  posiada w chwili  $t_1$  określoną materię  $m$  nadaną mu przez osobę  $A$ ; (iii) w chwili  $t_2$  osoba  $B$  „uzupełnia” materię  $x$ -a przez pewien „naddatek”  $m^*$ ; (iv) od chwili  $t_2$   $m^*$  staje się integralną częścią  $m$ .

Przykładem tak rozumianego dzieła może być obiekt *Mermaid* autorstwa wspomnianej już artystki Swoon. Praca jest malowidłem ściennym umieszczonym na metalowej okiennicy i kawałku ceglanego muru. Tym, co pierwsze rzuca się w oczy, jest fakt, że autor umieścił swoje dzieło na dosyć niecodziennej powierzchni. Z jednej strony mamy do czynienia z metalową okiennicą, a zatem przedmiotem użytkowym. Z drugiej zaś sama okiennica i mur ją okalający były już wcześniej poddawane różnym artystycznym „eksperymentom” (możemy dostrzec ślady innych graffiti, fragment namalowanego samochodu itd.). Materia ta, pomimo zdawałoby się określonego medium i zakresu, zmienia się jednak stopniowo w czasie. Za ów „przyrost” odpowiedzialne są „wizualne komentarze” (takie jak dodatkowe malunki na dziele, napisy, korozja trawiąca okiennicę itp.), które są dodawane przez kolejnych odbiorców *Mermaid*. Te fizyczne „naddatki”  $m^*$ , ingerujące w materię wyjściową  $m$ , stają się z czasem nierozzerwalną częścią interpretacyjną *Mermaid* (choćby z tego powodu, że nie mamy już dostępnego dzieła w stanie z  $t_1$ ). Tym samym dochodzi do trwałego poszerzenia materii wyjściowej dzieła.

Oczywiście w chwili poszerzenia się dzieła sztuki obiekty artyfikowane (np. inne napisy graffiti) przestają być „sztuko-podobne” i stają się „pełnokrwistą” częścią dzieła sztuki. W tym momencie widzimy, w jaki sposób artyfikacja może stać się momentem wyjściowym dla tradycyjnie rozumianych, ale nie-tradycyjnie konstytuowanych dzieł sztuki.

**4.2.** Prowadzi nas to bezpośrednio to postawienia pytania, co jest materią dzieł sztuki. Dotychczasowe głosy w debacie na temat ontologii dzieł sztuki skupiały się na tym, do jakiej kategorii ontologicznej one należą. Zwykle odpowiada się, że są przedmiotami fizycznymi (np. Rohrbaugh 2003), abstraktami (np.

<sup>18</sup> Jak już widzieliśmy może to być niemożliwość doświadczenia i interpretacji dzieła bez elementów, o które dzieło jest „poszerzane”. Może też tutaj chodzić o jakieś instytucjonalne ramy odbioru dzieła.

Dilworth 2007) bądź wprowadza się pewien rodzaj pluralizmu (np. Irvin 2008). Pomimo iż wiele z tych rozważań wnosi niezwykle wartościowe ustalenia do ontologii sztuki, trudno jest trafić na tekst bezpośrednio traktujący o tym, czym jest materia dzieł sztuki<sup>19</sup>. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest być może fakt, że definicja materii dzieła sztuki wydaje się banalna.

(6) Materią dzieła sztuki  $x$  jest to i tylko to, z czego składa się  $x$ <sup>20</sup>.

Zwykło się uważać, że każdy rodzaj dzieł sztuki ma dla siebie charakterystyczny budulec (tj. materię), np. obrazy malarskie składają się z płótna i farby, rzeźby z kamienia bądź stopu metalu itd.<sup>21</sup> Dodatkowo definicja (6) jest intuicyjnie rozumiana jako odnosząca się do chwili kreacji dzieła, tzn. elementy dzieła (*scil.* materia) są w pełni konstytuowane w chwili kreacji przez artystę.

Artyfikacja motywuje do przemyślenia zagadnienia materii dzieł sztuki. Zauważmy bowiem, że przedmioty codzienne są artyfikowane nie tylko ze względu na fizyczną ingerencję w ich medium (np. poprzez estetyzację), ale także przez nadanie im rozmaitych funkcji społeczno-kulturowych, jakie przypisywane są dziełu sztuki<sup>22</sup>. Elementami, które składają się na dzieło, nie są tylko jego własności wynikające z zastosowania określonego medium (np. rozmiar, ciężar, faktura), ale także (jeśli nie przede wszystkim) własności płynące z kulturowej recepcji dzieła (np. oryginalność czy przełomowość)<sup>23</sup>. Warto zwrócić uwagę, że niektóre cechy tego typu są przypisywane dziełu dopiero

---

<sup>19</sup> Wyjątek stanowią tutaj prace traktujące o tzw. sztuce digitalnej. Najwyraźniej niecodzienne medium, jakim jest Internet, zmusza badaczy do stawiania pytań o materię dzieł. Zob. chociażby Ostrowicki 2006.

<sup>20</sup> Określenie materii poszczególnych dzieł sztuki nie jest sprawą trywialną. Wydaje się, że satysfakcjonujący sąd estetyczny bądź recenzja o  $x$  może być wydany jedynie wówczas, gdy uwzględniamy całą materię  $x$ .

<sup>21</sup> Dziwi nieco fakt, że żaden z badaczy opowiadających się za tezą o nieidentyczności dzieł sztuki z przedmiotami fizycznymi nie zainteresował się kwestią materii sztuki (zob. np. Margolis 1974; Lamarque 2010). Przecież skoro dzieło sztuki (rzeźba) jest nieidentyczne ze swoim fizycznym nośnikiem (np. kawałkiem granitu), to powstaje pytanie, z czego jest zbudowane dzieło sztuki. Samo stwierdzenie, do jakiej kategorii ontologicznej należy dzieło (np. abstrakt), nie wydaje się odpowiedzią satysfakcjonującą.

<sup>22</sup> To właśnie nazywa Leddy „artyfikacją głęboką”. „Głęboka artyfikacja czerpie z cech sztuki związanych ze znaczeniem, samoświadomością, refleksją nad czyjąś kulturą oraz eksploatacją kondycji ludzkiej” (Leddy 2012).

<sup>23</sup> Co ciekawe, przeciwnik tezy o zmianie dzieł w czasie – Jerrold Levinson – zdaje się traktować materię dzieł sztuki jako coś szerszego niż tylko ich medium, tzn. gdy mówi o zmianie dzieła (a nie zmianie interpretacji!), ma na myśli głównie jego warstwę znaczeniową, która jest ufundowana na medium, ale nie jest z niego zbudowana (por. Levinson 1987).

po upływie jakiegoś czasu od ich stworzenia<sup>24</sup>. Sugeruje to ponowne zbadanie stosunku, w jakim pozostaje do siebie medium i dzieło sztuki.

**4.3.** W nawiązaniu do powyższych uwag możemy sformułować następujące pytanie. Co pozwoliło dziełom sztuki miejskiej zmodyfikować ich materię? Albo lepiej: co powoduje, że pewne dzieła sztuki mogą zmieniać swoją materię w czasie, a inne nie?

Jedną z intuicyjnych odpowiedzi byłoby stwierdzenie, że to artysta, poprzez np. kontekst prezentacji pracy, zdeterminował możliwość zmiany materii dzieła sztuki. Taki pogląd zdaje się utrzymywać m.in. Sherry Irvin (2008), która twierdzi, że artysta każdorazowo określa „parametry” dzieła sztuki, tj. jego ramy interpretacyjne, które determinują kategorię ontologiczną dzieła sztuki<sup>25</sup>. Pomimo iż sympatyzuję ze stanowiskiem Irvin, nie mogę uznać go za pełne wyjaśnienie zjawisk, jakie mają miejsce w świecie sztuki. Artyfikacja zdaje się wskazywać, że odbiorcy kierują się pewnymi pragmatycznymi procedurami interpretacyjnymi, które wpływają na to, co kwalifikowane jest jako dzieło sztuki<sup>26</sup>. Oczywiście artysta ma spory wpływ na modyfikację tych interesów poznawczych, ale nie on jedyny. Czynią to także kuratorzy i krytycy sztuki, którzy tworzą normatywne ramy<sup>27</sup> dla odbioru dzieł sztuki. Tym samym oni także modyfikują interes poznawczy odbiorców dzieła. Procesy artyfikacji zdają się ukazywać, że kategoria ontologiczna, do jakiej należy dzieło sztuki, jest zdeterminowana przez wiele procesów o naturze czysto społecznej i aby je zrozumieć, należy przestać myśleć o dziele sztuki jako o przedmiocie „izolowanym”.

---

<sup>24</sup> Tak się dzieje np. z własnością przełomowości czy oryginalności. W momencie gdy świat sztuki (krytycy, odbiorcy) dokonuje po raz pierwszy przypisania tych własności określonemu dziełu, mamy do czynienia z sądem krytycznym. Natomiast w miarę rozwoju społecznej recepcji dzieła możemy powiedzieć, iż owe cechy stały się jego częścią, gdyż bez ich percepcji wydaje się niemożliwe kulturowe doświadczanie dzieła. Gdybyśmy np. w ocenie *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza nie uwzględnili jego przełomowości, z pewnością byłby to sąd niepełny o dziele.

<sup>25</sup> Konsekwencją takiego poglądu jest np. możliwość, że dzieło sztuki, które będzie *wyglądać* jak przedmiot fizyczny, w *rzeczywistości* będzie abstraktem (por. Irvin 2008). Aczkolwiek, na co Irvin nie zwraca uwagi, także artysta natrafia na pewne ograniczenia względem konstrukcji „parametrów”. Na przykład jeśli chce wykonać obraz malarski, to musi mieć on postać przedmiotu fizycznego. Wydaje się, że świat sztuki (niezależny od artysty) dyktuje także pewne ogólne normatywne reguły odnośnie do tego, jak mają wyglądać (oraz istnieć) poszczególne typy dzieł sztuki.

<sup>26</sup> Miejsmy na uwadze, iż dzieła sztuki są bytami intencjonalnymi, tzn. ich sposób istnienia *zależy* (po części) od tego, w jaki sposób wyobrażamy sobie ich istnienie.

<sup>27</sup> Na przykład poprzez odpowiednią aranżację przestrzeni wystawienniczej i jej oddziaływanie na znaczenie dzieła sztuki (zob. chociażby Putnam 2001).

## 5. Wnioski

Głównym celem mojego eseju było wykazanie, iż badania nad zjawiskiem artyfikacji mogą w twórczy sposób przyczynić się do rozwoju ontologii tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Do ustaleń poczynionych w niniejszym eseju można zaliczyć: (a) klaryfikację pojęcia artyfikacji oraz jego odróżnienie od estetyzacji, (b) wskazanie interesu poznawczego odbiorców jako czynnika sprzyjającego konstytuowaniu się dzieł sztuki, oraz (c) potrzebę zbadania kwestii materii dzieł sztuki.

Pomimo że niektóre tezy mogą budzić wątpliwości (np. kwestia spontanicznego „poszerzania” się dzieł sztuki miejskiej) bądź domagają się szerszej analizy, wydaje mi się, że zostało wykazane, iż osiągnięcie statusu „bycia-dziełem-sztuki” zależy w znacznej mierze od takich czynników, jak akt twórczy i recepcja społeczna, których moc jest podkreślana przez procesy artyfikacji.

## Bibliografia

- Andrzejewski A. (2013), *Autonomia i nieautonomia dzieła sztuki. Uwagi z perspektywy analitycznej*, w: T. Pękala (red.), *Powrót modernizmu?*, Lublin, s. 193–208.
- Dilworth J. (2008), *The Abstractness of Artworks and Its Implications for Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 4 (66), s. 341–353.
- Hick H. (2010), *When a Work of Art is Finished?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1 (66), s. 67–76.
- Irvin Sh. (2008), *The Ontological Diversity of Visual Artworks*, w: K. Stock and K. Thomson-Jones (ed.), *New Waves in Aesthetics*, Macmillan.
- Kraut R. (2010), *Artworld Metaphysics*, Oxford University Press.
- Lamarque P. (2010), *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press.
- Leddy T. (2012), *Defending Everyday Aesthetics and the Concept of ‘Pretty’*, „Contemporary Aesthetics”, vol. 10.
- Levinson J. (1987), *Artworks and the Future*, w: T. Anderberg, T. Nilstun, I. Persson (ed.), *Aesthetic Distinction*, Lund.
- Levinson J. (2007), *Aesthetic Contextualism*, „Postgraduate Journal of Aesthetics”, vol. 4, nr 3, s. 1–12.
- Margolis J. (1974), *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*, „British Journal of Aesthetics” 3 (14), s. 187–196.
- McIver Lopes D. (2007), *Art Without „Art”*, „British Journal of Aesthetics” nr 1 (47), s. 1–15.

- Naukkarinen O. (2012), *Variations in Artification*, „Contemporary Aesthetics”, Special Issue 4.
- Ostrowicki M. (2006), *Wirtualne realis. Estetyka w dobie elektroniki*, Kraków.
- Putnam J. (2001), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Thames & Hudson.
- Riggle N. (2010), *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3 (68), s. 243–257.
- Rohrbaugh G. (2003), *Artworks as Historical Individuals*, „European Journal of Philosophy”, 2 (11), s. 177–205.
- Zangwill N. (2008), *Aesthetic Creation*, Oxford University Press.

## Streszczenie

Głównym celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób ontologia dzieł sztuki może czerpać badawcze inspiracje od najnowszych przejawów twórczości artystycznej, częstokroć sytuujących się poza instytucjami sztuki. Artyfikacja, czyli łączenie sztuki z nie-sztuką, jest przykładem takiego fenomenu. W pierwszej kolejności przedstawiam i analizuję pojęcie artyfikacji autorstwa Ossiego Naukkarinena, ze szczególnym uwzględnieniem warunków koniecznych i wystarczających dla jego zajścia. W drugiej części zostaje ukazana ogólna struktura przedmiotów artyfikowanych oraz ich relacja do dzieł sztuki zawierających elementy nie-sztuki. W części trzeciej rozważam, jak badania nad artyfikacją mogą się przyczynić do rozwoju ontologii tradycyjnie pojmowanych dzieł sztuki. Wskazuję tu dwa możliwe pola badań: możliwość substancjalnej zmiany dzieł sztuki w czasie oraz brak tożsamości pomiędzy materią dzieł a ich medium.