Mariusz Bryl

HISTORIA SZTUKI NA PRZEJŚCIU OD KONTEKSTOWEJ *FUNKTIONSGESCHICHTE* KU ANTROPOLOGICZNEJ *BILDWISSENSCHAFT* (*CASUS* HANS BELTING)

W 1995 roku ukazała się kolejna „programowo-rozrachunkowa" książka Hansa Beltinga, która – wraz z polemicznymi głosami, które wywołała – wprowadza nas w samo centrum współczesnej refleksji teoretycznej na gruncie historii sztuki[1]. Belting, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiej historii sztuki po 1970 roku[2], nawiązuje w niej dialog ze swoją wcześniejszą pracą, odzwierciedlającą ówczesny stan samoświadomości historii sztuki, będący wynikiem procesów rozwojowych dekady lat siedemdziesiątych[3]. Wtedy, na początku lat osiemdziesiątych, teza o

[1] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995. Książka dyskutowana jest najobszerniej w zbiorze tekstów: A.-M. Bonnet, G. Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995.

[2] Spośród ogromnej liczby ważnych prac Beltinga wymienimy w tym miejscu jedynie te, które w sposób egzemplaryczny markują istotne innowacyjne impulsy, jakich ten badacz dostarczył teorii historii sztuki w ciągu ostatnich dwudziestu lat. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; tenże, *Das Werk im Kontext*, (w:) H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985; tenże, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, (w:) W. Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 1, München 1987, s. 155-181; tenże, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; tenże i C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, München 1994.

[3] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983. Jest to poszerzona wersja programowego wykładu inauguracyjnego, którym Belting rozpoczynał swą profesurę na Uniwersytecie Monachijskim. Por. omówienie: M. Warnke, *Ästhetik. Eine Kolumne*, „Merkur" 1984, 5. Książka ta, przetłumaczona na kilka języków, zyskała również rozgłos poza niemieckojęzyczną historią sztuki. Od czasu ukazania się tłumaczenia angielskiego (H. Belting, *The End of the History of Art?*, translated by Ch. S. Wood, Chicago 1987) przywoływano ją wielokrotnie w angielskojęzycznych publikacjach na temat teorii historii sztuki. Por. przykładowe recenzje w: „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1987, 2 (Joyce Brodsky); „The British Journal of Aesthetics" 1989, 2 (Ivan Gaskell).

końcu historii sztuki, opatrzona zresztą przez autora znakiem zapytania, stanowiła zaproszenie do dyskusji nad stanem i perspektywami historii sztuki jako nauki. Wieszczyła nie tyle koniec samej dyscypliny, ile opisywała raczej zmierzch pewnej określonej formacji w ramach historii sztuki i sugerowała kierunki pożądanej zmiany[4]. Na pierwszy rzut oka, w warstwie deklarowanych celów również i najnowsza publikacja nie odbiega od tamtych zamierzeń. W przedmowie Belting „przezornie" wyjaśnia, iż mówiąc „o końcu określonego artefaktu, zwanego historią sztuki", ma na myśli „reguły gry", i wychodzi z założenia, że „gra ta może być kontynuowana w inny sposób"[5].

Należy jednak postawić pytanie, czy tym razem owa zmiana reguł nie oznacza po prostu rozpoczęcia zupełnie nowej gry, dla której należałoby znaleźć inną, bardziej odpowiednią nazwę, aniżeli „historia sztuki". Tym bardziej że teza Beltinga – co sygnalizuje już sam brak znaku zapytania w tytule – zyskała obecnie charakter konstatacji, stwierdzenia faktu. Nowy esej Beltinga mógłby zatem posłużyć jako wygodna rama dla rekonstruowanego procesu dziejowego. Dzięki niej teoretyczny rozwój historii sztuki od 1970 roku mógłby zostać przedstawiony jako stopniowy proces dezintegracji tradycyjnej dyscypliny historii sztuki, który – w latach dziewięćdziesiątych – doprowadził ostatecznie do jej „końca". Abstrahując już od oczywistych niebezpieczeństw takiego ujęcia (jak teleologizacja rekonstruowanej historii, czy temporalizacja synchronicznie występujących perspektyw teoretycznych), należy postawić pytanie, czy rzeczywiście argumentacja Beltinga jest na tyle wyczerpująca i przekonująca, by mogła dostarczyć takiej całościowej ramy (co nie było chyba znowu tak dalekie od intencji autora, tym bardziej że pojęcie ramy odgrywa, jak zobaczymy, kluczową rolę w jego wywodzie).

Niezależnie jednak od odpowiedzi na to pytanie, teza Beltinga warta jest refleksji, jest ona bowiem czymś więcej, aniżeli tylko – jak sugerował to Werner Hofmann – tanim chwytem marketingowym[6]. Bliższy prawdy

[4] „Wtedy chodziło o wykład inauguracyjny, który podjąłem w geście buntu przeciwko błędnie zarządzanym tradycjom. Ponieważ tytuł budził nieporozumienia, uzupełniłem włoskie wydanie dodatkiem o wolności sztuki, rozumianej jako wolność wobec linearnej historii sztuki". (H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, op. cit., s. 9).

[5] Ibidem, s. 8. „Mowa o 'końcu' nie oznacza, że 'wszystko się skończyło', ale wzywa do zmiany dyskursu, ponieważ zmienił się przedmiot (tj. sztuka – przyp. M.B.), który przestał już pasować do starych ram (tworzonych przez dotychczasową historię sztuki – przyp. M.B.)" (ibidem).

[6] Hofmann, zapytany o opinię na temat „dwukrotnie postulowanego przez Beltinga końca historii sztuki", odpowiedział: „To jest obliczony na zysk, stymulujący sprzedaż chwyt. Nie miałem zresztą nigdy – z wyjątkiem (naszego spotkania) na rogu ulicy w Berlinie – okazji, by porozmawiać z Beltingiem o całej tej historii" (Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Kommentar zur Kunstgeschichte – Gespräch mit Werner Hofmann*, „Kunsthistoriker aktuell" 1996, 4).

był już niewątpliwie Martin Warnke, który w kontekście obu publikacji Beltinga zauważył z pewną dozą ironii, że „Belting tak pisze o tym końcu historii sztuki i pisze, a jest jedynym historykiem sztuki, który ten cały interes jeszcze pcha do przodu"[7]. Jeśli się zważy, że pomiędzy pierwszą i drugą wersją eseju o „końcu" historii sztuki, opublikował Belting kilka gruntownych studiów, w tym monumentalny *Bild und Kult*, to można uznać, że stwierdzenie Warnkego trafnie ujmuje paradoksalny charakter fenomenu Beltinga.

Przyjrzyjmy się najpierw tezom i sposobowi argumentacji Beltinga sprzed z górą dziesięciu lat. Na wstępie wyjaśniał on, iż:

> zastanawianie się nad końcem historii sztuki nie oznacza prorokowania końca badań nad sztuką. Raczej chodzi tutaj o – w praktyce już często dokonane, ale jeszcze w małym stopniu poddawane refleksji – zniesienie tradycyjnych wzorców historycznego przedstawiania „sztuki". Wzorce te to głównie różne odmiany historii stylu. Sztuka, o której traktowały, jawiła się w nich jako autonomiczny system, oceniany według wewnętrznych kryteriów. Człowiek miał w nich swoje miejsce jedynie jako artysta lub co najwyżej jeszcze jako zleceniodawca[8].

Przedmiotem analizy i „zniesienia" była zatem stylistyczna historia sztuki, w ramach której dzieje sztuki prezentowano jako linearny ciąg poszczególnych epok stylistycznych, następujących po sobie zgodnie z autonomicznymi prawami rozwojowymi sfery artystycznej, dzieło sztuki natomiast jawiło się jako rezultat równie autonomicznego procesu twórczego artysty, podporządkowanego ogólnym, charakterystycznym dla danej epoki zasadom stylistycznym, które obowiązywały również zleceniodawcę, włączanego niekiedy jako dodatkowy czynnik procesu powstania dzieła.

Ten tradycyjny model historii sztuki, którego początki wyznacza historiografia Vasariego, uzyskał status paradygmatu na przełomie XIX i XX wieku, głównie dzięki pracom Riegla i Wölfflina. Paradoksalnie w tym właśnie momencie dziejowym dostrzegł Belting początki kryzysu owego dopiero co usankcjonowanego modelu: wraz z wyłonieniem się awangardy, programowo odcinającej się od ją poprzedzającej tradycji artystycznej, pojawił się ów brzemienny w skutki rozdźwięk między sztuką dawną i współczesną. Ponieważ modelowana na sztuce dawnej, stylistyczna historia sztuki nie posiadała odpowiednich kategorii dla właściwego ujęcia fenomenu awangardy, wykształciły się dwie wersje historii sztuki – jedna opowiadająca dzieje sztuki dawnej i druga – sztuki nowoczesnej. Pojęcie „sztuki zapewniało im już tylko pozorną wspólnotę, łącznie nie były one w stanie dostarczyć całościowego obrazu dziejów sztuki. „Tak

[7] W rozmowie z autorem.

[8] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, op. cit., s.7-8.

więc historyczne przedstawianie (sztuki – przyp. M.B.) zawiodło właśnie tam, gdzie powinno było ono stworzyć związek (między sztuką dawną i współczesną – przyp. M.B.)"[9]. Innymi słowy, awangarda ujawniła ograniczenia stylistyczno-autonomicznego modelu historii sztuki i wskazała jednocześnie sposób ich przezwyciężenia: należy przełamać izolację sfery artystycznej, umieszczając na powrót sztukę w społecznym kontekście, z którego wyrosła i w którym funkcjonuje. Nie inaczej postępuje też współczesny artysta, który – zamiast, jak dawniej, studiować arcydzieła w Louvre – udaje się do „British Museum, by tam zaznajomić się, na podstawie symboli, z człowiekiem przeszłości oraz by doświadczyć historyczności w obliczu przeszłych kultur, przy czym sam uświadamia sobie swoją własną historyczność. Immanentno-artystyczne zainteresowania są wypierane przez zainteresowania antropologiczne"[10].

Motyw współczesnej sztuki jako „zbawiennej przyczyny kryzysu tradycyjnego modelu przedstawiania historii sztuki, zbawiennej, bo ujawniającej jego ograniczenia i wskazującej sposoby ich przezwyciężenia, w czym szczególna, wiodąca rola przypada współczesnym artystom – ten motyw stanowi odtąd główną siłę napędową refleksji Beltinga. W pierwszej wersji *Das Ende der Kunstgschichte?* znalazł on jednak – w porównaniu z rozmachem i radykalizmem „rewizji po latach" – jeszcze stosunkowo umiarkowane rozwinięcie.

W pierwszym rozdziale znajdujemy wyjaśnienie i zarazem uszczegółowienie sensu tytułowego sformułowania o „końcu historii sztuki". Jego celowo założona dwuznaczność sugerować by mogła, iż chodzi tu bądź o koniec dziejów sztuki (jako fenomenu), bądź o koniec historii sztuki (jako nauki). Żadne z obu tych ogólnych twierdzeń nie stanowi założonego przez autora sensu tytułowego pytania. Rozumieć je należy bardziej specyficznie, choć również dwojako. Po pierwsze chodzi o to, że współczesna sztuka nie kontynuuje „w przód" dotychczasowych dziejów sztuki, i po drugie, że historia sztuki nie jest już w stanie wyłonić żadnego wiążącego modelu przedstawiania sztuki. „O tym związku między dzisiejszym doświadczeniem sztuki i naukowymi badaniami nad sztuką będzie tutaj mowa"[11]. Belting zarzuca historykom sztuki pomijanie w zawodowej praktyce doświadczenia sztuki współczesnej, które – traktowane przez nich jak „rzecz prywatna" – nie wpływa na podejmowane przez nich badania nad sztuką dawną. Co więcej, zadowoleni z efektów naukowej *praxis*, nie widzą oni już potrzeby metodycznego ugruntowania badań nad sztuką. Tej swoistej inercji profesjonalistów przeciwstawia się rosnące zaintere-

[9] Ibidem.
[10] Ibidem, s. 9.
[11] Ibidem, s. 11.

sowanie sztuką ze strony publiczności, które zmusza również historię sztuki, by na nowo przemyślała swój przedmiot.

Podstawowym pytaniem Beltinga jest pytanie o to, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób, można jeszcze dzisiaj pisać **historię** sztuki. Belting podkreśla, że nie tylko pojęcie sztuki (jako jakości odnajdywanej w dziełach sztuki), ale też pojęcie historii (jako sensu odnajdywanego w wydarzeniach historycznych) zyskało tę swoją współczesną treść dopiero w XIX wieku. Vasari, Winckelmann, Hegel – te trzy koncepcje dziejów sztuki omawia autor w krótkim zarysie prehistorii historii sztuki, przy czym Vasari i Hegel wyznaczają odpowiednio początek i koniec historiografii sztuki, Winckelmann natomiast markuje istotny moment oddzielenia „oglądu historycznego od estetycznego"[12]. W argumentacji Hegla dostrzega Belting zwrotny punkt w badaniach nad sztuką, polegający na zerwaniu ciągłości między sztuką dawną i współczesną:

> Historycy sztuki nie wyznaczają już artystom swojej epoki żadnego miejsca w tradycji artystycznej, rezygnują z doprowadzenia pisanych przez siebie dziejów sztuki do współczesności. Artyści nie powołują się już na wzór sztuki historycznej, ale orientują się na kliszę awangardy[13].

Negatywne konsekwencje owego pierworodnego grzechu historii sztuki – wzajemnej alienacji historii sztuki (resp. nauki) i twórczości artystycznej (resp. krytyki artystycznej) – dostrzega Belting w koncepcjach historyczności sztuki właściwych dla „dzisiejszych metod" badania sztuki: historii stylu, ikonologii i hermeneutyki.

Historia stylu, ujmująca dzieje sztuki jako sekwencję następujących po sobie stylów, ogranicza się do „kontemplacji artystycznej *formy*", wyklucza z wyjaśniania historycznego wszelkie pozaartystyczne czynniki, warunkujące bieg dziejów i kształt dzieł sztuki. Co więcej, w koncepcji „woli twórczej" Riegla, zgodnie z którą „style artystyczne stają się oglądowymi formami stylów życia i myślenia" nastąpiło „zaskakujące odwrócenie przyczyny i skutku": ujęcie „*stylu* epoki jako wyrazu *ducha* czasu"

[12] Por. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 153 i n.

[13] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, op. cit., s.21. Nie oznacza to, rzecz jasna, że nie istniały również i po oddzieleniu w XIX wieku krytyki artystycznej i historycznych badań nad sztuką żadne punkty styczne między tymi dyskursami. Miejscem wspólnym obu był charakterystyczny dla danej epoki „ogląd sztuki". Przywołując znane przykłady takiej wspólnoty (kategorie Riegla i Wölfflina z jednej strony i – ogólnie mówiąc – tendencje *Fin-de-siècle* z drugiej), podkreśla Belting odmienność sytuacji, polegającą na tym, iż „historii sztuki nie uprawia się już ze *względu* na sztukę współczesną, ale – bez uświadamiania sobie tego faktu – pod *wpływem* współczesnego doświadczenia artystycznego" (ibidem, s. 22).

sprawiło, że to „historia *form* przenika obecnie historię *ogólną*"[14]. Ikonologia, zajęta odszyfrowywaniem literackich treści zawartych w dziełach sztuki, jest – zdaniem autora – w jeszcze mniejszym stopniu, niż historia stylu zdolna do skonstruowania syntetycznej historii sztuki. Brakuje jej bowiem właściwego przedmiotu takiej historii[15]. Hermeneutyka natomiast, która swoim przedmiotem uczyniła opartą na doświadczeniu estetycznym badacza interpretację pojedynczego dzieła sztuki, uwikłała się w sprzeczność, uniemożliwiającą realizację zamierzonej przez nią wiążącej rekonstrukcji dziejów sztuki. Doświadczenie estetyczne poszczególnych badaczy samo posiada – podobnie jak interpretowane dzieło – charakter historyczny i jako takie podlega zmianom, nie może więc stanowić uniwersalnego fundamentu historii sztuki[16].

Pomost między powyższą krytyką dotychczasowych metod i własnymi propozycjami Beltinga tworzą rozważania na temat relacji między sztuką i rzeczywistością. Odrzuca on dwie koncepcje – sztuki jako pozoru i jako projektu rzeczywistości, i opowiada się za trzecią: sztuką jako interpretacją rzeczywistości.

> Właśnie w formie dzieła sztuki, znajdującej się – jako odbicie (*Abbild*) lub przeciwstawienie (*Gegenbild*) – w sytuacji dialogu z każdorazowo doświadczalną formą rzeczywistości, immanentnie zawarte jest owo odniesienie (tj. sztuki i rzeczywistości – przyp. M.B.)[17].

Na tak zarysowanym tle formułuje Belting pierwszą ze swoich tez:

> forma artystyczna istnieje nie tylko w ramach wewnętrznej historii form tradycji gatunkowych; taka izolacja pozbawia ją pełnej zawartości rzeczywistości, którą rozporządza i na której została ufundowana. Krytyka stylu nie jest w stanie sprostać wymaganiom dzieła sztuki, ponieważ skazana jest na daleko idącą selektywność pytań, jakie może mu postawić[18].

Sztuka, odarta z kontekstu, może być przedmiotem filozofii sztuki, ale nie jej historii.

---

[14] Ibidem, s. 24. Jako przykład krytyki tego modelu i propozycji jego modyfikacji przywołuje Belting w tym miejscu pracę G. Kublera, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962 (polskie wydanie: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 1970).

[15] Ta opinia nie dotyczy, zastrzega Belting, pierwotnego projektu ikonologii Aby Warburga, a jedynie jej zawężonego praktykowania jako metody deszyfrowania (obecnie) znaczeń literackich zaszyfrowanych (niegdyś) w dziełach sztuki.

[16] Jak wynika z przywołanych przez autora sformułowań i odnośnych przypisów, pod pojęciem hermeneutyki kryje się u Beltinga – jeśli chodzi o historię sztuki – przede wszystkim analiza strukturalna Hansa Sedlmayra.

[17] Ibidem, s. 32.

[18] Ibidem.

> Forma *artystyczna* jest formą *historyczną*: była ona tak często warunkowana gatunkiem, materiałem, techniką, ale też treściami i funkcjami, że nie można wyzwolić jej z tego splotu jako „czystej formy", z której dałoby się odczytać „wewnętrzną historię" sztuki (...) utracona została jedność starego pojęcia stylu, poruszającego się po jednokierunkowym trakcie rozwoju form. Na jego miejsce wstępuje dzieło sztuki (...) jak w soczewce skupiające w jedność niezliczone uwarunkowania, które do niego przeniknęły i skutki, które z niego wzięły swój początek[19].

Druga teza inicjuje cały szereg tez na temat „dzisiejszych zadań badań nad sztuką". Głosi ona, że:

> im bardziej złożone będzie nasze pojęcie dzieła sztuki i jego determinant, tym trudniejsze będzie syntetyczne przedstawienie (dziejów sztuki – przyp. M.B.), które byłoby w stanie ową wielość zależności, w których uczymy się widzieć sztukę, przeprowadzić w jednolitą perspektywę „dziejów sztuki"[20].

Pierwsze zadanie widzi Belting w otwarciu historii sztuki na inne dyscypliny, co powinno stanowić antidotum na tendencję do tworzenia zamkniętych systemów wewnątrzdyscyplinarnych teorii. Drugie zadanie formułuje autor jako dyrektywę: należy unikać zastępowania historii stylu przez inne upraszczające (choć w inny niż ona sposób) modele wyjaśniania, jak na przykład historia społeczna. Przede wszystkim nie ma racji bytu taka strategia, która nie traktuje analizy formy dzieła sztuki jako swojego głównego zadania. Estetyka recepcji Jaussa jako strategia pozwalająca na połączenie estetycznej specyfiki dzieła z jego społecznym otoczeniem, uwzględniająca przy tym historyczność badacza, postawiona zostaje przez autora za wzór dla historii sztuki – to trzecie zadanie aktualnych badań nad sztuką. Ściśle z nim związane jest kolejne, zawarte w formule „sztuka w kontekście". Współczesny badacz ze szczególną uwagą – wyostrzoną, dzięki doświadczeniu współczesnej sztuki, szukającej odniesień do społecznego otoczenia, w którym funkcjonuje – badać powinien związki historycznej sztuki i życia. Następne zadanie wiąże się z zagadnieniem mediów, związanym ze współczesną kulturą masową:

> Nie powinno to jednak prowadzić do tego, by historycznym dziełom sztuki w sposób mechaniczny stawiać takie same pytania, jak *współczesnym* mediom, ponieważ funkcjonowały one jako media inaczej. Literaturoznawstwo i historia sztuki mogą natomiast wspólnie objaśniać symboliczne, wytworzone przez człowieka systemy porozumiewania się o świecie[21].

Ostatnie – i zarazem kluczowe, skupiające w sobie wszystkie dotychczas wymienione – zadanie historii sztuki widzi Belting w badaniach różnorodnych funkcji, jakie spełniała sztuka w dziejach. Z tym programem

[19] Ibidem, s. 34.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem, s. 36.

wiąże on nadzieję – podstawową w kontekście postawionego przez siebie pytania o możliwość pisania historii sztuki dzisiaj – na skonstruowanie nowej jednolitej narracji przedstawiania dziejów sztuki:

> Być może dałoby się w tym kierunku (tj. badań historycznych funkcji sztuki – przyp. M.B.) wykoncypować raz jeszcze uniwersalną historię sztuki. Nie stanowiłaby jej sekwencja dzieł o zmieniającej się morfologii, ale *następstwo społeczeństw* i kultur, *w których na całkiem ogólnej płaszczyźnie rozpatrywałoby się repertorium i formy funkcji sztuki*[22].

W ten całościowy obraz dziejów sztuki musiałaby zostać włączona sztuka nowoczesna. Dzisiaj bowiem, stwierdza Belting, „ciągle jeszcze ma się wrażenie, że tam, gdzie *jedna historia sztuki* się kończy, tam dopiero zaczyna się *druga* (tj. historia sztuki nowoczesnej – przyp. M.B.)[23]. Owa *trzecia historia sztuki*, która ujmowałaby z zachowaniem ciągłości i z równym krytycznym dystansem sztukę dawną i nowoczesną, stała się możliwa dopiero z chwilą zmierzchu samej awangardy, gdy awangardowy model przedstawiania dziejów sztuki nowoczesnej utracił swój wiążący charakter dla historii sztuki.

> A tam, gdzie opozycja wobec tradycji sama stała się tradycją, tradycja sztuki (czyli sztuka dawna – przyp. M.B.) nie może jawić się w takim samym jak dawniej świetle. (...) Refleksja na temat sztuki, która stała się dzisiaj możliwa, zmienia obraz sztuki przekazywany w historii historii sztuki[24].

Jeśli zatem powstanie sztuki nowoczesnej traktuje się jako konsekwencję (a nie zaprzeczenie) tego, co zawsze było już jakoś obecne w sztuce dawnej, to – niejako zwrotnie – owo tak silnie eksponowane w sztuce nowoczesnej odniesienie do świata pozwala przypuszczać, że było ono istotne również dla sztuki historycznej, którą w związku z tym należy pojmować (i badać) jako „sumę rywalizujących i uzupełniających się funkcji, wyrażających się w wybranych formach"[25]. Wszystkie wynikające

[22] Ibidem, s. 37.

[23] Ibidem, s. 39.

[24] Ibidem, s. 41.

[25] Charakterystyczne dla sztuki współczesnej przekraczanie i definiowanie na nowo granic tak sztuki, jak i gatunków wewnątrz niej, pozwala na nowe spojrzenie na granice funkcjonujące w sztuce dawnej. I tak na przykład pytanie o genezę obrazu tablicowego, tego „relatywnie młodego wytworu sztuki europejskiej" zyskało na znaczeniu po tym, jak utracił on w sztuce nowoczesnej swoją monopolistyczną pozycję. „Granice gatunkowe, które przełamano w sztuce współczesnej, istniały często dopiero od renesansu, ale jeszcze nie w średniowieczu. Rola *antyku* jako *normy* tego, czym sztuka europejska być powinna i jako *granicy* tego, czym mogła lub czym *nie* mogła się stać, stała się widoczna jako centralny fenomen sztuki dawnej po tym, jak straciła ona na znaczeniu. Również takie aspekty, jak wczesny kultowy i późniejszy towarowy charakter sztuki, dostarczają tematów dla nowego rozumienia historii sztuki" (ibidem, s. 43).

z tego programu badawczego pytania dają się ująć, zdaniem Beltinga, w jednym podstawowym: „jaka była rola sztuki w danej epoce historycznej i w jaki sposób może być ona dzisiaj doświadczana, czy to w sztuce dawnej, czy nowej"[26]. Właśnie tej ostatniej, sztuce tworzonej na naszych oczach (jako przykład służy tutaj przede wszystkim „postmodernistyczna" architektura), przypisuje Belting kluczową rolę w ukierunkowaniu badań sztuki dawnej. Konstatując koniec modernizmu i kryzys związanych z nim, tradycyjnych, opartych na wierze w postęp i projektowanych utopiach, modeli wyjaśniania dziejów, przyznaje on, iż w takiej sytuacji

> trudno jest zrazu wyobrazić sobie inną perspektywę (spojrzenie na całe dzieje sztuki wraz z epoką nowoczesną, przy rezygnacji z preferencji), bez równoczesnego popadnięcia w kulturową dezorientację. A przecież to właśnie we współczesnej sztuce taka perspektywa dochodzi do głosu. Polega ona na nowej, prawie nonszalanckiej swobodzie w obchodzeniu się z tradycją, co możliwe jest także w badaniach nad sztuką i może posłużyć do krytycznej rewizji pytań i teorii obecnych w tych badaniach[27].

W ten sposób ujął Belting niczym w klamrę swoje rozważania, których impulsem i zarazem osią przewodnią była konieczność i możliwość odnowy historii sztuki przez współczesną praktykę artystyczną. Końcowy akapit warto tu przytoczyć w całości, stanowi on bowiem lapidarne podsumowanie analiz i konkluzji zawartych w książce:

> Historia sztuki jako nauka nie znajduje się, jak widać, u swego kresu. Jednak niektóre jej znane formy i metody nie posiadają już dzisiaj racji bytu. Nie ma już żadnego sensu podział na dwie historie sztuki, które zajmują się albo sztuką dawną, albo nowoczesną, i to posługując się dwoma całkiem różnymi paradygmatami. Podobnie nie są już nam przydatne sztywne hermeneutyczne ramy, w których odgrywany jest dogmatyczny rodzaj interpretacji. Bardziej odpowiednie byłoby rozumienie owego (podejmowanego przez badaczy – przyp. M.B.) przedsięwzięcia zapytywania medium sztuki o historycznego człowieka i wytworzone przez niego w sztuce obrazy świata – jako nieustannego eksperymentu[28].

Pierwszy esej stanowił nie tyle wyzwanie wobec aktualnego stanu dyscypliny, ile podsumowanie dotychczasowej ewolucji historii sztuki. Rozrachunek z przeszłością przeprowadzony był w nim, na co zwracał uwagę sam autor, z perspektywy dokonywanej już od ponad dziesięciu lat w praktyce historii sztuki rewizji tradycyjnego modelu badań. Esej Beltinga odzwierciedlał stan świadomości całego pokolenia niemieckich historyków sztuki, którzy swoje badania rozpoczynali około 1970 roku. Zawarte w nim tezy w przeważającej mierze miały już wówczas charakter

[26] Ibidem.
[27] Ibidem, s. 48.
[28] Ibidem, s. 51.

konsensualny. Dotyczyło to zarówno analizy przeszłości, jak i zarysowanych przez autora perspektyw na przyszłość.

Odrzucenie stylistyczno-linearnego paradygmatu rekonstrukcji dziejów sztuki traktowane było już od dawna przez to pokolenie jako oczywistość. Również krytyka badań stylistycznych, ikonologii czy analizy strukturalnej stanowiła dobro wspólne tej generacji[29]. Podobnie proponowane przez autora jako „przyszłe" zadania historii sztuki – badanie historycznych funkcji sztuki, uwzględnienie relacji między dziełem i odbiorcą, historyczna analiza sztuki z punktu widzenia właściwego jej medium, by wymienić tylko te najważniejsze – znajdowały się już albo w fazie realizacji, albo dosłownie „wisiały w powietrzu". Sam Belting uwzględniał już wówczas w swoich badaniach problematykę medium i rolę odbiorcy; przełomowa praca Wolfganga Kempa na temat estetyki recepcji miała się ukazać jeszcze w tym samym roku; gdy na jesieni roku następnego rozpoczynał swoją działalność *Funkkolleg „Kunst"*, objawił się on jako w pełni ukształtowana, kolektywna, świadoma swoich celów koncepcja spojrzenia na dzieje sztuki (i ich prezentację) przez pryzmat jej historycznie zmiennych funkcji[30]. Było to największe kolektywne przedsięwzięcie tego pokolenia niemieckich historyków sztuki, które na początku lat 70. podjęło rewizję tradycyjnego paradygmatu naszej dyscypliny. Oprócz Beltinga, wzięli w nim udział między innymi tacy badacze, jak: Martin Warnke, Wolfgang Kemp, Klaus Herding i Werner Busch.

Prezentację historii sztuki zorganizowano wokół czterech głównych, zdaniem organizatorów, funkcji, jakie dzieła sztuki pełniły na przestrzeni dziejów. Wyróżniono funkcję religijną, estetyczną, mimetyczną i polityczną. Sam Belting, mimo że poprowadził jedną z jednostek lekcyjnych w ramach problematyki związanej z funkcją religijną („Od obrazu ołtarzowego do tablicowego"), pod koniec całego przedsięwzięcia zgłosił wobec niego swoiste votum separatum, publikując jeszcze jeden tekst w ostatniej jednostce lekcyjnej, pomyślanej jako trybuna dla tych orientacji teoretycznych, które znalazły się poza koncepcją *Funkkolleg „Kunst"*, a mianowicie: feminizmu i ikoniki. Obok przedstawicieli tych dwóch „opcji" głos

[29] Dla uniknięcia niepotrzebnych nieporozumień należy w tym miejscu zaznaczyć, że owo „pokolenie 1970" nie stanowiło monolitu, a jego przedstawiciele różnili się między sobą w podejściu do wielu istotnych kwestii. I tak na przykład, spośród owych trzech „dzisiejszych" (jak je wtedy określał Belting) metod historii sztuki najbardziej zróżnicowane, wcale nie jednoznacznie krytyczne (i dodać można – takim pozostało do dzisiaj) było podejście do ikonologii. Również ogólne tezy Beltinga zawarte w *Das Ende der Kunstgeschichte?* poddawane były z tej strony (do czego jeszcze wrócimy) krytyce.

[30] Zob. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, op.cit.; W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; W. Busch (Hrsg.), *Funkkolleg „Kunst". Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München-Zürich 1986, Bd. 1-2.

zabrał Belting, który w artykule *Das Werk im Kontext* podjął – na przykładzie *Maesty* Duccia – próbę kompleksowej kontekstowo-funkcjonalnej rekonstrukcji genezy i pierwotnego znaczenia dzieła. Polemiczny aspekt wobec *Funkkolleg „Kunst"* polegał tutaj na podkreśleniu dosłownego, przestrzennego kontekstu, co miało na celu ukonkretnienie i uhistorycznienie pojęcia funkcji. Belting obawiał się bowiem alienacji i absolutyzacji kategorii funkcji, która w *Funkkolleg* zaczęła żyć własnym życiem niczym uniwersalna kategoria, nadrzędna wobec konkretnego dzieła sztuki[31].

Opublikowana w 1990 roku monumentalna praca *Bild und Kult*[32], poświęcona dziejom malarstwa ikonowego, stanowiła podsumowanie tej fazy rozwoju naukowego Beltinga, która związana była z zapoczątkowaną około 1970 roku rewizją tradycyjnej historii sztuki, polegającą na zakwestionowaniu estetyczno-autonomicznego modelu badań, w którego centrum znajdowało się nowożytne (i nowoczesne) pojęcie sztuki jako autonomicznej sfery artystycznej, rządzącej się własnymi prawami rozwoju formalnego. Sam jej podtytuł, w którym mowa o „historii obrazu przed epoką sztuki", świadczył o programowym charakterze przedsięwzięcia. Dzieła, które powstawały i funkcjonowały w ramach tysiącletniej „ery obrazu", miały zostać – w wyniku podjętej przez autora rekonstrukcji ich dziejów – odebrane autonomicznej historii sztuki i przywrócone ich prawdziwej historii. Funkcjonalno-kontekstowy model historii sztuki przybrał tutaj dojrzałą postać *Kunstgeschichte als Mediengeschichte*, podobnie jak w następnej monumentalnej pracy Beltinga, która ukazała się w 1994 roku, zatytułowanej *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei* (współautorką była C. Kruse)[33].

Koncepcja historii sztuki jako historii medium była naturalną konsekwencją ewolucji teoretycznej Beltinga, wynikającej z prób wypracowania nowego modelu historycznej rekonstrukcji dziejów sztuki, po tym jak odrzucony został tradycyjny paradygmat naszej dyscypliny. W toku tej ewolucji coraz bardziej na znaczeniu zyskiwało pojęcie medium, kosztem innych kluczowych w badaniach Beltinga kategorii, takich jak gatunek, funkcja i kontekst. Toteż gdy w 1995 roku ukazał się drugi esej *Das Ende der Kunstgeschichte* (*Rewizja po dziesięciu latach*), centralne miejsce w toku argumentacji autora przypadło rozważaniom na temat relacji między „historią mediów i historią sztuki". Tym bardziej że tak jak pierwszy

[31] Zob. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, op. cit.

[32] H. Belting, *Bild und Kult...*, op. cit. O tej książce pisałem (w:) M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, „Rocznik Historii Sztuki" XXIV, Wyd. „Neriton", Warszawa 1999, s. 217-260.

[33] H. Belting, C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes...*, op. cit.

esej o „końcu historii sztuki" powstał z okazji objęcia przez Beltinga katedry historii sztuki na Uniwersytecie w Monachium, tak „rewizja po latach" związana była z przejściem Beltinga do nowo utworzonej w Karlsruhe Staatliche Hochschule für Gestaltung, kształcącej adeptów sztuki medialnej.

Charakterystyczna dla pierwszej wersji, a zupełnie nieobecna w drugiej, była wiara Beltinga w sensowność i możliwość zastąpienia starego modelu przedstawiania dziejów sztuki, którego konsekwencją był podział na dwie odrębne historie (sztuki dawnej i nowoczesnej), modelem nowym, zdolnym do przywrócenia utraconej i tak pożądanej przez autora jedności[34]. Ponadto w pierwszej wersji stosunkowo niewielką rolę odgrywały – gdy ma się na uwadze kluczową pozycję, jaką zajmują w drugiej – konkretne analizy dzieł sztuki współczesnej.

Zmiana ta nie polegała jedynie na poszerzeniu argumentacji w celu wzmocnienia starej tezy autora o podstawowym znaczeniu, jakie dla odnowy historii sztuki posiadać powinna sztuka współczesna. Tezy, która spotkała się zresztą już wtedy, po opublikowaniu pierwszego eseju, ze zdecydowaną krytyką. M. Warnke, stwierdzając, iż to raczej konwencjonalne, aniżeli logiczne przesłanki leżą u podstaw przekonania, że historyk sztuki powinien swoją świadomość problematyki artystycznej i historyczne na nią spojrzenie czerpać od współczesnych mu artystów, pytał retorycznie:

> Co przeszkadza historykowi, by na przykład problem mediów uznał on za godny zastanowienia na podstawie własnego, bezpośredniego doświadczenia, jak to się dzieje w przypadku każdego innego dorosłego obywatela? Czyż problem ten nie napiera na niego w bardziej dramatyczny sposób w codziennym życiu politycznym i rodzinnym, aniżeli w galeriach czy sztuce performance? Dlaczego zatem nie miałby historyk sztuki, podobnie jak artysta, wychodzić od swoich bezpośrednich doświadczeń i zgodnie z nimi klasyfikować, organizować i kształtować swój materiał historyczny?

Następnie konstatował Warnke osobliwy stan rzeczy, polegający na tym, iż koniec awangardowego modelu, zgodnie z którym sztuka posiadała poznawcze pierwszeństwo w stosunku do innych form poznania w społeczeństwie, a zatem, jak można to też ująć, rezygnacja w postmodernizmie z kryterium nowości oznacza, iż sztuka dzisiejsza „zatrzymuje alternatywne fantazje i wszelkie oczekiwania związane z przyszłością w status quo lub w rozsądnej przeszłości". Sztuka, która żywi się albo

[34] Charakterystyczne, że na ten aspekt refleksji Beltinga szczególnie wrażliwy okazał się autor amerykańskiej recenzji J. Brodsky, który ze swojej własnej pespektywy afirmacji postmodernizmu dostrzegł w nim „nostalgię za modernizmem, a może nawet za jednolitą historią sztuki" (zob. „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1987, 2).

akceptowaną współczesnością (a postrzeganie stanu istniejącego za pożądany było dotąd zarezerwowane dla świadomości panujących – zauważał autor polemiki), albo estetyzowaną przeszłością, nie może rościć sobie pretensji do poznawczego prymatu. W sprawach rekonstrukcji historii „historyk sztuki jest o wiele bardziej kompetentny od artysty, o ile tylko opuści on wydeptane ścieżki swojej nauki", konkludował Warnke[35].

Belting nie tylko nie przyjął powyższej krytyki, ale przeciwnie, jeszcze bardziej zradykalizował swoje stanowisko. Wraz z poszerzeniem problematyki o nowe obszary, nieobecne w pierwszej wersji, a bezpośrednio związane ze współczesną praktyką artystyczną, sztuka współczesna na tyle wzmocniła swój status, że urosła teraz do rangi samowystarczalnej instancji poznawczej, umożliwiającej nie tylko postawienie najistotniejszych problemów, ale też proponującej ich właściwe rozwiązanie.

Na drugi esej składają się dwie części. Pierwsza, całkowicie nowa, traktuje o „mediach, teoriach i muzeach", czyli epoce modernistycznej widzianej przez pryzmat współczesności. Druga stanowi mocno zmodyfikowaną wersję pierwszego eseju. Modyfikacje te sprawiły, że, jak stwierdza sam autor, historia sztuki nie znajduje się już tutaj w centrum analizy, co zgodne jest z ogólnym przesunięciem zainteresowań Beltinga z historii i teorii historii sztuki na społeczny i instytucjonalny kontekst jej (a także samej sztuki) funkcjonowania. Pierwszą część otwierają fundamentalne refleksje na temat „naszej dzisiejszej sytuacji" (którą autor kontrastuje z „tak zwaną moderną"[36]), przy czym teza o końcu historii sztuki mogła zostać sformułowana wyraźniej, niż przed laty, gdyż proces rozwojowy, który się wówczas dopiero rozpoczynał, stał się obecnie bardziej przejrzysty[37].

Przedmiotem refleksji Beltinga stają się w tym kontekście następujące obszary problemowe: zdominowana przez USA powojenna sztuka Zachodu; relacja między wschodnią i zachodnią Europą w kontekście kultury artystycznej; zmierzch koncepcji uniwersalnej sztuki światowej i pojawienie się na scenie artystycznej różnorodnych mniejszości o odrębnych identyfikacjach; rozróżnienie na sztukę „wysoką i niską" (czyli elitarną i popularną); współczesna sztuka medialna; muzeum sztuki współczesnej. Już sama rozpiętość problematyki świadczy o niemałych ambicjach autora stworzenia szeroko zakrojonej panoramy współczesnej kultury artystycznej, jej genezy, stanu obecnego i perspektyw na przyszłość. Narracja, sposób argumentacji, a także formułowane tezy posiadają przy tym,

[35] Krytyka ta nie tylko nie straciła, ale wręcz zyskała jeszcze – w kontekście ewolucji Beltinga – na aktualności (M. Warnke, *Ästhetik. Eine Kolumne*, „Merkur" 1984, 5).

[36] Niemieckie *modern* będę tłumaczył synonimicznie jako: moderna, modernizm, nowoczesność.

[37] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Revision...*, op.cit., s. 10.

jak zaznacza autor, charakter „tymczasowy", zdeterminowany odczuwaną przez niego „sprzecznością między akademickim dyskursem i zmieniającym się światem"[38].

W tym kontekście nie dziwi fakt, że esej otwiera swoisty dyskurs o niemożliwości dyskursu. Nie daje się już dzisiaj, powiada Belting, zająć właściwie żadnego stanowiska, które nie byłoby już wcześniej w takiej, czy innej formie reprezentowane. Poza tym czas dzisiejszy to czas monologów, a nie dialogów. Co prawda, wskazać można wspólne tematy, na które istnieje zapotrzebowanie, jednym z nich jest właśnie temat „epilogu"[39]. Cudzysłów nie jest tutaj przypadkowy. Tradycyjne pojęcia, takie jak „sztuka", „kultura", „historia" czy „utopia", ujmuje się dzisiaj w cudzysłów, mając świadomość, że ich istnienie (które implikowałby właśnie brak cudzysłowu) może zostać w każdej chwili zanegowane. „Pojęcia i tezy podzieliły obecnie ten sam los, któremu już od dawna podlegała sztuka: legitymizacji poszukiwać mogą one jeszcze tylko za pomocą zastrzeżenia skierowanego przeciw ich treści"[40]. Również termin „epilog", stosowany przez Beltinga w odniesieniu do moderny, musiał zostać opatrzony zastrzeżeniami, ograniczającymi kategoryczność zawartej w nim konstatacji o końcu epoki nowoczesnej.

> Moderna (nowoczesność) przybiera tysiąc postaci, co do których toczymy potem spory, czy nadal żyje ona w nich, czy też uległa już likwidacji. Również historia, którą już dawno uznano (...) za martwą, ponownie wszędzie melduje się – nieproszona i w sposób nieprzyjemny – do głosu. I w końcu klasyczne sztuki (...) istnieją nadal wbrew wszelkim oczekiwaniom (...)[41].

A jednak nie przeczy to wcale temu, że epoka klasycznej moderny rzeczywiście dobiegła końca, że spojrzenie na tamtą modernę może być już tylko spojrzeniem wstecz[42].

Wraz z końcem modernizmu również „historia sztuki przestała być wiodącym wzorem naszej kultury historycznej. (...) Ideał, zawarty w pojęciu historii sztuki, polegał na wiążącej opowieści o sensie i o przebiegu ogólnych dziejów *tej* (tzn. autonomicznej – przyp. M.B.) sztuki"[43]. Sztuka stanowiła obraz ujęty w ramy historii sztuki i – jak każdy obraz, który

[38] Ibidem, s. 9-10.

[39] Tytuł tego pierwszego rozdziału brzmi właśnie: „Epiloge der Kunst oder der Kunstgeschichte?". Zawiera on w sobie ową wspomnianą już, zamierzoną przez Beltinga, dwuznaczność: *Kunstgeschichte* jako historia sztuki i zarazem dzieje sztuki.

[40] Ibidem, s. 17.

[41] Ibidem, s. 18.

[42] Swoją aktualność utraciły, zdaniem autora, takie główne hasła modernizmu, jak: pretensja do uniwersalizmu, wyzwolenie z tabu, ideał sztucznego świata techniki, awangardowe wyzwanie wobec burżuazji, kształtowanie opozycyjnego wobec kultury masowej charakteru kultury elitarnej, historia jako miejsce tożsamości bądź sprzeczności (ibidem, s. 21).

[43] Ibidem, s. 21-23.

swoją koherencję zawdzięcza ograniczającej go ramie, tak też sens sztuki i jej dziejów określały ramy historii sztuki. Obecnie, gdy obraz (sztuka współczesna) przestał pasować już do dawnej ramy (autonomicznej historii sztuki), nastąpiło „rozramowanie" sztuki, w wyniku którego wyłania się „nowa epoka otwartości, nieokreśloności, a także niepewności, która przenosi się z historii sztuki na samą sztukę"[44]. Belting, w tym miejscu jeszcze bardzo ogólnie, zarysowuje podstawowe symptomy tej nowej epoki.

Wskazuje na charakterystyczne dla naszej epoki przesunięcie w relacji między sztuką i kulturą. Ta ostatnia nie jest już przyswajana, jak dawniej, jako dobrze osadzony w ramach, stabilny obraz za pomocą spokojnej, kontemplacyjnej percepcji w muzeum, sali koncertowej czy przy lekturze książki, ale przyswaja się ją obecnie jako zbiorowy, niekoniecznie oryginalny, ale zapewniający rozrywkę spektakl. Dotyczy to nie tylko masowej kultury mediów, ale i tradycyjnych form przekazu tradycji artystycznej. I tak na przykład, wystawy w muzeach organizuje się dzisiaj nie tyle ze względu na samą sztukę, ile na kulturę, która wykorzystuje ostatnie rezerwy, jakie jej jeszcze pozostały (czyli sztukę właśnie), po to by w ogóle zapewnić sobie stale malejącą siłę przekonywania. Poza tym, zmianie uległy relacje między artystami i historykami sztuki. Od czasu, gdy to rynkowa strategia właścicieli galerii rozstrzyga o tym, co przejdzie do historii sztuki, stracił aktualność dawny podział ról, zgodnie z którym artyści – tworząc – odpowiadali za przyszłość, historycy zaś – pisząc historię, która albo przyznawała, albo odmawiała racji dziełom pierwszych – za przeszłość. Do przeszłości należy też długotrwała walka historyków sztuki z artystami w obronie muzeum. Dzisiaj obie grupy współzawodniczą ze sobą o prymat na terenie tegoż muzeum, które trudno już zresztą odróżnić od targów sztuki, odkąd tu i tam zaczęły pojawiać się podobne dzieła. Ponadto z chwilą, gdy sztuka przestała być miejscem wytwarzania konfliktów, a przeciwnie, zaczęła gwarantować bezkonfliktową przestrzeń wewnątrz społeczeństwa, zniknęła też – zaspokajana przez fachowców – potrzeba orientacji[45]. Również klasyczna teoria sztuki pozbawiona została podstaw, gdy samo dzieło zmieniło się bądź w teorię (wcielając już tylko samą ideę sztuki), bądź – przeciwnie – w prosty obiekt (przecząc swojej estetycznej fizjonomii, która odróżniałaby je od świata rzeczy)[46].

[44] Ibidem, s. 24.

[45] Por. ibidem, s. 24-26. Tych obserwacji, dodaje autor, nie podważa fakt ilościowego i komercyjnego boomu, jaki przeżywa obecnie rynek artystyczny. „Sukces sztuki zależy od tego kto ją kolekcjonuje, nie zaś od tego kto ją tworzy". Podobny ilościowy boom (Belting mówi tutaj o osiągnięciu „stanu końcowego") przeżywa również historia sztuki, co doprowadziło do erozji poczucia sensu i pamięci o wspólnej normie jednej jedynej historii sztuki i – w konsekwencji – do zaniku wspólnoty naukowej (ibidem, s. 27).

[46] Ibidem, s. 27-28.

Następny wielki problem dla historii sztuki stworzyła – określona w naszej epoce w nowy sposób – relacja między komentarzem artystycznym i dziełem sztuki. Im bardziej dzieło sztuki traciło swoją substancjalną zamkniętość jako dzieło i dawało się już tylko zapośredniczyć za pomocą komentarza, tym większa stawała się – zawsze zresztą obecna – pokusa, by sam komentarz przejął funkcję sztuki. Krytyka artystyczna przejmowała przy tym stopniowo funkcję teorii sztuki, historia sztuki zaś, wyłączona z tego procesu, akceptowała jedynie ten stan rzeczy. *Wielka szyba* Marcela Duchampa, gdzie komentarz znajduje się w dziele i – jednocześnie – dzieło w komentarzu; instalacja Josepha Kosutha *Jedno i trzy krzesła*, w której „komentarz zwycięża dzieło, zmuszając je do milczenia"; pretendujący do bycia dziełem tekst krytyka sztuki Germano Celanta, kreującego w katalogu wystawy *Arte Povera* ten nowy kierunek artystyczny; wreszcie Achille Bonito Oliva, inny krytyk, który swoje teksty uznał za prozę artystyczną – te przykłady przywołuje Belting dla ilustracji procesu transformacji sztuki w komentarz artystyczny, z jednej strony i przesuwania się granic między krytyką artystyczną i sztuką, z drugiej strony[47]. Z dwóch funkcjonujących w odniesieniu do sztuki współczesnej typów komentarzy: historycznego, właściwego dla historii sztuki, który nadaje sens historyczny przeszłym wydarzeniom i towarzyszącego, który nadaje im sens współczesny – ten drugi cieszy się mimo wszystko większą sympatią autora. W pierwszym autorzy starają się przekonać czytelnika, że wszystko odbyło się dokładnie tak, jak oni to opisują, i że miało taki właśnie sens, nazywany przez nich historią sztuki. W rzeczywistości oferują mu oni jedynie subiektywną perspektywę, zabarwioną własnymi wspomnieniami, w której „fakt, informacja i interpretacja zlewają się w jedno"[48]. Istnieje też inna strategia, w której autorzy, niechętni historycznym rekonstrukcjom, proponują własne teorie jako perspektywę widzenia przeszłych wydarzeń artystycznych. „Chcielibyśmy raczej (...) dowiedzieć się jak do tego wszystkiego doszło i rozumieć naszą własną kulturę, zamiast nieustannie (...) wysłuchiwać koncertu teorii, które charakteryzują przecież wyłącznie ich autorów"[49].

W następnym rozdziale („Niechciana spuścizna moderny: styl i historia") podejmuje Belting taką właśnie próbę rekonstrukcji „jak do tego doszło". Powtarza przy tym – znany nam już tok rozumowania z pierwszego eseju – wzbogaca go jednak o konkretne przykłady z historii historii sztuki, unaoczniające podstawowe, istniejące od jej powstania na przełomie XIX i XX wieku, pęknięcie stylistycznej historii sztuki w odniesieniu do

[47] Ibidem, s. 33-36.
[48] Ibidem, s. 37.
[49] Ibidem.

sztuki nowoczesnej[50]. Natomiast nowe (co odzwierciedla przesunięcie zainteresowań Beltinga) jest tutaj zaakcentowanie politycznego wymiaru utopii awangardowych, w których koncepcja linearnego postępu historycznego i związane z nią pojęcia nowego, „prawdziwego stylu", racji historycznej etc. odgrywały tak istotną (złowrogą, jeśli się zważy historię totalitaryzmów) rolę. „Styl i historia otrzymały wkrótce nie tylko polemiczny, ale wręcz wojowniczy odcień"[51] – stwierdza autor. Konkluzja tych rozważań przenosi jednak punkt ciężkości na analogie między dwudziestowieczną sztuką i historią sztuki: abstrakcji w sztuce odpowiadała metoda analizy formalnej w historii sztuki, realistycznym tendencjom – społeczna historia sztuki, surrealizmowi – ikonologia. „I historycy sztuki, i artyści, w równy sposób poddani byli zbiorowemu ideałowi moderny. Tylko ten, kto zgadza się tutaj ze mną, będzie mógł uznać za sensowne pytanie – które mnie tutaj zajmuje – o sztukę i historię sztuki dzisiaj"[52].

Pomiędzy naszą postmodernistyczną współczesnością a klasyczną moderną dostrzega Belting zjawisko, które określa jako „późny kult moderny" i omawia na przykładzie pierwszej wystawy „Documenta" (Kassel, 1955 r.), na której triumfalny powrót (po nazistowskim zepchnięciu w niebyt) i kanonizację święciła sztuka klasycznej moderny, oraz wystawy „Westkunst" (Kolonia, 1981 r.), na której do kanonu włączona została druga awangarda, co gwarantować miało zachowanie ciągłości uniwersalnej moderny. Istotną rolę w tym procesie (a później w jego modyfikacji), odegrała – jak to ujmuje autor – „interwencja USA w powojenną modernę". Belting przypomina tutaj, wielokrotnie już opisywane i analizowane zjawiska, jak: wejście na europejską scenę, podkreślającej zrazu swoją odrębność, amerykańskiej sztuki modernistycznej; kształtowanie się wspólnego amerykańsko-europejskiego rynku „sztuki zachodniej"; próby obrony swoistości sztuki europejskiej (np. „nowy realizm"); ostateczne zwycięstwo USA wraz z pop-artem, które spowodowało, że procesy artystyczne w USA i Europie nie dawały się już – od początku lat 60. – rozdzielić.

A jednak owa rzekomo jednolita kultura Zachodu, której istnienie przyjmowano odtąd za oczywistość, stosunkowo szybko ujawniła swój fik-

[50] I tak na przykład, przywołuje Belting jako przykład ambiwalentnego stosunku stylistycznej historii sztuki los dwóch wybitnych naukowców – Maxa Raphaela i Juliusa Meier-Graefe. Kariera pierwszego, który zajmując się sztuką nowoczesną, wychodził poza stylistyczny paradygmat (inspirował się też marksizmem), została całkowicie zablokowana. Drugi, stosując stylistyczne kategorie w odniesieniu do sztuki nowoczesnej, zyskał uznanie i akceptację: jego punkt widzenia gwarantował bowiem jedność dziejów sztuki, bez rozróżniania na sztukę dawną i nową (por. ibidem, s. 38-39).

[51] Ibidem, s. 40.

[52] Ibidem, s. 46.

cyjny charakter. Albowiem równocześnie z jej powstaniem upadł dotychczas obowiązujący model jednego reprezentującego daną epokę stylu artystycznego. Coraz większa liczba nowych kierunków, zastępujących w coraz szybszym rytmie poprzednie, wprowadziła również chaos do historii sztuki współczesnej, która albo – trzymając się starego modelu – zaczęła opisywać coraz krótsze etapy panowania danego stylu, albo też utożsamiła rynek artystyczny z procesem artystycznym, ograniczając się do notowania najnowszego kursu[53]. To zaś nie wystarcza do zachowania fikcji wspólnej historii sztuki, która utrzymuje się obecnie przy życiu jedynie za cenę zafałszowań i niwelacji rzeczywistych procesów historycznych.

Różnice w podejściu do modernizmu w Europie i Ameryce istniały w samym punkcie wyjścia: tutaj przywołuje Belting analizy Roberta Hughes'a – zawarte w książce *The Culture of Complaint* – który wskazał na silnie zakorzenione w amerykańskiej tradycji moralno-dydaktyczne podejście do sztuki jako istotny element w przyswojeniu i rozumieniu modernizmu w USA, całkowicie nieobecny w Europie. To podejście stale daje o sobie znać w specyficznie amerykańskich sporach o wolność sztuki, cenzurę, o problem mniejszości, AIDS, „political correctness" etc. Z jednej strony, na pierwszym planie znajdują się w USA inne tematy, niż w Europie, z drugiej zaś, te samy tematy posiadają tam i tu odmienne znaczenie. W sumie, konkluduje autor:

> wątpliwe jest czy tak zwana Sztuka Zachodu rozporządza jeszcze dzisiaj wspólnym obrazem historii sztuki. (...) Być może dawna idea historii sztuki załamała się już w chwili, gdy obie półkule zadecydowały – ze swoimi przeciwstawnymi modelami historii – o wspólnym wystąpieniu na scenie artystycznej[54].

Również związany z upadkiem komunizmu po 1989 roku zanik politycznego podziału Europy na dwa bloki ujawnił z całą ostrością deficyty dotychczasowego modelu historii sztuki nowoczesnej jako historii sztuki zachodniej, w którym nie mieściła się powojenna sztuka krajów socjalistycznych. Procesy artystyczne tam zachodzące nie należały do przedmiotu zainteresowania zachodnich historyków sztuki, w rezultacie czego powstała ogromna luka w wiedzy na ten temat. Ignorancja dotyczy przy tym nie tylko faktów, ale i odmiennych od zachodnich mechanizmów funkcjonowania i ewolucji sztuki w krajach bloku wschodniego. Belting opisuje szereg trudności, napięć i nieporozumień, stanowiących konsekwencję tego stanu rzeczy. Przede wszystkim krytykuje on wszelkie proste rozwiązania, jak na przykład próbę eksportowania na Wschód idei jedno-

[53] Ibidem, s. 56.
[54] Ibidem, s. 59.

litej, uniwersalnej sztuki zachodniej, którą obecnie wystarczy tylko poszerzyć, jak to miało miejsce na wystawie „Europa-Europa" (Bonn, 1994), prezentującej „zdumionemu widzowi nieskazitelny obraz wschodnioeuropejskiej awangardy podług zachodniego gustu"[55].

Następny wielki temat współczesnej kultury – problem upominających się o głos mniejszości, które bądź poszukują, bądź próbują zachować swoją tożsamość – omawia Belting w kontekście ich opozycyjności wobec idei tzw. „sztuki światowej" i wyłaniającej się z tego przeciwstawienia „nowej geografii historii sztuki". Uniwersalistyczna koncepcja „sztuki światowej", w ramach której reprezentowane miałyby być wszystkie istniejące kultury na wszystkich kontynentach, zwraca się przeciwko własnej tradycji zachodniego uniwersalizmu, na gruncie którego została sformułowana, i którego dominacji w gruncie rzeczy powinna służyć. Zapośredniczana za pomocą zachodnich, globalizujących się mediów, stwarzających złudzenie bliskości i dostępności Zachodu i zachodniej kultury, oznacza w gruncie rzeczy „kolonizację innymi środkami", przy czym „etniczne oferty" służą jej tu tylko za alibi:

> Tak jak kultura światowa stanowi jedynie fantom mediów, tak należąca do niej „sztuka światowa", funkcjonująca jako symbol nowej, przekraczającej bariery językowe, światowej jedności, dostarcza jedynie surowca dla nowej kultury mediów, kontrolowanej na powrót przez USA i Europę[56].

Mniejszości, którym tak rozumiana sztuka światowa nie zapewnia tożsamości, tworzą własne alternatywne, „prawdziwe" historie sztuki, służące im jako obszar identyfikacji. Dzieje się tak zarówno wewnątrz społeczeństw zachodnich – sztuka kobieca, regionalizmy, mniejszości seksualne, grupy etniczne – jak i poza nimi. Przede wszystkim tzw. sztuka „prymitywna", zepchnięta przez tradycyjną historię sztuki do zatrzymanego czasu mitycznego (gdyż należące do niej „dzieła" nie podpadały pod zachodnie pojęcie historycznego rozwoju), zgłasza roszczenia do posiadania własnej historii (jak w przypadku przywołanej przez Beltinga książki belgijskiego autora Jana Vansina *Art History in Africa*). Również pozaeuropejskie, wysoko zaawansowane kultury (jak choćby chińska) wykształciły odmienne od europejskiej tradycje artystyczne. Wreszcie sztuka przedhistoryczna nie pasuje w żadnym razie do obrazu tradycyjnej historii sztuki.

---

[55] Ibidem, s. 66. „Tylko z punktu widzenia polskiego kuratora (Ryszard Stanisławski – przyp. M.B.) daje się zrozumieć argument, który powiada, że wschodnia Europa należy przecież do Europy – przy czym oczywiście Europę, by przybliżyć ją zachodniej publiczności, mierzy się standardami Zachodu" (ibidem, s. 66-67).

[56] Ibidem, s. 72.

> Nasze metody obchodzenia się ze sztuką nie dają się zastosować do materiału prehistorycznego, dla którego nie były wynalezione. Tak zwana historia sztuki jest zatem wynalazkiem o ograniczonej użyteczności i dla ograniczonej idei sztuki[57].

Jednak najbardziej radykalną zmianę w relacji sztuki współczesnej i historii sztuki (Belting mówi tutaj o „powstaniu sztuki przeciwko historii sztuki") spowodował rozwój kultury masowej, stającej się stopniowo nowym, „naturalnym środowiskiem" dla sztuki XX wieku. Z perspektywy klasycznej awangardy, która chciała jeszcze „robić historię sztuki, to znaczy linearnie poprowadzić ją w przyszłość", sztuka „niska" tematyzowana była jako opozycja wobec sztuki „wysokiej", czego najsłynniejszym przykładem jest Greenbergiańskie przeciwstawienie awangardy i kiczu. Jednym z haseł sztuki powojennej stało się przełamanie tej opozycji poprzez otwarcie sztuki na kulturę masową, poprzez zaadaptowanie przez artystów stylu codzienności – tendencja, która swój pierwszy wielki triumf święciła na wystawie „This is Tommorrow" w 1956 roku. Jednak ówczesne dążenie do stopienia „sztuk pięknych" z „kulturą popularną", rozumiane jako porzucenie autonomicznej estetyki na rzecz „codziennej percepcji", nie prowadziło do rezygnacji z estetyki jako takiej, ale do „proklamacji *nowej* estetyki", do postulatu postrzegania sztuki w podobny sposób, w jaki postrzega się – nobilitowaną właśnie jako nowy fenomen estetyczny – codzienność[58]. W ten sposób, pisze autor, ominięto prawdziwy problem, przed jakim stanęła sztuka w obliczu świata mediów oraz kształtującego nasze otoczenie design'u.

Z jednej strony, wszechobecne media ze swoją strategią pozoru skutecznie konkurują ze sztuką na jej własnym terenie; z drugiej strony, wszechogarniająca estetyzacja otoczenia człowieka przez współczesne projektowanie wypiera sztukę z właściwych jej obszarów publicznego funkcjonowania. Nie chodzi więc o to „ jak sztuka zachowuje się wobec kultury masowej, ale o to, czy kultura masowa przyznaje jeszcze sztuce jej własną domenę"[59]. Sztuka, która mimo wszystko chce jeszcze zachować swój sens kulturowy, wybiera dzisiaj dwie drogi. „Albo zachowuje ona dystans wobec opanowanego przez ulotną teraźniejszość otoczenia i wycofuje się w świat własnych mitów i własnej historii. Albo przetwarza sygnatury kultury masowej w motywy protestu czy poetyckiej metamorfozy"[60]. Artysta musi przy tym uwzględnić oparty na stereotypie i powtórzeniu, właściwy kulturze masowej sposób percepcji jako punkt wyjścia (punkt dojścia określi potem on sam) swojego dialogu z widzem,

[57] Ibidem, s. 74.
[58] Ibidem, s. 79-80.
[59] Ibidem, s. 82.
[60] Ibidem, s. 84.

który, żyjąc w świecie mediów, przyzwyczaił się już do postrzegania swojego własnego postrzegania. Dyskurs sztuki współczesnej to dyskurs, w którym „percepcja świata odniesiona jest do kulturowych ram, podzielanych przez artystę i publiczność. Artysta porozumiewa się ze swoim odbiorcą już nie poprzez ramy historii sztuki, ale poprzez ramy świata mediów"[61].

Właśnie sztuka medialna, stanowi – według Beltinga – koronny dowód (i zarazem symptom) „końca historii sztuki". Sztuka wideo i związane z nią instalacje, które na scenie artystycznej obecne są od prawie trzydziestu lat, nie znalazły jak dotąd właściwego sobie miejsca w historii sztuki. Przyczyny tego stanu rzeczy należy upatrywać, zdaniem autora, nie tyle w długo toczonej debacie na temat artystycznego charakteru (bądź jego braku) tych zjawisk, ile w odmiennej czasowej strukturze dzieła, która utrudnia dokumentację, stanowiąc przeszkodę dla tradycyjnego sposobu pracy historyków sztuki. Sekwencja obrazów instalacji wideo, za którą – inaczej niż np. w filmie czy teatrze – nie stoi żaden tekst scenariusza, może zostać doświadczona jedynie na miejscu i w konkretnym czasie – przez znajdującego się w danym pomieszczeniu, przeżywającego ją widza. Historii sztuki medialnej (która pozostaje ciągle jeszcze do napisania) nie należy przy tym mylić z – łatwiej rekonstruowalną – historią rozwoju technologicznego. Jednak to nie technika, tylko jej użycie decyduje o tym, czy w przypadku sztuki medialnej rzeczywiście chodzi o sztukę. „Czymże innym, aniżeli sztuką mogłaby ona być, skoro nie oferuje ona żadnych użytecznych informacji i w podobnie znikomym stopniu służy rozrywce, dla której jest zbyt «nudna», a także zbyt «trudna»"?[62] Z drugiej strony, w porównaniu z komputerowo wytwarzanymi i sterowanymi efektami współczesnych filmów science-fiction, sztuka medialna wypada, gdy weźmie się pod uwagę technologię, blado. „Stanowi ona elitarną enklawę w świecie mediów i dlatego skazana jest na to, by odnieść sukces na scenie artystycznej", na którą zresztą weszła, dodaje Belting, „z zamiarem pogłębienia doświadczenia sztuki"[63].

Na czym owo pogłębienie miałoby polegać, jakie środki wykorzystują w tym celu autorzy instalacji wideo, w jaki sposób wytwarzają one, w procesie doświadczania ich przez widza, swój sens – te problemy omawia Belting na przykładzie analiz kilku wybranych dzieł trzech wybitnych przedstawicieli sztuki wideo (Nam June Paik, Bill Viola, Gary Hill). W wyniku tych wielowątkowych i wielowarstwowych analiz wyłania się obraz sztuki wideo jako refleksyjnej formy artystycznej, i to w najwyż-

[61] Ibidem, s. 86.
[62] Ibidem, s. 89.
[63] Ibidem, s. 90.

szym stopniu, bo potrójnie: w sensie autointrospekcji artysty, samozwrotności dzieła (medium) i samopostrzegania widza – refleksyjnej, poruszającej w nowy, ożywczy sposób odwieczne tematy (relacja sztuki i życia, życia i śmierci, pytanie o sens istnienia i granice ludzkiego poznania, etc.), prowadzącej krytyczny dialog ze światem mass mediów. Właściwy sobie język przekazu i związaną z tym siłę oddziaływania budują przy tym artyści wideo na specyficznym rozumieniu i użyciu czasu w swoich instalacjach. Jak to ujął, w przytoczonym przez Beltinga autokomentarzu, Gary Hill:

> Czas stanowi centralną tematykę wideo, nie chodzi przy tym jednak o czas linearny, ale o ruch samego procesu myślenia. Tutaj stoi do dyspozycji niejako topologia czasu. Moje dzieła powstają z autorefleksyjnej praktyki, która włącza mnie jako autora/wykonawcę do przedstawienia[64].

Sam Belting, analizując jedną z instalacji wideo (Bill Viola, *Slowly Turning Narrative*, 1992 r.), stwierdza w pewnym momencie, że w wyniku metody zastosowanej przez artystę, „każde pojęcie czasu, czy to pochodzące z realnego czy też narracyjnego czasu opowiadania, pozbawione zostało gruntu". I dalej: praca Violi („typowy produkt gatunku", jak ją określa autor), „stawia widza w centrum jako głównego aktora «ja» (*Selbst*) i buduje dla niego przestrzeń rezonansową, w której obrazy są zdecentralizowane, a ich substancjalność i czytelność się ulatnia"[65]. Gary Hill (instalacja *Inasmuch as it is Always Already Taking Place*, 1990 r.) łączy z kolei –

> swoje pojęcie czasu z pojęciem ciała w akcie odrzucenia amorficznego strumienia obrazów i nieumiejscowionej przestrzeni. (...) (Jego strategia) nie polega na tym, by zwrócić obrazom ich substancjalność i iluzję (...). Całkiem przeciwnie. Nowe obrazy, „niematerialne już z samej swojej istoty, muszą jeszcze bardziej stracić swoją fałszywą tożsamość, i dlatego każę im prześlizgiwać się po fizycznych ciałach i znikać (tak po prostu i bez śladu) w głębi pomieszczenia" (...) Ta wizja – powiada Belting – zaskakuje pod koniec stulecia, i to w najnowszej sztuce medialnej. Być może jeszcze kiedyś można będzie w ramach historycznego dyskursu o tym mówić – na początku nowej historii sztuki?[66]

Patos, pobrzmiewający w tym ostatnim pytaniu, nie jest przypadkowy. Nie można bowiem przecenić wagi problematyki sztuki medialnej dla zajmowanego obecnie przez Beltinga stanowiska i wspierającej go argumentacji, zarówno w odniesieniu do przeszłości („koniec historii sztuki"), jak i przyszłości („nowa historia sztuki").

[64] Ibidem, s. 95.
[65] Ibidem, s. 97.
[66] Ibidem, s. 102-103.

Pierwszą część zamykają rozważania Beltinga na temat muzeum sztuki współczesnej jako miejsca, w którym toczy się obecnie i będzie toczyć w przyszłości spór o historię sztuki. W muzeach tych bowiem „wystawia się nie tylko sztukę współczesną, ale też prezentuje posiadaną przez nas ideę historii sztuki". W obliczu różnorodnych, wzajemnie sprzecznych koncepcji sztuki, funkcjonujących obecnie w obiegu artystycznym, rodzi się jednak pytanie czy jesteśmy jeszcze w stanie porozumieć się co do „wspólnej idei historii sztuki, którą dawałoby się bez problemów wystawiać w muzeach"[67]. Jest to pytanie, którego nie można uchylić, albowiem zarówno sztuka współczesna, jak i muzeum potrzebują siebie nawzajem:

> Dzisiejsza sztuka byłaby bez muzeum nie tylko bezdomna, ale i niema, wręcz niewidoczna. Z kolei muzeum, choć w tak małym stopniu predestynowane do sztuki współczesnej, gdyby zamknęło przed nią swoje podwoje, dokonałoby swojej własnej historyzacji[68].

Sytuacja zmieniła się przy tym od czasu, gdy Douglas Crimp w artykule *On the Museum's Ruin* z 1980 roku, zwracając się przeciwko „moralno-estetycznej autonomii" sztuki modernistycznej, obwieszczał koniec „muzealnej fikcji", polegającej na prezentacji „sztuki jako homogenicznego systemu, a historii sztuki jako idealnego porządku". Piętnując „neokonserwatywne wykorzystywanie muzeum jako miejsca sztuk pięknych", wzywał też Crimp (w innym tekście) do oporu przeciw fałszywej postmodernie, „powracającej do nieprzerwanego kontinuum sztuki muzealnej". Od tamtego czasu, stwierdza Belting, zjawisko zwane sztuką muzealną utraciło swoją ekskluzywność: „Absolutnie wszystko jest dzisiaj sztuką muzealną, ponieważ wszystko wisi albo stoi w muzeum"[69].

Wspólną płaszczyzną porozumienia stał się obecnie rynek sztuki, „w muzeum konsekruje się towar, którym handluje się jednocześnie na targach sztuki". Dzieła sztuki współczesnej funkcjonują zatem jak towary, stanowią „oglądowe symbole starego mitu sztuki", wyrażającego się obecnie już tylko w ich – niekiedy niesłychanie wysokich – cenach. Muzeum utraciło swoją dawną funkcję integralnej części burżuazyjnego modelu akulturacji. Wystawy zaspokajają obecnie dwie nowe potrzeby: informacji i zaskoczenia. „Muzeum stało się dworcem dla odjeżdżających pociągów fantazji, zamiast pozostawać celem naszej pielgrzymki do miejsca sztuki"[70]. Jako przykłady nowej czasoprzestrzennej jakości w sposobie

[67] Ibidem, s. 103.
[68] Ibidem, s. 104.
[69] Ibidem, s. 105.
[70] Ibidem, s. 108.

prezentacji sztuki przywołuje Belting wystawy-inscenizacje Roberta Wilsona, Petera Greenawaya, Valerie Smith, Gary Hilla:

> Muzeum było zawsze uprzywilejowanym relikwiarzem dla zbioru oryginałów, które zajmowały tylko to jedno jedyne miejsce na świecie. Przełamywaną tutaj władzę teraźniejszości wymieniano na czas historii. Miejsce muzeum leżało zatem poza czasem tych, którzy je odwiedzali, ale wewnątrz doświadczenia przestrzeni, będącego udziałem ich ciał[71].

W realizacjach wspomnianych autorów relacja ta podlega idącej w tym samym kierunku, choć osiągniętej różnymi środkami, fundamentalnej zmianie: doświadczenie zostaje odcieleśnione przestrzennie, a czasowo rozciągnięte i przeprowadzone w teraźniejszość widza. „Wcześniejsza obecność dzieł, z ich zasadą trwania, zostaje tutaj wyparta przez obecność widza", pisze Belting w związku ze sterowaną komputerowo instalacją Hilla. „Krótkie oryginalne wrażenie wstępuje na miejsce długowiecznego oryginału, a pokazane przedmioty redukują się do pomocniczej funkcji «hardware»"[72].

Kolekcjonowanie sztuki przez muzeum polegało od początku na selekcji opartej na wartościującym kryterium tego, co jest, a co nie jest sztuką. Stanowiącą wytwór epoki oświecenia ideę sztuki, która przyznawała sztuce cechę uniwersalności i bezczasowości, można było utrzymać tylko w powiązaniu z ideą historii sztuki, zapewniającą pojedynczemu dziełu sztuki uczestnictwo w uniwersalnych dziejach sztuki. Muzeum sztuki wynaleziono właśnie po to, by stworzyć miejsce, w którym wszelka sztuka będzie miała swój udział w ogólnej zasadzie sztuki. Również współczesną sztukę jako sztukę można zdefiniować tylko za pomocą owej starej, liczącej już sobie dwieście lat, idei sztuki. Choć – jako idea – sztuka współczesna stanowi fikcję, to jednak – „jako dzieło sztuki, które posiada swojego twórcę i cenę, może zostać zakupiona do muzeum i tam wystawiona jako sztuka". Stanowi ona zatem „konieczną fikcję, w której materializuje się kultura"[73].

Ten stan rzeczy nie rozstrzyga jeszcze o przyszłości instytucji muzeum, po tym, jak wyczerpały się jej historyczne funkcje, które spełniała w ramach kultury burżuazyjnej: reprezentacji państwa i utrwalania tożsamości narodowej poprzez prezentację określonego modelu historii (tradycji) sztuki. „Pytanie nie brzmi zatem: czy powinny istnieć muzea sztuki współczesnej, ale czy nadaje się jeszcze do tego celu muzeum w tradycyjnej formie, wraz ze swoim zadaniem historycznoartystycznej reprezentacji"[74].

---

[71] Ibidem.
[72] Ibidem, s. 111.
[73] Ibidem, s. 113.
[74] Ibidem, s. 115.

Pytanie o to, czy sztuka i historia sztuki przeżyją w przyszłości, to pytanie o instytucje, a nie o treści czy metody. Skoro katedry przeżyły powstanie muzeów, dlaczego „dzisiejsze muzea nie miałyby przeżyć powstania innych instytucji, w których dla historii sztuki nie ma już miejsca albo też wygląda ona tam zupełnie inaczej?"[75]. To – w intencji autora – retoryczne pytanie kończy pierwszą część książki Beltinga.

Część drugą stanowi, jak już wspomniałem, znacznie poszerzona i zmodyfikowana wersja pierwszego eseju[76]. Belting zanotował, że w miarę jak postępowała praca nad nowym esejem, coraz bardziej czuł konieczność przeformułowania starego. Przy czym różnica polega na tym, że w nowej redakcji starego tekstu pozostaje on „w ramach ówczesnej argumentacji, ale ramy te inaczej wypełnia i nie stawia już historii sztuki w centrum" swoich rozważań[77]. Istotnie, owe nieliczne fragmenty pierwszego eseju, włączone bez zmian do nowej wersji, zdominowane zostały przez rozbudowany tok nowej argumentacji, która podejmuje i dopełnia wątki pierwszej części. Wzbogaceniu uległ tutaj przede wszystkim materiał analityczny, zarówno dotyczący historii historii sztuki, jak i najnowszych, powojennych dziejów sztuki.

W pierwszym przypadku, chodziło o wyraźniejsze – niż to miało miejsce poprzednio – zarysowanie genezy, natury i historii nowoczesnej historii sztuki, tak, by jej zrekonstruowany w ten sposób obraz, stanowił właściwe odniesienie do opisywanej tak sugestywnie przez Beltinga, dokonującej się na na naszych oczach, jego dekonstrukcji. I tak na przykład, rozbudowana względem pierwszej wersji analiza wpływu teorii Winckelmanna – który chciał pisać „historię sztuki, traktującą o prawdziwej sztuce"[78] – na XIX-wieczną historiografię artystyczną, umożliwiła Beltingowi uwypuklenie specyficznego dla naukowej historii sztuki uniwersalizmu.

> Najprostszy sposób, by mówić o sztuce, polegał (odtąd) na tym, by odnaleźć ją, śledząc dzieje jej dawnej wielkości. (...) Cechującą sztukę jedność odczytywano z podziwem w ramach, stworzonych przez uniwersalną historię sztuki. Dlatego wszystko, co stawało się przedmiotem historii sztuki, musiało być uznane za dzieło sztuki, bez względu na to, czy przy jego powstaniu w ogóle myślano o sztuce[79].

[75] Ibidem, s. 118.

[76] Kierunek tych modyfikacji czytelny jest już w samych tytułach poszczególnych rozdziałów: „Dzisiejsze doświadczenie sztuki i historyczne badania sztuki", „Historia sztuki w dzisiejszej sztuce: pożegnania i rendez-vous", „Historia sztuki jako schemat narracyjny", „Vasari i Hegel: początek i koniec wczesnego opisu sztuki", „Historia sztuki i awangarda", „Stare i nowe metody badań sztuki: reguły gry dyscypliny", „Historia sztuki czy dzieło sztuki?", „Historia mediów i historia sztuki", „«Historia» sztuki nowoczesnej jako wynalazek", „Nowoczesność i teraźniejszość w posthistorii", „«Księgi Prospera»".

[77] Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 9.

[78] Ibidem, s. 130.

[79] Ibidem.

Podobnie, poszerzona analiza estetyki Hegla miała na celu bardziej dobitne, niż poprzednio, zaakcentowanie genezy nowoczesnej historii sztuki, której narodziny jako nauki umożliwił „koniec sztuki", rozumiany po Heglowsku jako zanik oczywistości kulturowej dzieła sztuki, które, przestawszy pełnić swoje dawne (np. religijne) funkcje, ważne w każdorazowej współczesności, uległo nieuchronnemu przesunięciu w sferę przeszłości. „Dopiero dzięki utracie przez dzieło wcześniejszych funkcji widoczna stała się jego estetyczna autonomia". Wraz z filozofią Hegla refleksja na temat sztuki osiągnęła nowe stadium, umożliwiające wykształcenie się „historycznych badań nad sztuką jako nauki". Sformułowanie przez Hegla tezy o przeszłościowym charakterze sztuki, która nie objawia już swojej istoty poprzez żywą, współczesną praktykę artystyczną, a jedynie „spoglądającemu wstecz spojrzeniu historyka"[80], określa moment, w którym rozeszły się drogi uczonych, badających sztukę i tworzących ją współcześnie artystów. A był to ten właśnie moment, w którym „po raz pierwszy ukonstytuowała się historia sztuki jako dyscyplina akademicka"[81].

Dużo miejsca poświęcił też Belting relacji między awangardą z jej ideologią linearnego, opartego na innowacji, postępu i stylistyczną historią sztuki (tu podkreśla autor równoczesny zmierzch wiary w oba paradygmaty), jak i starym i nowym metodom w historii sztuki (te rozważania kończą się obrazem wielości różnorodnych perspektyw teoretycznych współwystępujących we współczesnej praktyce historii sztuki). Przy czym zauważa on, że w im większym stopniu uwzględniano w badaniach kompleksowość procesu artystycznego, w tym mniejszym udawało się je sprowadzić do wspólnego mianownika.

> Dziś – stwierdza Belting – nie istnieje żaden nowy model, który posiadałby jeszcze autorytet starego (tj. stylistycznego – przyp. M.B.). (...) Początkowo wydawało się, że sensowne będzie zastąpienie historii stylu przez społeczną historię sztuki (...). Jednak nadzieja ta okazała się szybko iluzją, ponieważ minął już czas dla jakiegoś jedynego, wiążącego schematu narracyjnego[82].

W kolejnym rozdziale – „Historia sztuki czy dzieło sztuki?" – rekonstruuje Belting, również w sposób bardziej wyczerpujący i kompleksowy, aniżeli w pierwszym eseju, ewolucję statusu dzieła sztuki w badaniach nad sztuką, statusu, który zmieniał się wraz z ewolucją teorii interpretacji oraz samej praktyki artystycznej.

> Jeśli wcześniej – konkluduje autor – zadania między komentarzem i dziełem były wyraźnie rozdzielone, to zmieniło się to z chwilą, gdy sztuka sama ogłosiła się *te-*

[80] Ibidem, s. 137.
[81] Ibidem, s. 139.
[82] Ibidem, s. 164-165.

kstem, który traktuje o sztuce. Przy tym montaż zniósł wcześniejszą jedność przedstawienia, zastępując ją aktem *autointerpretacji* dzieła. Jednak dla badań nad sztuką (...) dzieło ciągle jeszcze pozostało „pièce de résistance"[83].

Niewątpliwie centralne miejsce w toku argumentacji Beltinga przypada rozważaniom na temat relacji między „historią mediów i historią sztuki", które znaczą istotne przesunięcie akcentów w stosunku do wcześniejszego eseju. Przesunięcie zresztą jak najbardziej zrozumiałe, zważywszy, że koncepcja historii sztuki jako „historii mediów" (*Kunstgeschichte als Mediengeschichte*) odgrywa kluczową rolę w historycznych studiach Beltinga, powstałych w okresie pomiędzy pierwszym i drugim esejem na temat „końca historii sztuki".

Mogłoby się wydawać naturalne, pisze Belting, że, dzisiejsi badacze sztuki, funkcjonując w epoce, w której „nasz obraz świata i pojęcie rzeczywistości, w tak dużym stopniu określone są przez techniczne media obrazowe", zaczną analizować również „historyczne gatunki artystyczne i techniki obrazowe jako *media*, które od zawsze posiadały własną strukturę estetyczną i treściową"[84]. A jednak historia sztuki nie wykorzystuje tutaj swojej wielkiej szansy, obawia się bowiem „zdrady artystycznego charakteru dzieła, tak jak gdyby istniała jedynie ta alternatywa: niemedialna sztuka lub nieartystyczne media". Tymczasem dzisiaj, w epoce, w której „świat wypełniają obrazy i znaki, w których zacierają się różnice między medium i faktum", mówienie o „historycznych mediach obrazowych" nie wymaga już usprawiedliwienia.

W dzisiejszej sztuce rzeczywistość mediów – tak jak wcześniej czyniła to rzeczywistość natury – pobudza artystów do odzwierciedlania istniejącego uprzednio świata znaków i pozorów. Sztuka nowoczesna rozpoczynała niegdyś od zakwestionowania natury jako płaszczyzny doświadczenia zmysłowego. Współczesna sztuka kontynuuje tę analizę, badając techniczne media, które wytwarzają własną rzeczywistość informacyjną. Wszystko to są – stwierdza Belting – znane fakty, zupełnie nie odmieniły one jednak nauk o obrazach (*Bildwissenschaften*) (...) które rozbijają jedność obrazów na biegun *mediów* i biegun *sztuki*[85].

Belting nie proponuje przy tym ani rozpuszczenia historii sztuki w poszerzonej teorii mediów, ani aneksji, idącej w przeciwnym kierunku. Jednak – jego zdaniem –

symultaniczne istnienie mediów i sztuki wymusza dialog, a tzw. sztuka medialna, będąca dzisiaj najbardziej zaawansowaną formą krytyki mediów, nie jest jeszcze przyporządkowana w sposób ostateczny żadnej z dyscyplin teoretycznych. Dialog

[83] Ibidem, s. 164.
[84] Ibidem, s. 165-166.
[85] Ibidem, s. 166.

ten zakłada wszelako, że nauki o mediach (*Medienwissenschaften*) gotowe są przyznać, iż historia sztuki od dawna już zajmuje się zagadnieniem mediów, choć sama przyznaje się do tego raczej wstydliwie[86].

A to dlatego, że historia sztuki posiadała przez długi czas „zbyt naiwne i zbyt nieostre pojęcie sztuki", co z jednej strony prowadziło do „niepotrzebnego sporu o to, czy dane dzieło spełniało się tylko w sztuce, czy też było również medium społeczeństwa (religii, kultury)", z drugiej zaś, do zamiany tej „fałszywej alternatywy (sztuka czy historia?) przez nowe nieporozumienie, polegające na nadawaniu przez historię sztuki miana dzieła sztuki wszystkiemu temu, czym tylko chciała się zajmować"[87].

Wyjściem z tej sytuacji mogłaby być, zdaniem autora, nowa dyscyplina, szeroko rozumiana *historia obrazu*,

w którą dotychczasowa *historia sztuki* byłaby co prawda wintegrowana, ale nie rozmyłaby się w niej całkowicie. Historia obrazu przyznałaby wszelkim mediom obrazowym należne im prawa, niezależnie od tego gdzie występują, a także rozpoznawałaby sztukę wszędzie tam, gdzie historycznie ujmując dochodziła ona do głosu. Sztuka jawiłaby się jako fenomen historyczny (...). Autor – mówi dalej o sobie Belting – próbował wnieść pierwszy wkład (do tak rozumianej *Bildgeschichte* – przyp. M.B.) w studium *Bild und Kult*, noszącym podtytuł: *Historia obrazu przed epoką sztuki*[88].

Można zatem powiedzieć, że ogólna historia obrazu, rozumiana jako historia medium obrazowego, w ramach której – na równych prawach – znalazłoby się miejsce dla starych i nowych mediów, czego konsekwencją byłoby z jednej strony uhistorycznienie fenomenu (i pojęcia) sztuki, z drugiej strony zaś, dowartościowanie współczesnej sztuki medialnej jako poważnej, krytycznej wobec technicznego świata mass mediów formy wyrazu – stanowi odpowiedź Beltinga na nurtujące w jego książce, choć nigdy nie sformułowane wprost, pytanie: „jak uprawiać historię sztuki po końcu historii sztuki?". Ostatnie prace Beltinga idą właśnie w kierunku sformułowania takiej ogólnej teorii obrazu jako medium, która mogłaby być podstawą uniwersalnej, antropologicznie zabarwionej, historii obrazu[89].

Obok wyraźnie sformułowanej, programowej koncepcji historii sztuki jako historii medium obrazowego, drugim wątkiem, znamionującym istotne przesunięcie akcentów, które dokonało się w nowej wersji w stosunku do starego eseju, jest szeroko potraktowany temat tzw. posthistorii. Żyjemy w czasie, stwierdza Belting na wstępie swoich rozważań zatytułowanych „Nowoczesność i współczesność w posthistorii", w którym

[86] Ibidem, s. 167.
[87] Ibidem, s. 168.
[88] Ibidem, s. 168-169.
[89] Zob. przyp. 164.

„*historia* albo stała się nielubianą etykietką neokonserwatywnej ciągłości, albo też – przeciwnie – jak w poststrukturalizmie, elegancką figurą retoryczną, za pomocą której prowadzi się dyskursywną grę wokół pojęć i tekstów, grę, z której wygnane zostało ludzkie doświadczenie historyczne"[90]. Od około 1970 roku stale zyskiwało przy tym na znaczeniu wyobrażenie, iż żyjemy w epoce *po historii*, w epoce posthistorycznej. W odniesieniu do zjawisk artystycznych cezurę wyznacza, zdaniem autora, rok 1960.

> Przed 1960 wszystko to, co chciało *być* sztuką, musiało najpierw nią się *stać* i następnie utrzymać jako innowacja, rozumiana jako odkrywczość w ramach własnego medium. Dzięki temu każda sztuka wcielała już z góry zasadę historii sztuki, zapisywała niczym w księdze nową kartę, zapewniając kontynuację owej jednej jedynej historii. Od 1960 roku, tak brzmi oficjalny argument, sztuka jako taka nie jest już przedmiotem kontrowersji, ale uznaje się jej własne – jako fikcji – prawo, ucieleśnione już nie przez określone medium lub sukces poszczególnego dzieła, ale przez takie instytucje, jak rynek artystyczny czy wystawa sztuki. Odtąd nie może już być mowy o końcu sztuki, ponieważ sama sztuka nie decyduje już o nim, a także dlatego, że mógłby się on dokonać jedynie w ramach historii. Tak, jak w niewielkim stopniu widać koniec sztuki, która wymyka się wszelkiej definicji, tak też, jako konieczne jawi się w związku z tym wyobrażenie końca właściwej historii sztuki, właściwej, tzn. takiej, której nośnikiem – zarówno w procesie artystycznym, jak i w narracyjnej jego rekonstrukcji – byli zawsze artyści i która reprezentowana była zawsze przez dzieła. Po tym, jak Hegel snuł refleksję o końcu sztuki, jednocześnie fundując nowy dyskurs historii sztuki, my, odwrotnie, myślimy o końcu linearnej historii sztuki, podczas gdy sztuka żegna się ze swoją własną historią[91].

Te kluczowe dla zrozumienia intencji Beltinga sformułowania (co rozumie on pod hasłem końca historii sztuki, jak ma się do tego teza o końcu sztuki i końcu historii?), dopełnione są analizą ewolucji teorii i praktyki artystycznej po 1960 roku, która doprowadziła – poprzez poszczególne etapy, takie, jak przykładowo: dematerializacja, zastąpienie dzieła wydarzeniem, przejście od „dzieła otwartego" do „otwartego dyskursu", od krytyki sztuki do sztuki krytyków (np. Achille Bonito Oliva) – do swoistej „utraty historii", do sytuacji, w której „współistnienie wszystkiego tego, co w zasadzie wzajemnie się wyklucza, nie stanowi już żadnego problemu. Tam znika sztuka w formie dzieła, zastąpiona ideą, bądź «obiektem», tutaj znowu powraca ona w malowidłach o zacięciu mitycznym, nie zakłócając jednak tamtego procesu. Tam rozpuszcza się głównie techniczna sztuka w *Ästhetik des Verschwindes* (Paul Virilio), a tu z kolei celebruje

[90] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, op.cit., s. 179-180.
[91] Ibidem, s. 180-181.

się naturalne materiały w archaicznym geście rzemieślniczym"[92]. Nie jest adekwatne, zdaniem Beltinga, określanie tego stanu rzeczy mianem pluralizmu: pojęcie to bowiem wywodzi się z epoki, w której istniało jeszcze jego przeciwieństwo. Obecnie pisana historia sztuki składa się raczej z projektów, które pozostają bez żadnych konsekwencji. Przypomina raczej gabinet luster, z którego nie ma wyjścia. „Informacje są tezami, które następnie stają się informacjami, składanymi w archiwum i wymienianymi tam na inne tezy"[93].

„Alternatywy są znane", powtarza Belting za Arnoldem Gehlenem, „i są one – we wszystkich wypadkach – ostateczne"[94]. Jednak również pojęcie „posthistorii" nie stanowi, zdaniem Beltinga, adekwatnego określenia współczesnej sytuacji. Albowiem implikowany przez ten termin koniec historii stanowi raczej, jak to sformułował Lutz Niethammer, „artefakt myśli", który przenoszony jest na historię realną[95]. I to właśnie myśli zachodniej, eurocentrycznej: teza o końcu historii stanowi bowiem reakcję na utratę właściwego epoce nowoczesnej ideału jednej, uniwersalnej historii:

> Wyłaniająca się kultura światowa (*Welt-Kultur*) (...) zmienia monopol protekcjonalnej myśli zachodniej (...) Nie na darmo powołujemy się tak często na obecność *Innego* (...). Ale jest to coś więcej niż tylko modny temat. To my zmieniamy się, gdy rzeczywiście przyjmujemy do wiadomości istnienie Innego. Alternatywy mogą się nam wymykać w naszej własnej kulturze, ale istnieją one gdzieindziej, tam gdzie dotychczas ich nie szukaliśmy[96].

W ten sposób zasygnalizował Belting możliwe wyjście z zamkniętego kręgu eurocentrycznej historiozofii, której ostateczną konsekwencję – w postaci paraliżującej tezy o „końcu historii" – obecnie doświadczamy.

Istnieje jednak również inne wyjście, które znaleźć można nie na zewnątrz, ale wewnątrz naszej kultury: w twórczości współczesnych artystów.

> Świadomość życia w epoce po końcu historii wyzwala artystów i krępuje historyków: ponieważ ci pierwsi reagują na doświadczenie twórczo, ci drudzy zaś, już przez samo pytanie o sens pozostają zależni od procesu, na który nie mają żadnego wpływu[97].

---

[92] Ibidem, s. 185.

[93] Ibidem.

[94] Ibidem, s 191. Arnold Gehlen był tym, który po raz pierwszy, już w 1960 roku, użył terminu „post-historia" w kontekście współczesnej sztuki, pisząc: „Od teraz nie istnieje już żaden immanentnie artystyczny rozwój. Do przeszłości należy już historia sztuki, wcielająca logiczny sens; to, co teraz przyjdzie, jest już dane: synkretyzm chaosu wszystkich stylów i możliwości, Post-histoire" (*Zeitbilder*, Frankfurt a.M. 1960).

[95] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 192. Por. L. Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek 1989.

[96] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 192.

[97] Ibidem, s. 193.

Raz jeszcze powraca tutaj znany nam już, przewijający się przez cały tok argumentacji Beltinga, motyw „pierwszeństwa artystów", którzy szybciej, aniżeli np. filozofowie, czy historycy sztuki, dostrzegają kierunek, w którym zmierzają dzieje, co znajduje wyraz w ich dziełach, zanim jeszcze znajdzie swoje dyskursywne sformułowanie. Motywy te powracają w ostatnim rozdziale *Księgi Prospera*, i to ze zwiększoną mocą, albowiem analiza dzieła Petera Greenawaya, jeśli nie podsumowuje, to na pewno ma za zadanie puentować rozważania całej książki.

Księgi Prospera zyskują w toku rozbudowanej analizy Beltinga status modelu czy metafory dla wielu poziomów jego dotychczasowej argumentacji oraz obszarów, do których się ona odnosi. Po pierwsze, film stanowi przykład dzieła, w którym decyduje się los współczesnej sztuki. Albowiem, jak formułuje to Belting, „rozstrzygnięcia dotyczące sztuki w (epoce) posthistorii zapadają dzisiaj tam, gdzie samą technikę chce się przemienić w sztukę: w produkt owej już meta-technicznej fantazji"[98]. O jakości takiego zamierzenia decyduje przy tym sposób użycia techniki przez artystów: czy ona sama staje się tematem dzieła, czy też stanowi jedynie środek do osiągnięcia celu. Jako przykład tego drugiego, preferowanego przez siebie rozwiązania, przytacza autor właśnie *Księgi Prospera* Greenawaya (1991), cytując zresztą autokomentarz samego reżysera, który o wykorzystanym przez siebie komputerowym *graphic paintbox* pisał: „Ta maszyna łączy w sobie słownik elektronicznego sterowania obrazem ze sztuką piórka, palety i pędzla, i – podobnie jak one – umożliwia osobisty charakter pisma"[99].

Po drugie, symptomatyczny dla sytuacji współczesnej sztuki jest, według Beltinga, sposób, w jaki Greenaway traktuje swoje, powstałe już, dzieło. „Film bowiem nie stanowi dzisiaj produktu końcowego, ale jedynie rezerwuar dla nowych produktów". Przy czym Belting ma tu na myśli specyficzny rodzaj produktów: chodzi mu o powstanie nowego gatunku komentarza jako charakterystycznego przejawu współczesnej kultury. Greenaway opublikował bowiem nie tylko scenariusz swojego filmu, który wykorzystał w dużej mierze dla autokomentarza, ale również nakręcił telewizyjną serię *A Walk Through Prospero's Library*, w której, jak pisał, zamierzał „przedstawić mitologiczne i historyczne postaci z «magicznych ksiąg» Prospera, bohatera ostatniego dramatu Szekspira". Seria ta stanowi nie tylko przeróbkę wcześniejszego dzieła, ale przede wszystkim nowy do niego komentarz.

Artysta – tak podsumowuje zabiegi Greenawaya Belting – komentuje swój własny film w towarzyszącym mu scenariuszu, tak samo, jak w późniejszym wideo, ponie-

[98] Ibidem, s. 194-195.
[99] Ibidem, s. 195.

waż (...) pobudził on historyczne zainteresowania szerokiej publiczności, ale jednocześnie postawił tej ostatniej zbyt wysokie wymagania. Kultura nie jest już przekazywana sama przez się, ale wymaga komentarza, który pomaga pokierować niedostatkiem wiedzy historycznej[100].

Po trzecie, w dziele Greenawaya dostrzega Belting model współczesnego stechnicyzowanego świata obrazów, w którym zacierają się granice między realnością i fikcją, a także model współczesnego dzieła, w którym przenikają się teksty z obrazami, odgrywane sceny z lekturą, żywe postaci z martwym pismem.

Opisywany świat, który Prospero odnalazł w księgach swojej encyklopedii, podobny jest do skomputeryzowanego świata, tworzącego nasz dzisiejszy świat substytutu. W księgach składał się on nie tylko z tekstu, ale też z ilustracji i obrazów scenicznych, które w filmie budzą się do nowego życia, nie tracąc jednak przy tym, tak samo jak to się dzieje w księgach, swojego związku z tekstem. (...) Powierzchnia stronicy księgi, która stale na nowo zakrywana jest płaszczyzną obrazu, przypomina nam o tym, że także film jest jedynie nowym rodzajem ilustracji. (...) Także film, niezależnie od tego jak wiele rzeczywistości może w sobie zawrzeć, pozostaje jedynie przedstawieniem (scenicznym), a zatem niczym innym, jak nowym rodzajem fikcji. Podczas gdy filmy zwykle powstają na podstawie scenariusza, o którym powinniśmy (jako widzowie) zapomnieć, ten film (tj. Greenawaya) traktuje o tekście, który jest jego scenariuszem[101].

Na koniec powraca Belting do pojęcia ramy, od którego rozpoczął swój esej, by poprzez analogię z twórczością Greenawaya, raz jeszcze spointować swoje własne dzieło:

W swoim scenariuszu porusza Greenaway problem przeszkadzającej mu ramy. Najchętniej uwolniłby on nas od niej, rozbiłby ją: ogranicza ona bowiem nie tylko obrazy, ale więzi zarazem nasze spojrzenie. Jednak w swoich wystawach osiąga artysta niezamierzony przez siebie efekt, polegający na pochwyceniu nas w ich własne ramy. W moim tekście idea historii sztuki tworzy historyczną ramę, w której ukazuje się wszystko to, co dotąd zrozumieliśmy. Między ramą i obrazem stale kształtuje się coraz to nowa konstelacja: obraz potrzebuje odpowiedniej ramy, tak jak rama potrzebuje obrazu[102].

Jednak Greenaway (Belting myśli tutaj, choć nie mówi tego wprost, również o sobie – przyp. M.B.) opisuje wyspę Prospera jako świat „pełen odchylonych do tyłu luster i obrazów lustrzanych. Wszystkie obrazy, które wydobywają się z tekstu, stają się łudząco realne niczym rzeczy, fakty i wydarzenia", wtedy, gdy szukają one swoich ram. Nie możemy oprzeć się wrażeniu, że „wszystko składa się z iluzji, która ciągle na nowo wpasowywana jest w prostokąt, w ramę obrazu, w obraz filmowy"[103].

[100] Ibidem, s. 196.
[101] Ibidem, s. 198.
[102] Ibidem, s. 198-199.
[103] Ibidem, s. 199.

Ten końcowy fragment dotyczy, jak sugerowałem, nie tylko Greenawaya, ale traktować go można jako zawoalowany autokomentarz samego Beltinga. Również zarysowany przez niego obraz współczesnej nauki o sztuce, zobaczonej poprzez czy ujętej w ramy zarówno historii historii sztuki, jak i sztuki współczesnej, również ten obraz przedstawia się jako złożony, enigmatyczny, pełen refleksów przeszłości czy zakłóceń ambiwalentną współczesnością, jako obraz, którego ramy – tak, jak w inscenizacjach Greenawaya – włączają zarówno autora, jak i czytelników, ograniczając ich, zarazem jednak wyznaczając pole możliwego porozumienia.

Jak pokazuje recepcja eseju Beltinga, do której omówienia obecnie przechodzę, ta możliwość porozumienia wykorzystywana była w różny, często diametralnie odmienny sposób przez uczestników dyskusji, prowadzonych w różnych miejscach i w różnej formie: od kongresów poprzez recenzje i wywiady prasowe aż do zbioru esejów uczniów i przyjaciół Beltinga pod znamiennym tytułem *Kunst ohne Geschichte?*[104] Jak to się zwykle dzieje w przypadku publikacji o charakterze prowokacji intelektualnej, również esej Beltinga wzbudził wiele kontrowersji i pozostawił po sobie wiele przeciwstawnych opinii[105]. Trudno przy tym wprowadzić jakiś ład w tę tak różnorodną i wielowątkową dyskusję, odzwierciedlającą cechy samego eseju Beltinga, łączącego w sobie co najmniej kilka głównych – a znacznie więcej pobocznych – idei, przeplatających się ze sobą na różnych, analizowanych przez autora, obszarach problemowych.

Zacznijmy od wypowiedzi aprobatywnych, których autorzy przyjęli zasadniczo jako swój punkt widzenia zaproponowany przez Beltinga. Autorzy ci w zasadzie nie kwestionują ustaleń i tez Beltinga, ale – poruszając się w stworzonych przez niego ramach – podejmują i rozwijają jego argu-

[104] A.-M. Bonnet, G. Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995. Spośród wszystkich tych, niezwykle różnorodnych wypowiedzi, zdecydowanie wyróżnia się – zarówno całościowością ujęcia, jak i precyzją prezentacji własnej pozycji – recenzja Otto Karla Werckmeistera („Kunstchronik" 1, 1998, s. 1-9).

[105] Jednak wszyscy, którzy wypowiadali się na temat formułowanych przez niego tez, niezależnie od tego czy zajmowali wobec nich stanowisko aprobatywne, czy polemiczne, zgodziliby się, jak sądzę, z oceną jednego z recenzentów, iż „książka Beltinga stanowi coś w rodzaju lektury obowiązkowej dla każdego historyka sztuki" (P. Werkner, *Über die neuen Spielregeln – nach dem Ende der Kunstgeschichte*, „Kunsthistoriker" 3, 1995, s. 7). Jest tak chociażby ze względu na to, że – jak sformułował to sam Belting w dyskusji na VIII Kongresie Austriackich Historyków Sztuki w 1995 r., dyskusji poświęconej m.in. jego książce – „historia sztuki to nie tylko dyscyplina naukowa czy pewna metoda, ale w pewnym sensie także dziedzictwo, kanon. (...) I oczywiście problemem nie jest obecnie to, czy stosuje się stare metody historii sztuki, lecz czy dostrzega się fakt, iż tam oto istnieje historia sztuki, której czas się skończył, nie dyscyplina czy metoda, ale po prostu licząca sobie sto lat, niezwykle wyizolowana, charakterystyczna dla Zachodu forma zajmowania się (sztuką – przyp. M.B.), która doprowadziła do obecnego stanu" („Kunsthistoriker" 95, 1994, s. 138).

mentację w zakresach, które dla nich samych przedstawiają się jako szczególnie istotne i w związku z tym warte są szerszego lub wyraźniejszego potraktowania. Co oczywiście nie wyklucza, iż dokonują oni przy tym pewnych przesunięć lub modyfikacji niektórych tez Beltinga. Przytoczę w tym miejscu trzy, moim zdaniem najbardziej charakterystyczne, przykłady takich wypowiedzi: Heinricha Klotza, Arthura C. Danto i Stefana Germera.

Heinrich Klotz, autor m.in. klasycznych opracowań na temat architektury postmodernistycznej, był tym, który – jako inicjator i dyrektor Państwowej Wyższej Szkoły Kształtowania w Karlsruhe (Staatliche Hochschule für Gestaltung) – namówił Beltinga na przejście z Monachium do Karlsruhe: co oznaczało rezygnację przez autora *Bild und Kult* z jednego z najbardziej prestiżowych ordynariatów historii sztuki w Niemczech, na rzecz nowo utworzonej, pozbawionej jakiejkolwiek tradycji, uczelni artystycznej. Belting szybko zaangażował się w propagowanie i analizę sztuki medialnej, przyjął na siebie dokładnie taką rolę, której pełnienia zapewne oczekiwał od niego Klotz. Autorytet Beltinga w obrębie akademickiej historii sztuki miał powodować, że jego „konwersja" na nową sztukę medialną nie mogła zostać zignorowana przez środowiska uniwersyteckie. W tym kontekście nie dziwi fakt, że drugi esej, owa „rewizja po latach", stanowiąca rodzaj nowego manifestu Beltinga, została przywitana przez Klotza z entuzjazmem i wykorzystana do rozrachunku z akademicką historią sztuki. Klotz referując aprobatywnie podstawowe tezy Beltinga, skoncentrował się zwłaszcza na relacji między akademicką historią sztuki i nowymi formami sztuki medialnej[106].

Oba eseje Beltinga ustawił Klotz w jednym szeregu z sekcją Warnkego na Kongresie Kolońskim w 1970 roku – jako kolejne kroki w autokrytyce dyscypliny[107]. Gdy po Kongresie Kolońskim historia sztuki uległa rozbiciu na dwa przeciwstawne obozy: „konserwatywny" (zajęty badaniami faktograficznymi) i „progresywny" (celebrujący rytuały „materialistycznej" nauki), a wszelki dialog między nimi stał się niemożliwy – to, powiada Klotz, przeciwstawienie owo funkcjonowało jeszcze w ramach jednej dyscypliny. Natomiast rozwój sytuacji od lat osiemdziesiątych postępował w kierunku „nowej nieprzejrzystości" (termin Habermasa), czego skutki odczuwamy obecnie. Dzisiaj tworzymy w osamotnieniu, powiada Klotz, nikt już nikogo nie zna, ani tym bardziej nie czyta, co zresztą nie przeszkadza naszej dyscyplinie „dalej zawzięcie produko-

[106] H. Klotz, *Anfang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst*, w: *Kunst ohne Geschichte?*, op. cit., s. 38-49.

[107] Zob. M. Warnke (Hg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970.

wać"[108]. Absurdalna specjalizacja wiedzy, brak dyskusji teoretycznej, ignorowanie przez historię sztuki takich nowych zjawisk, jak choćby sztuka medialna, doprowadziły do zaniku wspólnego języka, co już od dawna uniemożliwia jakikolwiek sensowny „spór o metody" (*Methodenstreit*).

A jednak, twierdzi Klotz, istnieje szansa na nową ogólną historię sztuki, która spełniałaby funkcję integrującą. Można bowiem znaleźć pewne jednoczące formuły, jak choćby tę, zgodnie z którą historia sztuki zajmuje się tym, co każdorazowo uważa się za sztukę, lub inną, bardziej pomocną, która głosi, iż przedmiotem historii sztuki jest „wizualne doświadczenie struktur estetycznych". Tak rozumiana historia sztuki – jako dyscyplina doświadczenia wizualnego – obejmuje wszelkie obrazy, również ruchome obrazy mediów elektronicznych. Klotz podkreśla, że nie istnieją żadne przesłanki, które wykluczałyby sztukę medialną z obszaru zainteresowań tak zdefiniowanej historii sztuki. Co oznacza nie tyle, że „narodzić się powinna całkowicie nowa historia sztuki", ile, że „muszą zostać wynalezione nowe kryteria". I dalej: „nie możemy tak po prostu zmienić łodzi, ponieważ nie istnieje żadna inna"[109]. To ostatnie stwierdzenie wyraźnie pokazuje tendencję tekstu Klotza, akcentującego te wątki eseju Beltinga, które sugerują możliwą transformację współczesnej historii sztuki w kierunku jakiejś nowej jednolitej formuły, obejmującej wszelkie technicznie wytwarzane obrazy. Wskazuje na to zresztą sam tytuł, który Klotz nadał swojej wypowiedzi: *Anfang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst* (*Czy początek historii sztuki? Dyscyplina ciągle jeszcze w poszukiwaniu samej siebie*). Rozważania Beltinga o „końcu" jawią się w tej perspektywie nie tyle jako pogrzebanie historii sztuki, ile – odwrotnie – jako szansa na jej odnowę dzięki zahamowaniu procesu dezintegracji i jednoczesnym otwarciu na przyszłość, czyli – na nowe media obrazowe i sztukę medialną.

Wypowiedź Klotza to nie tylko głos historyka sztuki – badacza sztuki współczesnej, ale także, a może przede wszystkim głos historyka sztuki – organizatora, zaangażowanego w stworzenie w Karlsruhe pierwszego w Niemczech ośrodka sztuki medialnej, obejmującego nie tylko szkołę artystyczną, ale także instytucje badawcze i wystawiennicze. Z dzisiejszej perspektywy można uznać, że jego zabiegi zakończyły się sukcesem: obok wspomnianej Hochschule für Gestaltung, funkcjonuje w Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie oraz – od 1997 roku – Museum für Neue Kunst – powstał zatem cały system instytucji poświęconych nauczaniu, tworzeniu, badaniu i wystawianiu sztuki medialnej. W podejściu Klotza widoczny jest wyraźnie aspekt – nazwijmy go tak – pragmatyczny: chodzi mu – bardziej niż Beltingowi – o rekuperację tradycyjnej,

[108] Ibidem, s. 39.
[109] Ibidem, s. 44.

oczywiście odpowiednio zreformowanej, historii sztuki dla potrzeb nowych form sztuki medialnej. W tym celu historia sztuki powinna jednak zachować ciągłość: to jej autorytet, oparty na ponadstuletniej tradycji uniwersyteckiej powinien zostać wprzęgnięty do nobilitacji, a nawet kanonizacji (Klotz pisze w pewnym momencie o muzeum sztuki współczesnej jako miejscu tworzenia nowego kanonu, co bez trudu przenieść można na muzeum w Karlsruhe). W tym kontekście do rangi symbolu urasta fakt, że zorganizowane przez Klotza w Karlsruhe (w lipcu 1998 roku) sympozjum niemieckich historyków sztuki poświęcone zostało „przyszłości" historii sztuki, a nie jej końcowi[110].

Temat „końca" podjął natomiast Arthur C. Danto w swojej wypowiedzi zatytułowanej: *„Koniec sztuk" błędnie rozumiany jako „śmierć malarstwa"* [111]. I nie mogło być chyba inaczej, skoro temat ten zajmuje go od wielu już lat, od momentu, gdy sam sformułował tezę o „końcu sztuki"[112]. Miał tu on na myśli sztukę renesansową, której koniec stanowił logiczną konsekwencję jej własnej zasady rozwojowej: ewolucji ku coraz doskonalszemu iluzjonizmowi. Rewolucja artystyczna XIX i XX wieku zanegowała funkcję imitacyjną sztuki. Malarstwo przestało przedstawiać naturę, stając się wypowiedzią o naturze malarskiego przedstawiania. Ten Heglowski motyw w teorii Danto dobrze współgra z analizami Beltinga, dotyczącymi tezy Hegla na temat końca sztuki. W swoim komentarzu do tezy Beltinga o końcu historii sztuki skoncentrował się Danto jednak na obronie malarstwa jako gatunku artystycznego, który, jego zdaniem, ma rację bytu w przyszłości: malarstwo powinno i będzie istnieć w epoce mediów elektronicznych i to na równych prawach z nowymi formami sztuki medialnej. Nie jest bowiem tak, że „malarstwo jest martwe", jak to w 1981 roku skonstatował Douglas Crimp w cytowanym już wyżej eseju *Na ruinach muzeum*[113]. Malarstwo, powiada Danto, nie tyle skończyło się jako takie, ale „przestało być jedynym nośnikiem historii sztuki"[114]. Obecnie przyjęło ono taktykę dostosowywania, stanowiącą „klucz do przetrwania" – w dzisiejszym, pluralistycznym, dopuszczającym wszelkie możliwości, świecie artystycznym[115]. Tak jak demokraci przejęli wyborcze hasła re-

[110] Zaproszeni do udziału w nim zostali najwybitniejsi przedstawiciele akademickiej historii sztuki w Niemczech (m.in. Warnke, Kemp, Belting). Oficjalny tytuł tego tzw. „małego kongresu historyków sztuki" brzmiał: „Historia sztuki: Autodiagnoza dyscypliny". Zob. też wystąpienie H. Bredekampa, *Einbildungen*, „kritische berichte" 1, 2000.

[111] A. C. Danto, *Das „Ende der Kunst", mißverstanden als „Tod der Malerei"*, (w:) ibidem, s. 71-77.

[112] Zob. B. Lang (ed.), *The Death of Art*, New York 1984.

[113] Esej przedrukowany w: D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/Mass. 1993, s. 44-66.

[114] A.C. Danto, *Das „Ende der Kunst"...*, op.cit., s. 75.

[115] Ibidem, s. 77.

publikanów, co stanowiło warunek politycznego przeżycia, tak też malarstwo przejmuje z innych obszarów kultury wizualnej obrazy i poetyki, niezbędne do przetrwania „w epoce, którą w międzyczasie uznaliśmy – przynajmniej Hans Belting i ja – za epokę końca sztuki"[116].

Danto przyjął zatem wobec eseju Beltinga podobną strategię do tej, z którą spotkaliśmy się w przypadku tekstu Klotza. Zamiarem Klotza było wykorzystanie Beltinga jako sojusznika w walce o uznanie przez akademicką historię sztuki nowych form sztuki medialnej: dlatego uwypuklił on wszystkie te wątki, które wskazywały na potrzebę „medialnego" otwarcia tradycyjnej dyscypliny, przy zachowaniu jednak jej instytucjonalnej ciągłości. Podobnie Danto znalazł w Beltingu sojusznika w walce o przetrwanie tradycyjnej formy sztuki – malarstwa, walce toczonej przez amerykańskiego krytyka z radykalnym stanowiskiem uosabianym przez Crimpa, zgodnie z którym ostatecznie wyczerpały się możliwości tradycyjnych gatunków artystycznych. Danto, dostrzegając pewną wspólnotę argumentacji Crimpa i Beltinga – przede wszystkim w ich krytyce instytucji muzeum – za wszelką cenę starał się zapobiec kryjącemu się tutaj niebezpieczeństwu takiej interpretacji tezy Beltinga, zgodnie z którą potwierdzałaby ona błędną – zdaniem Danto – tezę o „śmierci malarstwa". Zarówno Klotz, jak i Danto, zaproponowali zatem „konserwatywną" – czy może lepiej: stabilizującą – wykładnię eseju Beltinga, zgodną z ich własnymi przekonaniami i pomocną w toczonej przez nich samych walce.

W przypadku Stefana Germera zasada pozostaje ta sama, on również wykorzystuje Beltinga jako sojusznika własnej sprawy, zmienia się jednak tendencja lektury: ku wykładni radykalnej. Germer jest jednym z założycieli ukazującego się od 1990 roku czasopisma „Texte zur Kunst", którego redaktorzy postawili sobie za cel: po pierwsze, „zniesienie rozdziału między historią sztuki i sztuką współczesną, który w Niemczech był bardzo silny", oraz po drugie, „import (do Niemiec) metod historii sztuki i dyskusji z obszaru anglosaskiego"[117]. O ile w pierwszym przypadku cele Beltinga i środowiska „Texte zur Kunst" pokrywają się całkowicie, o tyle w drugim cele te są do pewnego stopnia rozbieżne. Ten ambiwalentny stosunek widoczny jest w wypowiedzi Germera, który co prawda traktuje Beltinga jako sojusznika, jednak sojusznika nie do końca konsekwentnego i w rezultacie niekiedy za mało radykalnego. Tekst Germera pisany jest z perspektywy apologetycznej wobec tzw. „nowej" czy „poststrukturalistycznej" historii sztuki (w sensie, w jakim terminu

[116] Ibidem.

[117] Wypowiedź I. Graw, „Kunsthistoriker" 1994, nr 95, s. 138. Por. też: „Texte zur Kunst" 1990, nr 1.

tego używa np. Keith Moxey w swojej książce *The Practice of Theory*[118]). Wyeksponowane zostały wszystkie te elementy rozważań Beltinga, które zgadzają się z ową perspektywą. Natomiast tam, gdzie – zdaniem Germera – Belting nie był do końca jednoznaczny, tam jego sądy ulegają doprecyzowaniu, co oznacza przyjęcie ich radykalnej wykładni.

> Z perspektywy feministycznej czy – ogólnie – rewizjonistycznej wyobrażenie, że historia sztuki jako doxa, tzn. rozumiana jako całość instytucjonalnych ograniczeń i metodologicznych ujęć swoich przedmiotów, jeśli się nawet nie skończyła, to w każdym razie nie jest wieczna i może się skończyć – to wyobrażenie ma w sobie coś wyzwalającego[119]

– stwierdza Germer. I dalej:

> Proces rozpuszczenia jednej historii w wielu historiach i związany z nim proces rozszczepienia historii sztuki na historie sztuki mają charakter konieczny i nieodwracalny[120].

Germer wita ten stan rzeczy z entuzjazmem przede wszystkim dlatego, że stwarza on sytuację, w której możliwe staje się zasypanie przepaści między dyskursem historii sztuki a sztuką nowoczesną. Autor akcentuje i radykalizuje wszystkie te wątki eseju Beltinga, które odnoszą się do braku reakcji historii sztuki na zakwestionowanie jej paradygmatu przez sztukę XX wieku. Zamiast przyjąć krytykę i – dla przykładu – zrewidować swój tradycyjny sposób narracji historycznej, dokonała ona (tzn. historia sztuki) odwrotnego zabiegu: tak opowiadała historię sztuki nowoczesnej, by mieściła się ona w jej (historii sztuki) dotychczasowych kategoriach. Paradoksalnie zatem sztuka nowoczesna znalazła się w ramach, które sama wcześniej usiłowała rozbić (czy faktycznie rozbiła). Germer, traktując krytykę Beltinga jako konieczny krok na drodze uświadomienia sobie przez historię sztuki tego niepożądanego stanu rzeczy i uznania przez nią swojej winy w tym względzie, idzie o krok dalej i – czerpiąc z anglo-amerykańskiej refleksji – wskazuje drogę i sposób koniecznej samoodnowy historii sztuki.

Historyk sztuki, który wyzbył się charakterystycznej dla tradycyjnej historii sztuki obsesji „źródła" (czyli dążenia, by dotrzeć do początku, genezy – artysty, procesu twórczego, pierwszego sensu, pierwotnego konteksu etc.) i który zwątpił w dotychczasowe cele historii sztuki – taki badacz tę utratę pewności odczuwać powinien, zdaniem Germera, jako

[118] K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Ithaca and London 1994.

[119] S. Germer, *Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire*, (w:) *Kunst ohne Geschichte?*, op. cit., s. 143.

[120] Ibidem, s. 145.

czysty zysk, polegający na wydatnym zwiększeniu możliwości interpretacyjnych. Jego hasłem staje się aksjomat „nowej historiografii", zgodnie z którym „historia nie jest dana, ale wytwarzana". Hasło to, które przeraża zarówno pozytywistów, jak i historyków społecznych (choć każdorazowo z innych powodów), poparte naukami płynącymi z tzw. lingwistycznego zwrotu w nauce (*linguistic turn*), powinno – zdaniem Germera – wyznaczyć kierunek transformacji praktyki historii sztuki. „Historia sztuki, o której myśli się z perspektywy jej końca", musi postępować zgodnie ze stanem współczesnej świadomości teoretycznej, musi przyjąć do wiadomości, że:

> fakty i znaczenia nie są ani czymś istniejącym uprzednio i znajdowanym, ani nie są zakładane a priori, ale są dyskursywnie produkowane, interpretowane i modyfikowane, i że – w związku z tym – za swoje zadanie historia sztuki powinna uznać analizę systemów, uczestniczących w produkcji, kontroli, dystrybucji i recepcji faktów i znaczeń[121].

Tak rozumiana nauka, która uznaje swoją własną historyczność, powinna wykształcić instrumentarium dla samoanalizy, by procesowi poznawczemu towarzyszyć mogła – jako integralna jego część – autorefleksja poszczególnych badaczy i – w rezultacie – całej dyscypliny.

Relatywizacja tego, co historyczne i zgoda na subiektywizm procesu badawczego stanowi ograniczenie pretensji tradycyjnej nauki do obiektywnej prawdy, w żadnym razie nie oznacza jednak „likwidacji dyscypliny historii sztuki, ale spóźnioną autotematyzację powstałej historycznie i historycznie ograniczonej formacji wiedzy"[122]. Hasło Beltinga o „końcu historii sztuki" należy zatem rozumieć nie

> jako negację możliwości historiograficznego podejścia do tego, co estetyczne, ale jako wezwanie do sceptycyzmu wobec kategorycznej pretensji do prawdy, zgłaszanej przez to, co historyczne. Ten sceptycyzm wydaje się lepszym wyposażeniem w obliczu niebezpieczeństw nadchodzącej epoki medialnej, aniżeli szeroko rozpowszechnione życzenie, by także te nowe produkty (epoki medialnej – przyp. M.B.) wcielić do starej dyscypliny[123].

Tym samym postawił Germer „poststrukturalistyczną kropkę nad i": uratowanie historii sztuki jako dyscypliny nastąpić może wyłącznie na drodze nawrócenia się jej na poststrukturalistyczną wiarę – czy raczej, zwłaszcza w kontekście zwątpienia w prawdę historii – „niewiarę". Przyszłość historii sztuki, która u Beltinga celowo pozostawała jeszcze w stanie niedookreślenia, została przez Germera wyraźnie określona, nabierając przy tym jednoznacznie radykalnych konturów.

[121] Ibidem, s. 149.
[122] Ibidem, s. 150.
[123] Ibidem, s. 151.

Ta przyszłość stanowi również troskę innego dyskutanta – Martina Warnkego, wraz z którym przechodzimy do prezentacji głosów polemicznych wobec eseju Beltinga. Rozumie on ją jednak całkowicie odmiennie, aniżeli Germer: jako przyszłość nauki, co prawda również autorefleksyjnej, jednak nie na sposób „poststrukturalistyczny", a bardziej tradycyjny – racjonalistyczno-oświeceniowy[124]. Warnke, jak pamiętamy, w podobnym duchu polemizował już z pierwszym esejem Beltinga: wtedy kwestionował poznawcze pierwszeństwo artystów wobec historyków sztuki, którzy rzekomo dopiero za pośrednictwem tych pierwszych, a raczej ich dzieł, są w stanie dowiedzieć się czegoś istotnego o świecie, w którym żyją. Obecnie skoncentrował się Warnke na rozważaniach Beltinga, poświęconych relacji między instytucją muzeum i sztuką współczesną. Mimo że sformułowana w odniesieniu do tego jednego kręgu problemowego, krytyka Warnkego ma walor ogólny, dotyczy podstawowych przesłanek argumentacji Beltinga w całej książce.

Belting, zdaniem Warnkego, trafnie opisał negatywne zjawiska, które cechują dzisiejszą sytuację na styku muzeum-sztuka-rynek-artyści-krytycy-publiczność. Co do warstwy opisowej nie zgłasza zatem Warnke żadnych zastrzeżeń. To, co ma do zarzucenia Beltingowi to fatalistyczne podejście do tych negatywnych zjawisk, które zyskują w eseju Beltinga walor konieczności i nieodwracalności. Wygląda na to – ironizuje Warnke – że Belting przyjął za swoją dewizę Hegla, zgodnie z którą to, co istnieje, już przez sam ten fakt, jest racjonalne. Mamy do czynienia z „mechanizmem, w którym panowanie tego, co faktyczne, prezentuje się jako obowiązujące. W ten sposób prześlizguje się do tekstu Beltinga atmosfera przygnębienia, cechująca krytykowany przez niego stan rzeczy. Jej źródłem jest też niewypowiedziany pogląd, że zalecenie zmiany oznaczałoby wypadnięcie z publicznego, poważnego dyskursu. To rodzi paraliż, który cechuje również koniec dyscypliny"[125]. Warnke nie zgadza się na tak rozumiany fatalizm. Uważa, że dla praktyków sceny artystycznej nie ma rzeczy nieuchronnych lub nieodwracalnych: ci, którzy działają, wiedzą doskonale jak uformować, zachować czy zrewidować istniejący stan rzeczy – oczywiście zgodnie z ich własnym interesem. Są poza tym mistrzami perswazji wobec swoich podopiecznych (czyli artystów) i publiczności. „Dla nich (tzn. dla praktyków – przyp. M.B.) nie istnieją żadne nieodwracalne procesy, natomiast za godny poparcia i świadczący o gotowości do współpracy uważają oni fakt, że niezależnym teoretykom jawi się to w taki właśnie sposób"[126].

[124] M. Warnke, *Theorie und Praxis in der Endzeit*, (w:) *Kunst ohne Geschichte?*, op. cit., s. 113-116.

[125] Ibidem, s. 114.

[126] Ibidem.

By udokumentować słuszność tego stwierdzenia, analizuje Warnke charakterystyczną opinię Beltinga, według którego dzisiejszy „problem nie polega na tym, czy powinny istnieć muzea sztuki współczesnej, ale raczej na tym, czy tradycyjna forma muzeum i jej zadanie historyczno-artystycznej reprezentacji nadają się jeszcze do tego celu". Twierdzenie to, pisze Warnke, „samo przez się wymusza, by je odwrócić" i zadać naprawdę istotne pytanie: „czy muzea w dalszym ciągu powinny być otwarte dla sztuki współczesnej, czy powinny nadal stać do jej dyspozycji". Albowiem logiczny wniosek, jaki należałoby wyciągnąć z analiz Beltinga – z trafnie rozpoznanego i opisanego przez niego negatywnego stanu rzeczy – byłby właśnie taki:

> instytucja muzeum nie jest powołana i nie jest w stanie przeznaczać publiczne środki dla popierania sztuki współczesnej. Interesy rynku, który zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, jest niemożliwy do ogarnięcia, uniemożliwiają muzeom odnalezienie tego, co ważne i „wieczne" wśród współczesnej oferty. Bilans dotychczasowego rozwoju muzeum prowadzi do wniosku, że nie sprawdziła się aktualizacja starych muzeów; powinna zostać ona zatem cofnięta[127].

Ta konkluzja Warnkego brzmi dość szokująco w kontekście perspektywy Beltinga, w której niedopuszczalne (bo w ogóle niemożliwe do pomyślenia) byłyby jakiekolwiek próby „zawracania historii". Stanowisko Warnkego zaznacza bardzo istotny kontrapunkt dla światopoglądowych ram, w których porusza się argumentacja Beltinga. Nieco apokaliptycznie brzmiący tytuł polemiki Warnkego – *Teoria i praktyka w epoce końca* – wprowadza nas w charakterystyczną dla tego autora poetykę ironii. Albowiem żadna epoka końca, żadna posthistoria, ale najzwyczajniej stara, chciałoby się rzec, poczciwa, korzeniami tkwiąca w oświeceniu, zmodyfikowana przez Frankfurtczyków, kategoria historii, stanowi ostateczną instancję dla Warnkego. „To, co niegdyś historycznie powstało, może też zostać historycznie zniesione" – głosi dewiza polemisty-racjonalisty. Nie fatalizm, nie bezradne narzekanie, nie pełna rezygnacji zgoda na unoszenie przez prąd historii (czy być może należałoby powiedzieć – posthistorii?), ale wezwanie do energicznego, świadomego swoich celów, działania – oto program Warnkego. Program, w którym znalazłoby się też miejsce dla... Beltinga.

> Tak samo jak handlarze, referenci od kultury czy sponsorzy w sposób energiczny wpływają i zmieniają istniejące stosunki, reprezentując pewne interesy i realizując je w muzeach, tak też energicznie mogłaby jakaś niezależnie analizująca instancja (jednoznaczna aluzja do Beltinga – przyp. M.B.) rozwinąć alternatywny projekt działania, który zakończyłby ten błędny proces rozwojowy[128].

[127] Ibidem, s. 115.
[128] Ibidem.

Warnke zdaje sobie oczywiście sprawę, że takie stanowisko spotka się ze zdecydowanym odporem ze strony profitientów istniejącego układu. Zarzucą oni, powiada Warnke, że oto „reakcyjna teoria sztuki wiadomej proweniencji chce wyrzucić modernę; że muzeum ma zostać odseparowane od współczesnego życia (...), że artyści powinni utracić państwowe subwencje"[129]. By zapobiec tego rodzaju łatwemu odrzuceniu swojej pozycji, przywołuje Warnke głos Theodora Müllera z 1946 roku, który w owej „godzinie zero" tak pisał na temat relacji między muzeum a sztuką współczesną:

> Wcześniej myślano być może, że muzeum jest Olimpem, do którego dzieło sztuki musi zostać przyjęte, by być wyniesionym do wyższego życia. Tego rodzaju sztuka nowoczesna, przeznaczona do użytku muzealnego, musiałaby zrezygnować z teraźniejszości! (...) (A przecież) chcemy oglądać dzieła sztuki naszego czasu przede wszystkim w centrum aktywnego życia!

Wypowiedź tę zestawia Warnke ze stwierdzeniem Beltinga, iż „dzisiejsza sztuka byłaby bez muzeum nie tylko bezdomna, ale niema, wręcz niewidoczna". Konkluzja nie pozostawia wątpliwości, który stan rzeczy uważa Warnke za pożądany: „Jeśli byłoby to prawdą, że jedynym miejscem do życia, jakie możemy zaoferować współczesnej sztuce, jest muzeum, to wtedy rzeczywiście oznaczałoby to koniec wszelkiej historii sztuki"[130].

Innym wartym przytoczenia głosem, negującym przesłanki argumentacji Beltinga jest wypowiedź Catherine Millet, francuskiej krytyczki sztuki, redaktorki czasopisma „art press"[131]. Ona również, podobnie jak Warnke, nie zgadza się z fatalistycznym założeniem o nieuchronności

[129] Ibidem.

[130] Ibidem, 116.

[131] C. Millet, *Dies ist nur ein Anfang, die Kunst geht weiter*, w: *Kunst ohne Geschichte?*, op. cit. s. 23-37. Tekst Millet stanowi uzupełnioną wersję powstałego dwa lata wcześniej artykułu opublikowanego w „art press". To, że zdecydowała się ona na przedrukowanie tego właśnie tekstu w tomie poświęconym dyskusji tezy Beltinga o „końcu historii sztuki" ma swoją jednoznaczną wymowę. Recepcja Beltinga we Francji odzwierciedla walkę toczoną wewnątrz francuskiej historii sztuki między pokoleniem młodszych historyków sztuki, dążących do rewizji tradycynego modelu badań a „konserwatystami", usytuowanymi na szczytach instytucjonalnej hierarchii dyscypliny. Największy rozgłos zdobył sobie w tym kontekście atak Regine Michela (w opublikowanym w 1996 roku tomie materiałów, stanowiących pokłosie wystawy Gericaulta, która miała miejsce w Luwrze w 1991 roku) na pierwszy esej Beltinga, atak prowadzony z pozycji „poststrukturalistycznych", który w zamierzeniu skierowany był przeciw tradycyjnej historii sztuki, uosabianej przez dyrektora Luwru Pierre Rosenberga. Z kolei wypowiedź Millet należy do kontekstu polemik wokół Centre Boubourg: reprezentuje ona krytyczne stanowisko wobec dotychczasowej polityki tej instytucji, opowiadając się za powrotem do tradycyjnych modernistycznych wartości. Na ten francuski kontekst zwróciły uwagę podczas dyskusji w Nieborowie (Seminarium Metodologiczne, listopad 1998) pp. Joanna Szczepińska-Tramer i Elżbieta Grabska. Por. też: E. Gieysztor-Miłobędzka, *Przedłużone trwanie manii końcowości i kryzosologii (od Beltinga do Michela)*, (w:) M. Poprzęcka (red.), *„Już się ma pod koniec starożytnemu światu...". Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, Warszawa 1999, s. 63-75.

kieunku ewolucji współczesnej kultury artystycznej. Jej tekst – zatytułowany: *To jest tylko początek, sztuka idzie dalej* – przeniknięty jest wiarą, ale nie tyle w siłę krytycznego rozumu, jak to było w przypadku Warnkego, ile w sztukę, w potęgę twórczego aktu, dzięki której niektórzy artyści zdolni są przezwyciężyć pozorną bezalternatywność postmodernizmu. „Postmoderna chciała nam wmówić, że świat wycofał się do wewnątrz i historia się skończyła. Jednak nie trzeba wcale godzić się na ten stan zamknięcia. Zaznacza się potrzeba czegoś innego, na którą odpowiadają niektórzy malarze i rzeźbiarze"[132] – stwierdza Millet na wstępie. Po czym opisuje współczesną sytuację artystyczną w kategoriach głębokiego i wszechogarniającego kryzysu wartości i związanego z nim kryzysu wartościowania. Nie unika przy tym ostrych oskarżeń o cynizm, konformizm i hipokryzję, kierowanych do wszystkich uczestników życia artystycznego.

Liberalizm muzeum wobec sztuki współczesnej ma na celu rozpuszczenie sztuki dobrej w masie przeciętności. Krytycy każdego dnia odkrywają nowego artystę – to dla nich sprawa „moralnego i ekonomicznego przeżycia", w ten sposób po prostu uzasadniają swoje *istnienie*. Nowa publiczność muzealna, dla której pracują owi krytycy, ma poczucie bycia „oświeconą elitą, a w rzeczywistości konsumuje ona jedynie surogaty"[133]. Adekwatnym terminem na określenie tej publiczności – uważa autorka – nie jest już „burżuazja", ale „Petite Bourgeoisie Planétaire" (w skrócie PBP)[134]. A postmodernizm jest dla Millet niczym innym, jak właśnie „ideologią «PBP» par excellence"[135]. Ideologią, której chorobliwym przejawem jest wszechobecny eklektyzm, nie mający nic wspólnego z tak często przywoływaną przez zwolenników postmoderny – tolerancją. Tolerancja bowiem to „kategoria moralna o społecznych i politycznych implikacjach"[136], która w istocie „polega na *bezkompromisowym* wyborze wartości". Akceptacja sztuki tzw. tolerancyjnej (a w rzeczywistości eklektycznej), „której przedstawiciele nie dokonują żadnych wyborów, oznacza popieranie społeczeństwa bez wartości, lub, co jest jeszcze bardziej niebezpieczne, oznacza opowiedzenie się za społeczeństwem, w którym wszystko zdeterminowane jest jedną jedyną wartością"[137].

W tym kontekście, amerykańska fala tzw. sztuki protestu, mniej lub bardziej skandalizującej (Holzer, Krüger, Gober, Hammons, Barney i in.), stanowi dla Millet przykład sztuki pseudozaangażowanej, doskonale odpowiadającej oczekiwaniom owej „PBP". „Kolekcjonerzy, inwestujący

[132] Ibidem, s. 23.

[133] Ibidem, s. 24.

[134] Termin ten zaproponował Jacques Henric, opierając się na definicji Giorgio Agambensa.

[135] Ibidem, s. 25.

[136] Ibidem, s. 27.

[137] Ibidem, s. 28.

pieniądze w tego rodzaju dzieła, wyobrażają sobie, że stają w obronie wartości moralnych, a pedagodzy, którzy te dzieła interpretują, kołyszą się w iluzji, iż są bojownikami za sprawę"[138]. Poziom tekstów o sztuce współczesnej obniżył się zresztą w stopniu zastraszającym. Większość publikacji „oferuje jedynie banalne refleksje, (...), na pół przetrawione pojęcia lub jest po prostu niezrozumiała. (...) Niezależnie od jakości tekstów nasuwa się pytanie, dlaczego rynek sztuki uważa – mimo swojej hegemonii – za konieczne, by wzmacniać jeszcze swoje wartości za pomocą słowa pisanego. Przecież obecnie scena artystyczna jest w mniejszym stopniu miejscem, w którym rodzą się nowe idee, raczej jest miejscem, które, podobnie jak media, świadczy o degeneracji idei i upadku języka"[139].

Negatywny obraz współczesnej kultury artystycznej, jaki wyłania się z opisu Millet, zgodny jest w dużej mierze z obrazem nakreślonym przez Beltinga. Istnieje jednak zasadnicza różnica w pozycji, jaką oboje autorzy zajmują wobec opisywanych zjawisk. Pozycja Millet, w odróżnieniu od Beltinga, to pozycja strony w konflikcie, autorka nie kryje swojego anty-postmodernistycznego stanowiska. Charakteryzuje się ono przy tym swoistą ambiwalencją: skierowane jest w przyszłość, jego celem jest bowiem przezwyciężenie postmodernistycznego kryzysu; zarazem jednak, by osiągnąć ten cel, odwołuje się ona do tradycyjnej filozofii sztuki lub estetyki, korzeniami sięgającej romantyzmu. Millet konstatuje, że dają się już zauważyć oznaki zmęczenia postmodernizmem i że „niektórzy miłośnicy sztuki czekają na *coś innego*"[140]. Co więcej, wskazuje ona artystów i artystki, którzy swoją twórczością pozytywnie odpowiadają na to oczekiwanie. Na czym jednak miałoby polegać to „coś innego"? Sposób, w jaki autorka analizuje dzieła wyróżnionych przez siebie artystów, nie pozostawia co do tego najmniejszych wątpliwości. Millet reprezentuje tradycyjną koncepcję dzieła o romantycznej jeszcze proweniencji, w której do istoty dzieła należą: jedność, zamkniętość, konieczność, pełnia, bezpośredniość oglądowa, etc.

Jako pozytywne odniesienie dla współczesnych twórców anty-postmodernistycznych, przywołuje Millet klasyczne dzieła powojennego modernizmu, interpretując je w swoich modernistyczno-romantycznych kategoriach. „Podczas oglądu obrazów Pollocka, Newmana, Reinhardta, rzadko odnosi się wrażenie, że czegoś brakuje. Przeciwnie, dzieła te tak bardzo wymykają się naszym próbom (...) ich dyferencjacji, zapamiętania, przyporządkowania, że wydaje się jak gdyby to *nam* czegoś brakowało. Dzieło, którego formy nie można rozbić, nie daje się również skompromitować w

[138] Ibidem, s. 24-25.
[139] Ibidem, s. 25.
[140] Ibidem, s. 28.

sensie moralnym (...)"[141] – dodaje autorka. Nic dziwnego, że – wsparta na niewzruszonym fundamencie tej tradycyjnej, etycznie nacechowanej, estetyki – nie obawia się Millet nie tylko estetycznego wartościowania opisywanych zjawisk, ale nie stroni także od ich moralnej oceny. W naszym kontekście nie jest przy tym najważniejsze, do których artystów odwołuje się autorka, by wskazać na pozytywne, jej zdaniem, tendencje wychodzenia z postmodernizmu (np. Jörg Immendorff, David Salles, Pierre Dunoyer, Elisabeth Ballet, Adrian Schiess, Antonio Semeraro, Art & Language). Istotny jest sam fakt dostrzeżenia przez nią alternatywy dla „posthistorycznego postmodernizmu" w sztuce realizującej tradycyjne wartości estetyczne. Droga do wyjścia z kryzysu postmoderny wiedzie poprzez nawiązanie do zerwanej (ale tylko pozornie w sposób nieodwołalny) tradycji modernizmu.

Millet, podobnie jak Warnke, nie godzi się zatem z nieodwracalnością procesu rozwojowego, który doprowadził do obecnego stanu rzeczy. Oboje nie ograniczają się do krytycznej diagnozy, ale proponują możliwe sposoby wyjścia z tej – ocenianej przez nich jako kryzysowa – sytuacji. Warnke proponował, jak pamiętamy, zrobienie użytku z krytycznej władzy rozumu i zaprojektowanie rozsądnego planu działania, który mógłby doprowadzić do odwrócenia niekorzystnych tendencji (w jego przypadku chodziło o powrót do sytuacji, w której muzeum i sztuka współczesna ponownie zostałyby od siebie odseparowane). Millet proponuje natomiast powrót do romantyczno-modernistycznej teorii sztuki, by – opierając się na właściwych jej kategoriach i kryteriach – ponownie stało się możliwe bezpośrednio oglądowe przeżywanie i wartościowanie dzieł. Występuje ona w obronie autonomii sztuki względem innych obszarów aktywności człowieka, tylko bowiem sztuka suwerenna pełnić może funkcję krytyczną wobec rzeczywistości. Tylko wtedy, gdy sztuka chronić będzie swoją autonomię, gdy nie zrezygnuje z autotematyzmu, gdy poszukiwać będzie stale na nowo definicji swojej istoty – tylko wtedy nie zatraci się w najróżniejszych funkcjach społecznych – w obszarach komunikacji, rozrywki, dekoracji etc. Tylko wtedy dzieła sztuki – na przekór narastającej tendencji do włączania ich do ogólnej kategorii artefaktów – pełnić będą mogły funkcję krytycznej instancji wobec świata.

Krytycyzm jako sposób istnienia naukowej historii sztuki to również ideał Otto Karla Werckmeistera, niemieckiego historyka sztuki marksisty, (od ponad dwudziestu lat wykładającego w USA)[142], dla którego oczy-

[141] Ibidem, s. 29.

[142] Od momentu, gdy w 1971 roku opublikował on tom esejów *Ende der Ästhetik* (Frankfurt am Main), aż po dzień dzisiejszy, Werckmeister pozostaje jednym z głównych eksponentów marksistowskiej perspektywy w historii sztuki (obecnie określanej, zwłaszcza w kręgu anglosaskim, mianem „radykalnej"; por.: W. Kersten (Hg.), *Radical Art History. Internationale Anthologie – Subject: O.K. Werckmeister*, Zürich 1997.

wiście nie autonomia estetyczna dzieł, ale – przeciwnie – ich wymiar polityczny, stanowi gwarancję krytycznej funkcji sztuki. Trzy lata po publikacji eseju Beltinga, ukazała się polemika Werckmeistera, która – z uwagi na swoją obszerność, pryncypialność i gwałtowność – zasługuje raczej na miano generalnej rozprawy[143]. Teza Beltinga o końcu historii sztuki odnosi się, według Werckmeistera, jedynie do „problemu modernizacyjnego". „A problemy modernizacyjne w kapitalistycznej gospodarce oraz w przynależnej do niej sferze kultury ulegają wcześniej czy później rozwiązaniu: dzieje się tak jednak nie poprzez rozumowe dywagacje, jak w książce Beltinga, ale poprzez zmiany warunków i stosunków pracy. A w niemieckiej historii sztuki takie właśnie zmiany obecnie zachodzą. Ulega ona ograniczeniu jako akademicka instytucja, służąca do uprawiania nauki historycznej i zarazem poszerzeniu jako publiczna instytucja, zajmująca się wystawianiem kultury"[144]. Przyjęcie tezy Beltinga o końcu historii sztuki jako formacji naukowej, do której zadań należy – co szczególnie podkreśla Werckmeister – konsekwentna historyzacja i krytyczny dystans wobec rzeczywistości artystycznej, oznaczałoby, zdaniem polemisty, ostateczny triumf dominującej obecnie kultury eksperckiej, wrogiej wobec naukowej historii sztuki.

Autor *Das Ende der Kunstgeschichte*, twierdzi Werckmeister, zaakceptował w gruncie rzeczy „miarodajność" owej kultury ekspertów.

> Belting przypisuje niemal absolutny autorytet sztuce współczesnej, znajdującej się na instytucjonalnym świeczniku, dobrze osadzonej w akademii, finansowanej dzisiaj przez agendy rządowe, banki i wielkie firmy, wystawianej w muzeach i wiodących galeriach prywatnych, a także, dzięki swoim związkom z nowymi mediami, aktualizowanej w ramach całej kultury[145].

Ta nowa kultura artystyczna ustanowiła, według Beltinga, „normę zaawansowanego pojmowania estetycznego", które nie daje się ująć w kategorie naukowej historii sztuki. Ten argument opiera się, zdaniem Werckmeistera, na „błędnym kole". „Ponieważ sztuka współczesna dąży głównie do tego, by zasadniczo odróżniać się od sztuki ją poprzedzającej, nie może znaleźć satysfakcji w historii sztuki, która zajmuje się sztuką wcześniejszą. Ponieważ jednak sztuka współczesna wyczerpała swoją zdolność do (...) definiowania tego, co ma być uznawane za sztukę, nie

[143] „Kunstchronik" 1998, nr 1. Tym bardziej, że przypomina ona dwie wcześniejsze polemiki Werckmeistera, mające charakter takich właśnie generalnych rozpraw: jedna dotyczyła książki Kurta Badta *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte* (Köln 1971) (zob. „Kunstchronik" 1973, nr 8); druga monografii *Picasso's Guernica* Maxa Imdahla (zob. „Kunstchronik" 1986, nr 10).

[144] „Kunstchronik" 1998, nr 1, s. 2.

[145] Ibidem, s. 4.

jest ona w stanie dostarczyć żadnych wiążących kategorii dla rewizji, modernizacji lub aktualizacji historii sztuki przeszłej"[146].

Co więcej, ponieważ nie dzieła-obiekty a dzieła-instalacje (w muzeach, galeriach, przestrzeni publicznej) stanowią o sposobie istnienia sztuki współczesnej, skazana jest ona na instytucjonalne rozstrzygnięcia co jest, a co nie jest sztuką. Rozstrzygnięcia te zapadają zaś nie na podstawie systemu norm, który można byłoby poddać dyskusji, ale na podstawie nie podlegających kontroli decyzji administratorów sztuką. Instytucjonalny system kultury artystycznej, tworzący ramy dla funkcjonowania sztuki współczesnej, „nie tylko pisze swoją własną historię sztuki, ale ją projektuje, realizuje i egzekwuje" i dlatego „może zrezygnować z tradycyjnej historii sztuki"[147]. Ta kultura ekspercka tworzy samowystarczalny, zamknięty w sobie system, odrzucający „tradycyjne ideały modernizacji i emancypacji"[148], właściwe sztuce modernistycznej. W ramach tej kultury „estetyczna aktywność widzów ograniczona zostaje do wolności wyboru konsumentów zestandaryzowanej oferty. W ten sposób artystyczna kultura ekspertów wnosi swój wkład do estetycznej fetyszyzacji demokracji, wychodzącej naprzeciw deklamatorskiej estetyzacji polityki w uprzemysłowionych państwach demokratycznych, włączając w to Republikę Federalną"[149].

Być może więc byłoby słuszniej, powiada Werckmeister, by to nie tylko historia sztuki musiała się tłumaczyć przed sztuką współczesną, ale też odwrotnie: sztuka współczesna – przed historią sztuki. „Ponieważ tak samo, jak można twierdzić, że tradycyjne kategorie historii sztuki zawodzą w obliczu sztuki współczesnej, tak samo można powiedzieć, że sztuka współczesna nie istnieje jako taka zanim nie zostanie ujęta w tego rodzaju kategorie. Przy tym pozostaje otwartą kwestią, czy jest to problem sztuki czy historii sztuki"[150]. Werckmeister zarzuca Beltingowi, że nie dostrzegł tej ambiwalencji, ustanawiając sztukę współczesną (a w rezultacie ową „kulturę ekspertów") jako miarodajną instancję dla historii sztuki. Tymczasem „każda kultura artystyczna, włącznie z kulturą uprawianą w ramach współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego", może i powinna podlegać „historycznej krytyce swoich twierdzeń". Duży stopień „dogmatycznej mistyfikacji", z jakim spotykamy się w twierdzeniach współczes-

[146] Ibidem. Chyba że wzorem miałoby być „postmodernistyczne przyswajanie sztuki dawnej", tak, jak to proponuje Belting w końcowym rozdziale, poświęconym Greenawayowi. Jednak analizy Beltinga w nim zawarte, choć sugestywne, nie dają się, z uwagi na ich subiektywizm, naukowo uogólnić, stwierdza Werckmeister.

[147] Ibidem, s. 4.

[148] Ibidem, s. 4-5.

[149] Ibidem, s. 5.

[150] Ibidem.

nej kultury, ułatwia (a nie utrudnia, jak się zwykle sądzi) jej „historyczną ocenę". Z krytyczno-historycznego dystansu jawi się ona nie tyle jako „estetyczny wyraz" elektronicznej, masowej i rozerotyzowanej kultury współczesnej, ale jako jeden z jej „symptomów"[151].

Sztuka współczesna nie może być zatem w żadnym razie miarą, podług której mierzy się naukową historię sztuki, a przeciwnie: to ta ostatnia, jeśli tylko jest konsekwentnie historyczna i krytyczna, posiada odpowiednie narzędzia do analizy i oceny dzisiejszej sztuki. Gdyby zdołano wyeliminować naukową historię sztuki, pełna stałaby się instytucjonalna i komercyjna hegemonia kultury ekspertów. Albowiem naukowa historia sztuki nie dlatego wydaje się dziś bezradna wobec dominującej kultury artystycznej, że nie przyjęła perspektywy sztuki współczesnej, jak twierdzi Belting, ale przeciwnie – dlatego, że „nie skierowała swojego, sprawdzonego na przeszłości, krytyczno-historycznego impulsu na sztukę współczesną", że „nie oceniała jej z dystansu historyka", tylko interpretowała ją w jej własnych kategoriach[152].

Podstawowy błąd Beltinga, z którego wynikają wszystkie pozostałe, polega zatem, według Werckmeistera, na zbyt pochopnej rezygnacji z historycznego (czyli krytycznego) wymiaru naukowej historii sztuki. Belting zbyt pośpiesznie zaakceptował określenie naszej epoki jako epoki posthistorycznej, w której traci rację bytu tradycyjne podejście historyczne i wraz z nim zanika krytyczny potencjał nauki. Tylko dlatego, że Belting „tak lekko traktuje historyczne zdeterminowanie sztuki", może on „równie łatwo snuć rozważania o końcu historii sztuki"[153]. Uwaga ta dotyczy nie tylko sposobu, w jaki Belting ujmuje historię sztuki nowoczesnej w *Das Ende der Kunstgeschichte*, ale również perspektywy metodologicznej jego wcześniejszych prac, w tym podstawowego dzieła *Bild und Kult*. Co prawda, w przypadku *Bild und Kult* mamy jeszcze do czynienia z „wielką narracją" (o której możliwości wątpi obecnie Belting), jednak książka ta „działa eksplikatywnie, a nie argumentacyjnie", stanowi przykład historii sztuki, rozumianej jako „indywidualny rajd", a nie jako „interwencja w pewien obszar dyskusji" naukowej[154].

Podobnie w *Das Ende der Kunstgeschichte*, „historia sztuki jawi się jako modus pojęciowej eksplikacji procesów epokowych", a nie „ jako modus krytycznego zapytywania i krytycznego badania, nakierowanego na wyjaśnienie nieznanych stanów rzeczy". Belting „nie zadaje pytania o historyczne ugruntowanie kultury artystycznej, które wychodziłoby poza rozumienie zjawisk artystycznych, tzn. poza tradycyjną historię sztuki

[151] Ibidem, s. 6.
[152] Ibidem.
[153] Ibidem.
[154] Ibidem, s. 2.

i miałoby charakter historyczno-krytyczny". Tymczasem „historyczne ugruntowanie sztuki jest i pozostaje czymś w dużej mierze nierozpoznanym, w wyjaśnianiu czego uczestniczyła dotąd i nadal uczestniczy niezliczona rzesza historyków i historyczek sztuki". Jak w każdej „racjonalnej nauce" jest to „kolektywny proces dyskusyjny", w toku którego dochodzi do „oddzielenia sądów uwarunkowanych epoką od obiektywnie trwałych wyników" badań naukowych[155]. A zatem również dzisiaj możliwe jest napisanie „naukowej historii sztuki Republiki Weimarskiej, Związku Sowieckiego przed i po pierwszej pięciolatce, V Republiki za Mitteranda, czy Republiki Federalnej przed i po zjednoczeniu"[156]. Podobnie jak „włączenie do historii sztuki dzisiejszych «nowych mediów»" jest „do osiągnięcia przy pomocy tradycyjnych kategorii naukowych". Kultury artystyczne mogą być bowiem historyczne rozumiane jeśli pojmuje się je jako „system sztuk, których zmienny wzajemny stosunek daje się zdefiniować estetycznie, technicznie, naukowo, socjologicznie i politycznie". W każdym razie, zaznacza Werckmeister, „myśleć w sposób systematyczny i historyczny zarazem, stanowi przeciwieństwo enigmatycznej *posthistorii*, mistyfikacji pojęciowej, której używa również Belting w swojej książce"[157].

W tym kontekście zarzuca też Werckmeister Beltingowi, że pominął debatę, toczoną na gruncie teorii nauki – wymienia tutaj: teorię krytyczną Habermasa, filozofię dyskursu Foucaulta i hermeneutykę Gadamera – bez której uwzględnienia nie da się, jego zdaniem, sformułować „żadnych wiążących twierdzeń na temat historii sztuki jako nauki"[158]. Poza tym Belting nie uwzględnił w swoim wywodzie możliwych opozycyjnych pozycji w stosunku do jego własnej i tym samym odebrał sobie możliwość „wystarczającego samookreślenia się jako podmiotu, które mogłoby ugruntować obiektywność jego argumentacji"[159].

Sam Werckmeister, odrzucając „retoryczną figurę" o „końcu historii sztuki", widząc w niej abdykację historii sztuki na rzecz kultury ekspertów, przyszłość historii sztuki jako dyscypliny upatruje – w opozycji wobec Beltinga – w jej zdolności do zachowania krytycznego dystansu wobec sztuki współczesnej. Albowiem „w politycznej demokracji medialnej kapitalistycznego społeczeństwa masowego wiodący artyści stoją dzisiaj po

[155] Ibidem, s. 3.
[156] Ibidem, s. 6.
[157] Ibidem, s. 7.
[158] Ibidem.
[159] „Albowiem obiektywność wyłania się wyłącznie z częściowego pokrywania się perspektyw, nie zaś z pluralizmu (opinii) korporacyjnie odizolowanych od siebie punktów widzenia. Pytanie, jak można ją osiągnąć, należy do problemu relacji między nauką i demokracją, którego to problemu, tak, jak ja to widzę, niemiecka historia sztuki jeszcze sobie nie postawiła" (ibidem, s. 9).

stronie «wolnych» sił ekonomicznych, co się ujawnia w nieograniczonym poparciu, jakiego udzielają im wielkie firmy poprzez zlecenia prac w przestrzeni publicznej. W tych transakcjach uczestniczą też historycy sztuki. Jednak tak długo, jak historia sztuki ma zachować miano nauki, tak długo historycy sztuki powinni pozostawać niezależni od artystów"[160]. Na koniec definiuje Werckmeister status i zadania swojej profesji, co traktować należy jako rodzaj autodefinicji, czy wręcz jego credo jako badacza. Historyków sztuki traktuje „jako reprezentantów oświeconej publiczności, która – żyjąc w społeczeństwie konsumpcyjnym – musi być zdolna do wydawania sądów estetycznych i ich racjonalnego uzasadniania"[161].

Belting pozostał właściwie (nie licząc kilku dyskusji) poza przywołaną wyżej debatą, wywołaną jego kontrowersyjnym wystąpieniem wieszczącym „koniec historii sztuki". Nie zdecydował się na dokonanie interwencji, która mogłaby wpłynąć na kierunek dyskusji, wyjaśnić nieporozumienia co do jego intencji, skorygować błędną wykładnię jego tez. Nie należy tego traktować jako milczenia kogoś przekonanego o swych racjach, ile jako naturalną konsekwencję przyjętej przez autora *Das Ende der Kunstgeschichte* perspektywy poznawczej, w której każdy wypowiedziany przez niego sąd mógł zaistnieć tylko za cenę implikowanej w nim autonegacji. Ta odpowiadająca zaawansowanej świadomości posthistorycznej dyrektywa epistemologiczna, która – poprzez stałe podawanie w wątpliwość czy branie w nawias formułowanych twierdzeń (inna rzecz czy to się Beltingowi udało) – miała rozbroić ewentualnych oponentów, uwięziła samego Beltinga w ramach, w których bezprzedmiotowe stało się podjęcie dyskusji z alternatywnymi pozycjami, formułowanymi na zewnątrz tego paradygmatu. Bezprzedmiotowe – ponieważ zgodnie z nim, pozycje takie w ogóle nie mają prawa zaistnieć jako rzeczywiste, całościowe alternatywy. Jawią się one – czy to będzie oświeceniowo-racjonalistyczna postawa Warnkego, czy romantyczno-modernistyczna Millet, czy też marksistowsko-krytyczna Werckmeistera – jako cząstkowe, dogmatyczne w swej jednostronności i w tym sensie zdezaktualizowane. Polemika z nimi oznaczać by musiała cofnięcie się na pozycje dawno przezwyciężone, zgodę na regres osiągniętej przez autora świadomości teoretycznej, która wyklucza wszelki „fundamentalizm" (w sensie trwałego fundamentu) wypowiadanych sądów, która nie dopuszcza istnienia zaplecza w postaci stabilnego systemu wartości, w oparciu o który można by nie tylko krytycznie oceniać zastaną sytuację, ale i podejmować praktyczne działania w celu jej naprawy.

[160] Ibidem, s. 8.
[161] Ibidem, s. 8-9.

Na milczenie Beltinga spojrzeć można jednak i z innej strony: jego obecnych publikacji, by przekonać się, w jaki sposób uprawia Belting historię sztuki teraz, już po ostatecznie skonstatowanym jako fakt „końcu historii sztuki". Z tego punktu widzenia owo milczenie okaże się pozorne: potwierdza się raz jeszcze słuszność cytowanej na wstępie uwagi Warnkego o paradoksalnej naturze fenomenu Beltinga, który – mimo tezy o końcu dyscypliny – uprawia ją nadal i „pcha do przodu". Jednak kierunek, w którym zdąża autor *Das Ende der Kunstgeschichte*, pozostaje nie do końca określony.

Z jednej strony bowiem, idąc za głosem swojego geniuszu naukowego, w którym indywidualizm badawczy łączył się zawsze z dążeniem do wielkich syntez historycznych (czego najpełniejszą realizację stanowi *Bild und Kult*), opublikował właśnie Belting monumentalną pracę *Das unsichtbare Meisterwerk*[162], zawierającą rekonstrukcję dziejów idei dzieła sztuki w epoce nowoczesnej. Książkę tę, podobnie jak opublikowaną w tym samym roku, równie monumentalną pracę Wernera Hofmanna, także poświęconą sztuce nowoczesnej (*Die Moderne im Rückspiegel*[163]), można by określić – z braku innego terminu – jako syntezę nowego typu: nie klasyczną historię – w tym przypadku – sztuki nowoczesnej, ale dzieje wybranego problemu, czy aspektu, tak jednak wybranego, by, po pierwsze, dotykał istoty procesu historyczno-artystycznego, po drugie zaś, by umożliwiał autorowi ujęcie go we własnej, maksymalnie zindywidualizowanej perspektywie. Powstała w ten sposób praca łączy w sobie cechy tradycyjnej syntezy (monumentalność, całościowość, makronarracja) z jednostkowością oryginalnej analizy (nowy sposób wiązania faktów, ich nowe uporządkowanie, przesunięcie akcentów z jednych elementów struktury dzieła na inne, etc.). Dzieło piewcy „końca historii sztuki" spotyka się tutaj z dziełem badacza, który nie zaprzątał sobie głowy podobnymi hasłami, uznając je – jak pamiętamy – za czysto marketingowy chwyt. I Belting, i Hofmann kontynuują tutaj – i to na najwyższym poziomie – tradycję autonomicznej historii sztuki, w której proces historyczno-artystyczny – artyści, dzieła i ich recepcja – cieszy się dużym stopniem autonomii.

Istnieje jednak również inny Belting: wypowiadający się w serii stosunkowo krótkich tekstów, w których próbuje zarysować nową perspektywę dla historii sztuki jako antropologicznie zorientowanej nauki o obrazach[164]. Tutaj porusza się w kierunku zasygnalizowanym w *Das Ende*

[162] H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

[163] W. Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

[164] Np. H. Belting, *Der Ort der Bilder*, (w:) H. Belting, L. Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, München 1998, s. 34-53;

der Kunstgeschichte, przygotowuje teoretyczne podstawy dla nowej dyscypliny, integrującej wszystkie obrazy, niezależnie od różnorodności i zmienności mediów, będących ich nośnikiem:

> Zadanie, jakie stoi obecnie przed antropologią mediów obrazowych, to ponowne odniesienie do siebie technicznych i symbolicznych procedur prezentacji obrazów w ramach ich kulturowego bądź religijnego użycia. (...) interakcja między widzem i obrazem, między ciałem obrazu i ciałem naturalnym, tworzy wieczne prawo w dziejach mediów obrazowych. (...) Antropologia zdolna jest do analizowania dialogu między obrazem i mediami obrazowymi w jego niewyczerpanych wariantach. (...) (w pytaniu o obrazy) kryje się pytanie o nas samych. Dlatego jest ono dzisiaj o wiele pilniejsze aniżeli pytanie o sztukę. Z nowymi mediami da się żyć lepiej, gdy pożegnamy się z ciągłym przerzucaniem się od zachwytu do potępienia i gdy skończymy z ich mitologizacją. Perspektywa antropologiczna oferuje realizm w kwestii mediów, odkrywa bowiem analogie w obchodzeniu się z mediami – analogie, które tkwią nie w mediach, ale w obrazach, z którymi żyjemy. Pytanie o obraz to pytanie antropologiczne[165].

Przyszłość pokaże, czy i w tym przypadku punktem dojścia Beltinga stanie się wielosetstronicowa, indywidualistycznie zakreślona, monumentalna synteza, której tytuł mógłby może brzmieć: *Obraz i medium: dzieje obrazu w epoce postartystycznej*[166].

ART HISTORY IN THE PASSAGE FROM THE CONTEXTUAL *FUNKTIONSGESCHICHTE* TO THE ANTHROPOLOGICAL *BILDWISSENSCHAFT* (THE CASE OF HANS BELTING)

Summary

The first part of the present article is a discussion of two essays by Hans Belting about the "end of art history." In 1995 another "programmatic-revisionist" book by Belting was published, introducing the reader into the main current of theoretical reflection on art history (*Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, Munich, 1995). Belt-

tenże, *Unscharfe Bilder. Das Bild und seine Medien aus anthropologischer Sicht*, referat na konferencji *Was ist ein Bild?* (Einstein-Forum, Poczdam, listopad 1997). Por. też: H. Belting, S. Gohr (Hrsg.), *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Stuttgart 1996.

[165] H. Belting, *Unscharfe Bilder...*, op. cit., s. 17-18. Cytowany referat stanowi wcześniejszą wersję publikowanego w niniejszym tomie eseju *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* (*Das Bild und seine Medien. Ein anthropologisches Versuch*).

[166] Skrócona wersja niniejszego artykułu ukazała się w: M. Poprzęcka (red.), *„Już się ma pod koniec starożytnemu światu..."*, op. cit., s. 21-63.

ing, who is one of the most outstanding scholars in German art history after 1970, enters there into a dialogue with his earlier essay reflecting the self-consciousness of the discipline resulting from the developments in the 1970s (*Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, 1983). In fact, the former book did not challenge the present state of art history, but just summed up its evolution. The author himself pointed out that the revision of the past was made with a full awareness of the transformation of the traditional model of research which had been going on for more than ten years. Belting's study reflected the consciousness of a whole generation of German art historians who started their academic careers around 1970. Most of his theses were already a matter of consensus, both as regards the analysis of the past, and prospects for the future. To that generation the rejection of a stylistic-linear paradigm of the reconstructed history of art had already been obvious for quite a long time. Also the critique of sylistic studies, iconology, and structural analysis had been their common property. The "future" tasks of art history which Belting proposed – such as the study of the historical functions of the work of art, taking into consideration the relations between the work and the receiver, and historical analysis of art with respect to its proper medium, to mention only the most important ones – were already well under way or just about to be articulated and pursued.

At that time, Belting himself took into account in his research the problem of the medium and the role of the recipient; incidentally, a ground-breaking book by Wolfgang Kemp on the aesthetics of reception was to be published still in the same year. When next fall the *Funkkolleg "Kunst"* was to start, it came into being as a full-fledged collective proposal to view the history of art (and its presentation) through the focus of its historically changing functions. The presentation of art history was organized around four main – at least according to the organizers – functions which have been performed by works of art for centuries: religious, aesthetic, mimetic, and political. Belting himself, even though he conducted one of the units concerning the religious function ("From Altar Painting to Table Painting"), at the end of the series declared a kind of *votum separatum*, publishing one more text in the last unit, intended as a tribune for those theoretical options which were not included in the main program of the *Funkkolleg "Kunst,"* namely feminism and iconics. Belting spoke next to the representatives of those two options, making in his article, "Das Werk im Kontext," an attempt at a complex contextual-functional reconstruction of the origin and the primary meaning of the work of art. His polemic with the *Funkkolleg "Kunst"* consisted in highlighting the literal, spatial context, which was meant to concretize and historicize the concept of function. Belting was afraid of the alienation and absolutization of the category of function, which in the *Funkkolleg "Kunst"* started to live its own life, as if it were a universal, superior to any specific work of art.

A magisterial study, *Bild und Kunst*, published in 1990 and devoted to the history of icon painting, concluded that phase of Belting's scholarly development which was connected with the revision of the traditional art history beginning around 1970. Its gist consisted in the questioning of the aesthetico-autonomous model of research, focusing on the early modern (and modernist) idea of art as an artistic realm in its own right, governed by its own rules of formal development. Its subtitle, "history of the image before the epoch of art," testified to a programmatic character of the project. The works of art which originated and functioned in the millenium of the image as painting were supposed – as a result of the author's reconstruction of their history – to be taken out of autonomous art history and restored to their true history. In that case, the functional-contextual model of art history achieved its fully mature state of the *Kunstgeschichte als Mediengeschichte*. The conception of art history as a history of the medium was a natural consequence of Belting's theoretical evolution, stemming from his attempts to elaborate a new model of the historical reconstruction of art history after the tradtional paradigm of the discipline had been rejected.

Hence, it was no wonder that when in 1995 another essay was published, *Das Ende des Kunstgeschichte*, the author's argument focused on the relations between the "history of the media" and "history of art," which indicated a major shift of emphasis in comparison with the preceding essay. It might seem natural, Belting wrote, that today's students of art who live in the epoch when "our worldview and the sense of reality are so much determined by the technological visual media," should start to analyze the "historical artistic genres and techniques of visual representation as *media* which have always had their aesthetic and content structure." Still, art history fails to take advantage of its great chance, since it is afraid "to betray the artistic character of the work, as if there were only one alternative: non-medial art or non-artistic media." Belting did not suggest that art history should be dissolved in an extended theory of the media or, for that matter, that annexation should go in the opposite direction. However, he believed that the "simultaneous existence of the media and art enforces a dialogue between those disciplines. In fact, the sciences of the media (*Medienwissenschaften*) ought to admit that art history has been dealing with the problem of the media (*Medienfrage*) for long. A solution may be, in the author's view, a new discipline – *history of the image* in a wide sense of the term, "with which the former *history of art* would be integrated, but without dissolving in it totally. The history of the image would grant all the visual media their due rights, regardless of the kind of space they occupy, and it would recognize art wherever it was historically articulated as such." One might say, then, that the general history of the image, understood as history of the visual medium, including – on equal rights – the art and the new media, which would result, on the one hand, in the historicization of the phenomenon (and idea) of art, and on the other, in the appreciation of contemporary media art as a serious form of expression, critical of the technological world of the mass-media, was Belting's answer to the question: "How to practice art history after the end of art history?" This question is an undercurrent of his book, although it has never been formulated in an explicit manner. Belting's most recent publications have moved towards such a general theory of the image as a medium, which could be a foundation of a universal, anthropologically biased image history (e. g. the essays "Der Ort der Bilder" and "Bild und seine Medien. Ein anthropologisches Versuch," both published in the Polish translation in the present volume).

The subject matter of the second part of the article is the debate on Belting's thesis about the "end of art history." As it usually happens when a text is intellectually provocative, Belting's essay also caused many controversies and gave rise to contradictory opinions – from approval to emphatic polemic. The first three of the approving opinions discussed below (of Heinrich Klotz, Arthur C. Danto, and Stefan Germer) do not question Belting's theses or conclusions, but take up and develop his arguments in the domains which they, respectively, consider most important.

Heinrich Klotz associated Belting's essays with Warnke's section at the Cologne Congress in 1970 as subsequent steps in the self-critque of the discipline. The difference consists in the fact that while after the Cologne Congress art history was divided into two opposite parties which still functioned within the framework of the same field, at the present moment (aptly described by Belting) the absurd specialization of knowledge, lack of a theoretical debate, and ignoring by art history such new developments as, for instance, media art resulted in the disappearance of a common language, which prevents any meaningful "dispute about methods" (*Methodenstreit*). Nevertheless, Klotz argued, there is a chance now for a new general art history performing an integrative function, since it is possible to find some unifying formulas: for example, a claim that art history deals with whatever is recognized as art at a given moment in time, or – which is perhaps more promising – that the proper object of art history is "visual experiencing of aesthetic structures." Defined in this way, art history comprises all images, including the moving pic-

tures of electronic media. In such a perspective, Belting's considerations on the "end" seem to be not so much a farewell to art history, but – on the contrary – a chance for its renewal thanks to arresting the process of disintegration and simultaneous opening to the future, i.e. to the new visual media and media art.

Arthur C. Danto concentrated in his commentary on Belting's essay on a defense of painting which, in his view, will exist even in the era of the electronic media or even coexist with the forms of media art on equal rights. Danto's strategy with respect to Belting's essay was, in a sense, similar to that of Klotz. The latter's intention was to make Belting his ally in a struggle for the recognition of the new forms of media art by the academia, which was why he highlighted all those aspects which indicated the need for opening the traditional discipline to the "media," maintaining, however, its institutional continuity. Similarly, Danto found Belting an ally, yet in a different cause – that of the recognition of the need or even inevitablity of the continuance of painting.

In the case of Stefan Germer the principle remains the same: he also turned Belting into an ally of his own cause, yet the bias of reading changed towards a more radical stand. Germer's text was written with an apologetic tendency as regards the so-called "new" or "poststructuralist" art history (in the sense in which this term was used, for instance, by Keith Moxey in his book *The Practice of Theory*). Germer emphasized all those aspects of Belting's considerations which complied with his own perspective. One might say that Germer made a strong "poststructuralist" point: art history can be saved as a discipline only by way of adopting the poststructuralist "faith." The future of art history, which Belting intentionally left undetermined, was characterized by Germer quite distinctly in an unambiguously radical manner.

Quite different are three other opinions (of Martin Warnke, Catherine Millet, and Otto Karl Werckmeister) which have been discussed as eloquent examples of polemic with Belting's theses.

Martin Warnke concentrated on Belting's reflections on the relationship between the institution of museum and contemporary art. In Warnke's view, Belting aptly described the negative phenomena characteristic of the present situation involving the museum, art, market, artists, critics, and the audience. Hence, as regards the level of description, Warnke did not raise any objections. What he charged Belting with, however, was a fatalist approach to those negative phenomena which in Belting's essay appeared as inexorable and irreversible. Warnke did not approve of such fatalism; he believed that for the practitioners of the world of art nothing is inexorable or irreversible, only theorists and historians may fall prey to such an illusion. Warnke proposed to reverse one of Belting's questions and ask a significant question whether "museums should still be open to contemporary art, whether they should remain at its disposal." In his view, the "balance of the development of the museum leads to a conclusion that old museums cannot be made more contemporary, therefore such attempts ought to be stopped." Warnke's conclusion seems quite shocking in the context of Belting's proposal, since for the latter any "reversing of history" is not only impossible, but just unthinkable. Warnke's opinion provides a very important counterpoint for Belting's frame of mind and arguments.

Catherine Millet challenged the premises of Belting's argumentation as well. Similarly to Warnke, she did not endorse the fatalistic assumption about the inevitablity of the evolution of contemporary artistic culture in one fixed direction. Her text is also marked with faith, but not so much in the power of critcial intellect, which was the case of Warnke, as in art - in the force of the creative act thanks to which some artists are able to overcome the apparently overwhelming appeal of postmodernism. Millet described the present artistic situation in terms of a profound crisis of values and evaluation, making grave accusations of cynicism, conformity, and hypocrisy, aimed at all participants of artistic life. Mil-

let, just as Warnke, did not agree to the irreversiblity of the developments which resulted in the present state of affairs, yet she proposed a different solution to the problem: a return to the romantic-modernist theory of art in order to enable the audience – using proper categories and criteria – to experience and evaluate works of art through direct visual perception. Millet defended the autonomy of art in reference to other domains of human activity, for it is only autonomous art that can have a critical function with respect to reality.

Criticism as a mode of existence of academic art history was also an ideal of a Marxist, Otto Karl Werckmeister, except that for him it is not the aesthetic autonomy of works of art, but their political aspect which guarantees a critical function of art. Due to its length, seriousness, and highly emphatic tone, Werckmerister's polemic is rather a general refutation. According to Werckmeister, Belting's thesis about the end of art history pertains only to the "problem of modernization." "And in a capitalist economy, as well as the domain of culture which belongs to it, problems related to modernization are sooner or later to be solved. This, however, happens not because of intellectual considerations, as in Belting's book, but by changes in the conditions and relations of labor. German art history is now undergoing such changes. It is being limited as an academic institution of historical research and extended as a public institution which deals with exhibiting culture." Werckmeister himself, rejecting the "rhetorical figure" of the "end of art history in which he saw the surrender of art history to a culture of experts, imagined its future as a discipline – contrary to Belting – in its ability to keep a critical distance to contemporary art. He treated art historians "as representatives of the enlightened public which, living in a consumer society, must be able to pass aesthetic judgments and to justify them in a rational way."

Except for a few discussions in which he took part, Belting did not join the debate which he had provoked with his controversial statement about the "end of art history." His silence will, however, turn out only apparent, if we consider it in the perspective of his present publications which indicate, as it were, how he is now practicing art history after its "end." On the one hand, following his scholarly talent which has always combined individualism with a tendency to construct great historical overviews (e.g. *Bild und Kult*), Belting has recently published another magisterial study, *Das unsichtbare Meisterwerk*, reconstructing the history of the idea of work of art in the modern times. This book may be classified as a "new model" survey: it is not a classic history of, in this case, modern art, but a history of a certain problem or aspect which, however, was chosen in such a way that it might, first, touch the essence of the historico-artistic process, and second, enable the author to approach it in his own, individualized way. The resulting study combines the features of a traditional synthesis (wide range, exhaustiveness, macro-narration) with the uniquenes of an original analysis (a new mode of connecting facts, their new ordering, a shift of emphasis from certain specific elements of the work's structure to others, etc.). Still, there is also the other Belting, author of a series of relatively short texts in which he proposes a new perspective of art history as an anthropologically oriented study of images. In these texts, he follows the direction signalized in *Das Ende der Kunstgeschichte*, preparing a theoretical foundation of a new discipline, integrating all images, regardless of the variety and changeability of the media being their vehicles. "The present task of the anthropology of visual media is a new correlation of the technical and symbolic procedures of presenting images in reference to their cultural or religious use. ... [I]nteraction between the spectator and the image, between the body of the image and the natural body is a perennial law in the history of visual media. ... Anthropology is able to analyze a dialogue between the image and visual media in its myriad variants. ... [A]sking questions about images implies asking questions about ourselves. That is why today it is much more urgent than questioning about art. We may live better in the world of the new media if we stop

oscillating between admiration and condemnation, and if we cease to mythologize them. An anthropological perspective offers a realistic attitude to the media, since it discovers analogies in dealing with them – analogies which are not inherent in the media as such, but in the images with which we live." Future will show whether in this case as well the outcome of Belting's reflections will be another grand, yet individually designed synthetic study whose title may be *Image and Medium: The History of Image in a Post-Artistic Era*.