

**CZY ARCHEOLOGIA POTRZEBUJE SZTUKI?  
JAK TEORETYCZNE SPOJRZENIE  
OTWIERA NOWE MOŻLIWOŚCI WSPÓŁPRACY.  
SZTUKA JAKO UŻYTKOWANIE**

**DOES ARCHAEOLOGY NEED ART? HOW THEORETICAL LOOK  
OPENS NEW POSSIBILITIES OF COOPERATION. ART AS USING**

*Justyna Ryczek*

[orcid.org/0000-0003-3757-0122](https://orcid.org/0000-0003-3757-0122)

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Al. Marcinkowskiego 29, 61-745 Poznań  
[justyna.ryczek@uap.edu.pl](mailto:justyna.ryczek@uap.edu.pl)

**ABSTRACT:** In the following paper, a question was asked if archaeology needs art, precisely – in what way is this art needed? The author determines the value of the artistic act since we want to participate in this experiencing and even co-create this experience. Another issue is what we have from the contact with the art. The art is treated as continuously changing which imposes the transformations in the definition. The answer points out the proper understanding of the art functions, which is as using. It is significant when indicating various connections and transfers between art and other academic disciplines. It helps to notice mutual connections and relations, also with archaeology.

**KEY WORDS:** theory, archaeology, art, art as using

Istnieją różne rodzaje wiedzy: jest taka, która tworzy w życiu rzeczy pożyteczne, i taka, która uczy, jak z nich korzystać; jeden [rodzaj wiedzy] jest służebny, inny kierujący; z tym drugim jako bardziej autorytatywnym, wiąże się prawdziwe dobro. Jeżeli zaś ten tylko rodzaj wiedzy zapewnia poprawność sądów, posługuje się rozumowaniem i ujmuje dobro jako całość, a jest nią filozofia, która może się posługiwać wszystkimi innymi rodzajami wiedzy i kierować zgodnie z zasadami natury, powinniśmy przeto usilnie zabiegać o to, ażeby stać się filozofami, bo tylko filozofia zawiera w sobie prawdziwe sądy i bezbłędną mądrość zalecającą, co należy czynić, a czego nie należy. (Arystoteles, 2001 s. 637)

Tak wiele wieków temu Arystoteles zachęcał do uprawiania filozofii. Wskazywał na odmienność tej wiedzy, a jednocześnie zauważał, że jest w szczególny sposób użyteczna. Dzisiaj, mimo upływu czasu i wielu zmian w otaczającym świecie, nadal możemy inspirować się jego słowami. Zastanawiać się, czy wiedza zawsze, a nawet szerzej – ludzkie działania mają być wymiennie pożyteczne. Może użyteczność niektórych leży w innym wymiarze. A przy tym wielki filozof zwracał uwagę na powiązania z codziennością, przeplatanie się zwykłego, codziennego życia z głęboką refleksją filozoficzną. Może podobnie jest ze sztuką...

Artykuł konfrontuje tradycyjne rozumienie sztuki z XX-wiecznymi teoriami wskazującymi na jej liczne przekroczenia. Przybliży najnowsze teoretyczne spojrzenia, zwracając szczególną uwagę na teorię użytkowania opisywaną przez Stephena Wrighta. Autorka artykułu zastanawia się nad możliwością współpracy i wspólnego przenikania się na nowo zdefiniowanej sztuki i archeologii. Ale przede wszystkim stawia pytania o potrzebę sztuki: Czy archeologii potrzebna jest sztuka?

Może warto zapytać: Czy sztuka w ogóle jest potrzebna? Chociaż prawdopodobnie lepiej postawić pytania: W jaki sposób sztuka jest potrzebna? Jaką wartość mają działania artystyczne, że chcemy uczestniczyć w ich doświadczeniu, a nawet współtworzyć to doświadczenie? Co nam daje kontakt ze sztuką?<sup>1</sup> Należy przy tym pamiętać, że sztuka nie jest statyczna, a wręcz odwrotnie – nieustannie się zmienia, wymuszając także przeobrażenia w swoim definiowaniu. Odpowiednie lub właściwe rozumienie sztuki jest bardzo pomocne, gdy wskazujemy na różnorodne powiązania i przenikanie się sztuki z innymi dyscyplinami wiedzy, zauważamy wzajemne związki i relacje.

## TRADYCYJNE DEFINICJE I ICH PRZEKRACZANIE W XX WIEKU

Przez długi czas sztuka była definiowana w wyraźnym oddzieleniu od codzienności. Podkreślano jej sztuczność i bezcelowość. Immanuel Kant mówił o niej „celowość bez celu” (1986, s. 117), połączona z pięknem i podlegająca sądom estetycznym. Z czasem się to zmieniało, poszukiwano adekwatnych określeń wynikających z przeobrażeń. Szczególnie ważny w tym kontekście był XX wiek, działania awangardowe i konieczność znalezienia nowego sposobu definiowania sztuki. Co więcej, wraz z początkiem XXI wieku ponownie pojawiła się pokusa odrzucenia pojęcia „sztuka” i zwrócenia uwagi na użyteczność działań artystycznych. Czy Stephen Wright, pisząc o użyteczności sztuki, zakładał, że może stać się integralną częścią działalności człowieka i będzie pomocna, możliwa do wykorzystania w innych dyscyplinach, w tym w archeologii? Zwrócenie uwagi na współczynnik artystyczny jak najbardziej to umożliwia.

---

<sup>1</sup> Są to pytania, które wielokrotnie stawiano sztuce z bardzo różnorodnych punktów widzenia, od starożytności po czasy współczesne.

Niestety wiele wypowiedzi osób spoza środowiska artystycznego, niezwiązanych ze sztuką współczesną, sprawia wrażenie swoistego zatrzymania czasu. Nieustannie mamy odwołania do historycznego widzenia sztuki. Jakbyśmy wykreślili cały XX wiek i zapomnieli, jak zmieniała się sztuka, a może nawet, że sztuka nieustannie się zmienia.

Definicję tego, czym jest sztuka, zawsze wyznacza to, czym ona niegdyś była. Uprawomocnia ją jednak tylko konfrontacja z tym, czym sztuka się stała, i otwarcie ku temu, czym chce się stać i zapewne stać się potrafi. Zachowując odmiennosc od czystej empirii, sztuka zmienia się przecież jakościowo w sobie samej; niektóre wytwory, np. kultowe, zmieniają się w toku historii w sztukę, którą nie były; inne, dawniej sztuką będące, przestają nią być. (Adorno (1994, s. 6)

Sztuka jest zjawiskiem historycznym, a jej przejawy są różnorodne. Czasami pojawia się pokusa, żeby spoglądać na różnorodne formy sztuki jedynie jako na fenomeny głębszego bytu, jakim jest sztuka, tym samym poszukiwać jej istoty. Czy taką postawę można dzisiaj obronić? Czy jest zasadna? A może lepiej skorzystać z rozważań Morrisa Weitz (1916–1981), który już w latach pięćdziesiątych XX wieku zwracał uwagę, że sztuka jest pojęciem otwartym. Przestrzegał przed popełnianiem błędów esencjalizmu dokonywanego we wcześniejszych teoriach, które skupiały się na poszukiwaniu niezmiennego istoty sztuki, tymczasem należy pogodzić się z tym, że nie umiemy (a może jest to zupełnie niemożliwe) podać warunków wystarczających i koniecznych dla pojęcia „sztuka”. Czyli nie możemy przyjąć, że wystarczy że oraz konieczne jest. Każda z prób odpowiedzi bywała albo zbyt wąska, albo zbyt szeroka<sup>2</sup>.

Jednak gdy przyglądamy się istniejącym odwołaniom, gdy zastanawiamy się, co i dlaczego można nazwać dziełem sztuki, jak choćby przedmioty znalezione na wykopaliskach, odnajdziemy tam wiele różnorodnych odniesień do poszczególnych wcześniejszych teorii, szczególnie tych najbardziej popularnych.

Ile razy jesteśmy przekonani/przekonywani, że sztuka musi wytwarzać piękno, że to wartość, która od zawsze i na zawsze jest jej przypisana. Jednak, jak wielokrotnie już pisano, nie jest to takie oczywiste (więcej: Ryczek, 2006). Równie często, szczególnie od XVIII wieku, twierdzono, że sztuka musi wywoływać przeżycie estetyczne. Różnorodnie starano się to przeżycie określać. Od odczuwania przyjemności u Edmunda Burke przez wypełnianie miejsc niedookreślenia Romana Ingardena po codzienne doświadczanie życia John Deweya, kontynuowane i rozwijane współcześnie przez Richarda Shustermana. Częste, ale mniej popularne odpowiedzi na pytanie,

---

<sup>2</sup> Swoje poglądy M. Weitz zawarł w artykule *The Role of Theory in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. Polskie tłumaczenie, *Rola teorii w estetyce*, ukazało się w 1985 roku w: M. Gołaszewska, *Estetyka w świecie*, t. 1, Kraków, tłum. M. Godyn. Szersze omówienie przywołanego stanowiska zobacz w G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996 oraz B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2009. Do obu pozycji odwołuję się także przy omawianiu definicji: nominatywnej, kontekstualnej i instytucjonalnej.

czym jest sztuka, mówiły, że to ekspresja artysty lub że sztuka nadaje rzeczom formę, formułuje je.

Gdy w czasie sesji poświęconej relacjom sztuki i archeologii słuchałam poszczególnych referatów, znalazłam wiele odniesień do tych esencjalistycznych teorii. Warto tu przywołać jeszcze jedną teorię, tzw. teorię o estetycznej naturze sztuki, która wesoło czasu była przyjmowana przez wielu estetyków.

Do lat sześćdziesiątych XX w. prawie niepodzielnie panował w estetyce współczesnej pogląd, że sztuka ma estetyczną naturę. Pogląd ten wyrażano *explicite* lub akceptowano *implicite* zarówno w teoriach i definicjach sztuki i dzieła sztuki, jak też w rozważaniach poświęconych swoistym wartościom sztuki, jej głównym funkcjom, potrzebom zaspokajanych przez sztukę oraz przeżyciom wzbudzanych przez dzieło sztuki. Przekonanie o estetycznej naturze sztuki było w znacznym stopniu wspólne dla różnych, a niekiedy nawet zwalczających się teorii. (Dziemidok, 2009, s. 148)

Z wielu różnorodnych i rozbieżnych definicji sztuki można jednak wyłuskać dwa najważniejsze, powtarzające się założenia dotyczące estetycznej natury sztuki.

1. Główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, czyli dostarczenie odbiorcom swoistych przeżyć estetycznych (innych niż poznawcze, metafizyczne, moralne, religijne). Przeżycia te są doznawane w trakcie obcowania z dziełem sztuki. Publiczność musi być odpowiednio przygotowana.
2. Czynnikiem konstytuującym dzieło sztuki są jakości i wartości estetyczne. Powstają dzięki umiejętnościom artystycznym (talentowi) twórcy, są charakterystyczne dla dzieła sztuki. Wartości te ujawniają się dopiero w przeżyciach estetycznych odbiorców, są więc ściśle z nimi powiązane (Dziemidok, s. 149).

Powtarzanie się tych kryteriów, i to w przeciwstawnych stanowiskach, pokazuje, że istnieje wielka potrzeba jasnego określenia, a przede wszystkim bezpiecznego oddzielenia sztuki od innych sfer życia. Gdy sztuka ma konkretne cechy i sprecyzowany cel, jest „opanowana” i w pewien sposób przewidywalna. Określenie nawet tak szerokich ram stawia granice, uwalnia inne przestrzenie od działalności artystycznej, a sztuka traci swój krytyczny potencjał i według określenia Wolfganga Welscha staje się „pięknym narkotykiem” (1997, s. 523)<sup>3</sup>.

Tymczasem działalność artystów/artystek burzy sztuczny spokój jasnych podziałów. Sztuka wchodzi w codzienność, odrzuca bezpieczną przystań i zabiera swoich odbiorców w coraz bardziej niepiękne rejony. Za zmianami artystycznymi musiała podążać teoria, dlatego w nominatywnej definicji sztuki (Mandelbaum, 1965; Dziamski, 1996) mówimy, że to artysta decyduje o tym, co jest sztuką. Maurice Mandelbaum (1908–

<sup>3</sup> Niemiecki estetyk posłużył się tym określeniem, polemizując z Odo Marquardem o rozumienie pojęć „estetyzacja” i „anestetyzacja”. Zarzucił mu, że Marquarda, łącząc estetyzację ze sztuką w sensie pozytywnym, zaleca „sztukę, jako piękny narkotyk przeciwko niepięknej i bolesnej rzeczywistości. Sztuka estetyczna ma nas anestetyzować wobec świata, który bez takiej ulgi widzielibyśmy jako skandaliczny i wymagający zmian (jako odwrotność najlepszego ze światów)” (Welsch, 1997, s. 523).

1987) zwrócił uwagę na ukryty cel wszystkich dzieł sztuki – jest to intencja, z jaką dana rzecz została wykonana. Intencja artystyczna implikuje powstanie dzieła sztuki.

A może odwrotnie? I to teoretyczny kontekst umożliwi spojrzenie na rzecz/działanie, jakby to miała być sztuka. Arthur C. Danto (1924–2013), wprowadzając swój słynny już termin „świat sztuki” (*artworld*), podkreślał ważność artystycznych teorii.

To w końcu pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo i dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu, którym jest (jest w sensie odmiennym od tego, jaki użyty jest w rozumieniu artystycznej identyfikacji). Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby ktoś nieznający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę. A zatem, by widzieć go jako część świata sztuki, musiałby opanować znaczną wiedzę na temat teorii artystycznej, jak również znaczną wiedzę na temat historii współczesnego malarstwa Nowego Jorku. Nic takiego nie mogłoby się stać sztuką pięćdziesiąt lat temu. Ale podobnie też, pomijając wszystkie różnice, w średniowieczu nie mogłoby powstać ubezpieczenie lotnicze ani u Etrusków korektor do maszyny do pisania. Świat musi być przygotowany na pewne rzeczy, świat sztuki nie mniej niż ten realny. Zarówno dawniej, jak i obecnie rola teorii artystycznych polega na tym, by umożliwiać istnienie świata sztuki oraz samej sztuki. Sądzę, że malarzom z Lascaux nigdy nie przyszłoby do głowy, że tworzyli sztukę na swoich ścianach. Jedynie, jak dalej pisze Danto, jeżeli istniełoby wówczas estetycy. (Danto, 2006, s. 44)

Bazując na pojęciu świata sztuki, inny amerykański estetyk George Dickie dopisał mu instytucjonalne rozumienie i stworzył, w pewien sposób dziś również, najbardziej radykalną teorię – instytucjonalną definicję sztuki, która w bardzo prosty sposób rozdziela sztukę od „nieszuki”. To my, ludzie świata sztuki, od artystów przez teoretyków, krytyków, kuratorów, marszandów, sponsorów aż po publiczność, decydujemy, co uznamy za sztukę, a dokładniej, dlaczego „nadamy status kandydata do oceny” (Dickie, 1974)<sup>4</sup>. Mimo instytucjonalnego określenia sztuka nie zostaje zamknięta w instytucji. Następuje odwrócenie sytuacji – działalność artystyczna może przesuwać kolejne granice, bowiem nie ma już wewnętrznych kryteriów, które powinna spełniać. Sztuka może być wszystkim, wszystko może stać się sztuką, jeżeli świat sztuki to zaakceptował. Jednak pojawia się inne zagrożenie, gdy wszystko może być sztuką, czy ma to jeszcze jakiegokolwiek znaczenie. Po raz kolejny zadamy więc pytanie o krytyczny potencjał tak szeroko instytucjonalnie rozumianej sztuki.

Powyższe definicje sztuki są już słabiej obecne w rozważaniach poza światem teoretyczno-artystycznym niż ich tradycyjne odpowiedniki.

---

<sup>4</sup> Z powyższą definicją krytycznie polemizuje Dziemidok, 1992, s. 129–147.

## POZA AUTONOMIĄ SZTUKI

Możemy oczywiście cały czas spoglądać na sztukę w sposób tradycyjny, a sztuka tradycyjna powstaje do dziś. Jednak współcześnie zauważamy kolejne ważne zmiany. Dzisiejsza sztuka bardzo często przekracza podziały między różnymi dyscyplinami. Czerpie z innych dziedzin, wchodzi w relacje z nauką, pożyczka lub wykorzystuje poszczególne założenia teoretyczne. Robi to w różnorodny sposób, od pasożytnictwa po pełną symbiozę. Z pewnością takie złożone relacje wzbogacają sztukę, rozszerzają jej pola zainteresowań, ale i wpływów. Ale czy jest także odwrotnie? Czy sztuka może wnieść nową jakość do innym dyscyplin?

Można, oczywiście, przez odwołanie do *technē* (z gr. τέχνη – sztuka, rzemiosło, kunszt, umiejętność) wykorzystywać sztukę instrumentalnie, jedynie jako umiejętności wytwórcze oparte na znajomości reguł ogólnych. Artyści bywają pomocni jako ilustratorzy, robią rysunki, szkice lub szeroko rozumiane dokumentacje. Ale to zdecydowanie za mało. To wyraźny krok w tył i powrót do czasów, w których artystów ceniono jedynie za włożony wysiłek, czyli za ich pracę<sup>5</sup>.

Dzisiaj mówimy o zmieniającej się roli artysty i oddziaływaniu sztuki. Hal Foster ogłosił swój paradygmat artysty jako etnografa, który opowiada się za Innym kulturowym, to „uciskany podmiot postkolonialny, niższy w hierarchii czy subkulturowy” (2010, s. 203). Wskazuje na podobieństwa z rolą artysty określoną na początku XX wieku przez Waltera Benjamina (1996). Oba wzorce stają przeciwko „burżuazyjno-kapitalistycznej instytucji sztuki (muzeum, akademia, rynek i media), jej oparte na wykluczeniu definicje sztuki i artysty, tożsamości i wspólnoty” (s. 202), ale nastąpiło przejście z podmiotu definiowanego wobec relacji ekonomicznych do podmiotu określanego w kategoriach tożsamości kulturowej. Artyści zaangażowani często mówią w imieniu Innych, ale są również świadomi, a z pewnością Foster przed tym przestrzega, że może nastąpić zawłaszczenie i kreowanie różnych fantazji, „że Inny, zazwyczaj o odmiennym kolorze skóry, ma dostęp do pierwotnych procesów psychicznych i społecznych, niedostępnych dla białego podmiotu (Foster, 2010, s. 205). A z tym są związane różne niebezpieczeństwa zarówno z prawej, jak i z lewej strony sceny artystycznej.

Nicolas Bourriaud inaczej jeszcze, ale także podkreślając stosunki międzyludzkie, spogląda na sztukę, która jest czymś znacznie więcej niż tylko ilustracją. W wielokrotnie przywoływanej *Estetyce relacyjnej* podkreśla ważność relacji międzyludzkich. To one stały się częstą formą aktywności artystycznej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej zmienne formy dzieją się w świecie społecznym, nie tworzą zamkniętej enklawy i odizolowanych obiektów. Ważne jest działanie, budowanie „inter-human-

<sup>5</sup> Gdy w tradycyjnym rozumieniu *technē* zwracano uwagę na trzy charakterystyczne elementy, wyróżniano: dany przez przyrodę – materiał; dany przez tradycję – wiedza; dany przez artystę – jego praca.

To miało wpływ na pierwszy podział na sztuki wolne i pospolite (powszechne, służebne), w którym podstawowym kryterium był wysiłek fizyczny. Sztuka była bardziej wolna, im mniej wysiłku potrzebowała.

Istnieje wiele opracowań zagadnienia *technē* – odwołuję się do klasycznej pozycji w polskiej filozofii *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza.

-relationships”, a sztuka może być spotkaniem albo spotkanie może stać się sztuką. Z wielką, lekko naiwną wiarą w sztukę pisał, że „to uczenie się żyć w lepszy sposób” (Bourriaud, 2012, s. 129)<sup>6</sup>.

Przywołane wyżej spojrzenia rozszerzają możliwości współpracy archeologów z artystami. Sztuka nie musi być jedynie narzędziem, a nawet jeżeli staje się narzędziem, to też rozumianym w inny sposób, co pokazuje w ostatnim przywołanym teoretycznym stanowisku Stephen Wright. Zwraca on uwagę na zmiany zachodzące w rzeczywistości i w teorii ją opisującej, między innymi bardzo duży wpływ internetu i porzucenie kultury ekspertów, autorytetów na rzecz wspólnotowego tworzenia wiedzy, tzw. zwrot użytkologiczny, który dokonał się w ostatnich latach, przewartościowanie roli autorstwa i własności prywatnej. Podkreśla również, że należy zdecydowanie przededefiniować rolę twórców i odbiorców kultury. Używamy świata, zatem używajmy także sztuki. Do tego potrzebne jest przebudowanie istniejących słowników, zbudowanie nowych terminów albo zredefiniowanie starych, dlatego sam sięga do tradycji XX-wiecznej awangardy oraz programu sformułowanego przez kubańską artystkę Tanię Bruguere (2013). Swoją propozycję przedstawił jako użyteczny zbiór różnorodnie zdefiniowanych pojęć, tych nadchodzących („nadchodzące pojęcia, [podbudowa użytkowania]”), jak i tych już zbędnych („instytucje pojęciowe w odwrocie”).

Autor *W stronę leksykonu użytkowania (Toward a Lexicon of Userhip)* czasami nie zauważa zmian dokonanych w teorii i mocno przeciwstawia się silnej obecności tradycyjnych pojęć, które już kilkakrotnie zostały osłabione. Jednak przede wszystkim wskazuje na powiązanie sztuki z codziennością, niewynoszenie jej na piedestał i robienie z niej bezużytecznej enklawy.

Sztukę i pokrewne jej praktyki nakierowane na użytkowanie (a nie odbiór) charakteryzuje skala 1:1. Nie są modelami w mniejszej skali – lub wspomaganymi przez świat sztuki prototypami – potencjalnie pożytecznych przedmiotów czy usług (tych typów zadań i narzędzi, które równie dobrze mogłyby być użyteczne, gdyby tylko wyrwać je ze sterylizujących ram autonomii artystycznej i skierować ku rzeczywistości). (Wright, 2015, s. 16)

Nie są więc „mniejszychmi” działaniami zainteresowanymi „większą” rzeczywistością. Są częścią tej rzeczywistości, chociaż mają świadomość bycia pewnym naddatkiem.

Praktyki w skali 1:1 są zarówno tym, czym są, jak i zdaniem o tym, czym są. [...] Praktyki te można określić jako pozytywnie „zbędne”, gdyż uruchamiają funkcję pełnią ją już przez coś innego – innymi słowy można powiedzieć, że posiadają „podwójną ontologię”. [...] Bliższe ich samoświadomości może jednak być stwierdzenie, że nie jest to wcale

---

<sup>6</sup> Szerszemu omówieniu estetyki relacyjnej poświęciłam rozdział: (2010). Jak wyjaśnić sztukę współczesną? Propozycja estetyki relacyjnej. W: S. Krzyśka, R. Kubicki, D. Michałowska (red.), *Filozoficzne konteksty edukacji artystycznej*. Poznań: Wydawnictwo WNS UAM. Przedstawiłam tam główne założenia, jak i krytyczne wątpliwości.

kwestia ontologiczna, lecz raczej pytanie o zakres, w jakim charakteryzowane są one za pomocą pewnego „współczynnika sztuki”. Praktyki te charakteryzują się artystyczną samoświadomością, lecz nie są ujmowane jako sztuka. (Wright, 2015, s. 19)

Ważnym pojęciem jest współczynnik sztuki, to ono umożliwia powiązanie działań artystycznych z otaczającym światem, pokazuje możliwość wielostronnego funkcjonowania działań. Jest czymś dziwnym i trudnym do jednoznacznego wyrażenia.

Mówienie o współczynnikach sztuki oznacza sugerowanie, że sztuka jest nie tyle zbiorem obiektów lub wydarzeń, odrębnym od większego zbioru obiektów i wydarzeń, które nie są sztuką, ile raczej pewnym stopniem intensywności, mogącym występować w dowolnej liczbie rzeczy – w istocie, w dowolnej ilości symbolicznych konfiguracji, aktywności lub pasywności. Czy to możliwe, że sztuka nie jest już (a być może nigdy nie była) praktyką mniejszościową, lecz raczej czymś praktykowanym przez większość, co pojawia się ze zróżnicowanym natężeniem w różnych kontekstach? (Wright, 2015, s. 32)

Takie podejście, nawet jeżeli wyrażone w formie możliwego wątplenia, zmienia spojrzenie na tradycyjny podział na aktywnego, zaangażowanego artystę/artystkę i biernego widza, nie ma już bezinteresownego zainteresowania, odrębnych przestrzeni, samodzielnych kontemplacji i zamkniętych obiektów, tylko wspólne terytoria i używanie, wymagające kompetencji swoiście rozumianych jako niekompetencje.

Jednak kompetencji nie należy mylić z artystyczną biegłością lub umiejętnością w tradycji sztuk pięknych. W istocie należy rozumieć ją niemalże jako synonim niekompetencji, bowiem praktyki oparte na użytkowaniu ufundowane są właśnie na dzieleniu niekompetencji. [...] Ma to kluczowe znaczenie dla sytuacji współdziałania, gdzie sztuka zaangażowana jest oparta na dzieleniu się zdolnościami i wymianie kompetencji z innymi trybami działania, których obszary kompetencji, a zatem także niekompetencji, są znacząco odmienne. Dzięki wzajemnej (nie)kompetencji różnica ta staje się owocna i produktywna. (Wright, 2015, s. 37)

To zmienia widzenie sztuki. Czasami bardzo trudno będzie ją w jakikolwiek sposób wyróżnić lub pokazać. Jest procesem, grą, narzędziem trudno uchwytnym w ramach wystawy, instytucji czy po prostu wydarzenia. Sztuka rozplywa się, „wgrza w rzeczywistość”, z pewnością problemem pozostaje, jak ją odróżnić od innych działań i czy takie odróżnienie w ogóle jest potrzebne. W celu przybliżenia tak rozumianej działalności Wright przywołuje dziewięć trybów użytkowania: eksterytorialna wzajemność, hazard/gra, pokłosie, hakowanie, bezczynność (twórcza i wymowna), jazda na barana (*piggybacking*), kłusownictwo, UIT (*use it together*), użytkowość. Tryby te pokazują, że nie jest to język znany jedynie w polu artystycznym, pochodzi często z codzienności, a także z kultury internetu. Ciekawe są te tryby, nie zawsze zrozumiałe, nie zawsze zgodne z prawem, ale z pewnością warto się z nimi zapoznać.



Mamy świadomość, że używamy różnych rzeczy i usług od zawsze, ale zmiana dokonała się, gdy pojawiła się kultura 2.0 i demokratyczna polityka. Sam świat sztuki nie jest przygotowany na rozmowę o użytkowaniu, nie chce się na to zgodzić i nie lubi tego, ponieważ ciągle tkwi w kulturze eksperckiej. „Mówiąc wprost, dla eksperta użycie jest zawsze nadużyciem” (Wright, 2015, s. 117). Poszukując innych odniesień i wsparcia dla swojego widzenia użytkowania, Wright wskazuje Ludwiga Wittgensteina i jego *Dociekania filozoficzne*, w których filozof pisze o grze językowej i wskazuje na używanie języka kształtujące jego znaczenie.

Użytkowanie określa w takim razie nie tylko formę relacyjności zależnej od możliwości, ale także samoregulujący się tryb zaangażowania i działania. Dzięki temu użytkowanie samo staje się potencjalnie potężnym narzędziem. Tak jak użytkowanie polega wyłącznie na zmianie przeznaczenia dostępnych sposobów i środków bez starań o wejście w ich posiadanie, tak i jego przeznaczenie może ulec zmianie, przeistaczając je w tryb nacisku, punkt zawieszenia czy dźwignię zmiany biegów – czyli może pozwolić mu zmienić zasady gry. Ta deska do prasowania o dopiero co zmienionej funkcji może być właśnie tą machiną wojenną, której szukamy. Użytkownikiem Potiomkinem. (Wright, 2015, s. 119)

Tak Wright kończy książkę, dając nam możliwość zrewidowania naszych wyobrażeń i oczekiwań wobec praktyki artystycznej.

Nie tylko sztuka korzysta z integracji z innymi dziedzinami, ale również i te dyscypliny mogą czerpać z wzajemnych relacji. Możemy podsumować te korzyści w kilku prostych punktach. Potrzebujemy szeroko rozumianej sztuki, bowiem:

- nieustannie wzmacnia i rozszerza naszą wyobraźnię, przekraczając nasze ograniczenia,
- zakreśla i buduje nowe konteksty, gdy naukowe czasami chodzą utartymi szlakami,
- wykorzystywanie kompetencji artystycznych pozwoli spojrzeć i określić nasze niekompetencje, które wcale nie muszą być czymś negatywnym,
- poszukiwanie współczynnika sztuki w wielu działaniach pozbawi nas rutyny i otworzy na nowe możliwości używania.

Może takie widzenie sztuki przyda się archeologii. A może nam wszystkim w ogóle. To propozycja wspólnego kreowania rzeczywistości, niezamykania sztuki w muzeum, do którego możemy się udać w wolnej chwili, ale równie dobrze możemy pominąć i nigdy tam nie trafić. Sztuka zaproponowana w trybie użycia przestaje się mieścić w muzeum, a jeżeli już tam będzie, to w muzeum 3.0, czyli takim, które sami współtworzymy. Dzieło sztuki nie jest już pełne sprzeczności, traktowane z jednej strony jako przedmiot nobilitacji, wywyższony z codzienności, a z drugiej – jako rzecz zbędna i łatwa do zignorowania. To działanie, które nie pozwala nam zajmować się jedynie sobą, a przez to nie pozwala nam zapominać o świecie. Sztuka „upadając” w możliwość użycia, zyskuje codzienną ważność i znaczenie, a jednocześnie otwiera nowe nieznane obszary współpracy.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W.  
1994 *Teoria estetyczna*. Przekł. K. Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Arystoteles  
2001 *Zachęta do filozofii*. Przekł. K. Leśniak. W: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6. Warszawa: PWN.
- Benjamin, W.  
1996 *Twórca jako wytwórca*. Przekł. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bourriaud, N.  
2012 *Estetyka relacyjna*. Przekł. Ł. Białkowski. Kraków: MOCAK.
- Bruguera, T.  
2013 *Museum of Arte Útil*. Pobrano z: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>
- Danto, A. C.  
2006 *Świat sztuki*. Przekł. L. Sosnowski. W: A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie, G.  
1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dziamski, G.  
1996 *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Dziemidok, B.  
1992 *Sztuka, wartości, emocje*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury.  
2009 *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: PWN.
- Foster, H.  
2010 *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przekł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Universitas.
- Kant, I.  
1986 *Krytyka władzy sądzienia*. Przekł. J. Gałęcki. Warszawa: PWN.
- Mandelbaum, M.  
1965 Family resemblances and generalization concerning the arts. *The American Philosophical Quarterly*, 2(3), 219–228.
- Ryczek, J.  
2006 *Piękno w kulturze ponowoczesnej*. Kraków: Rabid.
- Tatarkiewicz, W.  
1985 *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady.
- Weitz, M.  
1956 The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35.
- Welsch, W.  
1997 *Estetyka i anestetyka*. Przekł. M. Łukasiewicz. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Wright, S.  
2015 W stronę leksykonu użytkownika (Toward a Lexicon of Userhip). Przekł. Ł. Mojsak. *Format P #9*, 9–124.

DOES ARCHAEOLOGY NEED ART? HOW THEORETICAL LOOK OPENS NEW  
POSSIBILITIES OF COOPERATION – ART AS USING

## Summary

There are different types of knowledge: there is one that makes useful things in life and one that teaches how to benefit from them; one [kind of knowledge] is serving, the other one leading; the second one, as more authoritative, is connected to the goodness. However, since only this one ensures the appropriateness of statements, uses thinking and describes virtue as the wholeness, and it is not philosophy which can handle all kinds of knowledge and lead them according to rules of nature, then we should try to be philosophers because only philosophy consists of true statements and flawless brightness that present what to do and what not (Aristotle, 2001, p. 637).

It is how Aristotle encouraged to philosophy. He indicated the otherness of this discipline, and on the same hand, he noticed that it is useful in a particular way. Today, despite the passing time and many changes in the surrounding world, we can still be inspired by his words. We may think if the knowledge, or even broader — human acts, should be measurably useful. Maybe the usefulness of some lies in different spaces. Thus, the philosopher put his attention to the connections with everydayness, entanglement between everyday life, and a deep philosophical reflection.

Maybe it is similar to art... Maybe archaeology needs art?

I do not know. Maybe it is worth asking if art is needed as such. Or maybe it is better to ask: In what way the art is needed? What is the value of artistic acts that we want to participate in its experiencing and even co-creating this experience? What we have from contact with art? We should remember that art is not static; on the contrary, it is changing continuously, which imposes the transformations in its definition. A proper or good understanding of art is very helpful when we point out various connections transfers between art and other academic disciplines. We notice mutual connections and relations.

## TRADITIONAL DEFINITIONS AND ITS 20TH CENTURY TRANSFERRING

For a long time, art was defined in a visible separation from the everydayness; its artificiality and uselessness was stressed. With the passing time, the situation has changed. The researchers looked for adequate terms that would fit the ongoing transitions. In this context, the 20-th century was of particular importance, the avant-garde acts and the necessity to find a new way of defining the art. Moreover, together with the beginning of the 21st century, there occurred a temptation even to reject the term art and put the attention to the usefulness of the artistic acts. Did Stephan Wright, while writing about the suitability of art, know that it can be an integral part of human activities? That it would be helpful or possible to use in other disciplines, such as archaeology?

Unfortunately, often while listening to the people that are not connected to the artistic environment and contemporary art, I have an impression of stopping the time. We still have many references to the historical seeing of the art. As if the whole 20th century was crossed out and forgot how the art was changing, or maybe that is it constantly changing. Art is a historical phenomenon, and it has various expressions. Sometimes there is a temptation to look at the different forms of art only as of the aspects of the more profound entity, which is the art and thus losing for its core. Can such a statement be defended today? Is it valid, or maybe we should follow Morris Weitz (1916–1981) considerations, from the 50s of the 20th century, who stressed that art is an open term. He warned us

about making the mistake of essentialism conducted in previous theories, which forced on searching for the unchanged essence of art. Thus we should accept that we cannot (or maybe it is just impossible) give the conditions necessary and valid to define art. The trials in past ages answered that question mostly by linking art to beauty, with aesthetic experience, form, and artistic expression. Another theory is also worth pointing, namely, the theory of the aesthetic nature of the art, which was *implicite* taken by many aestheticians. Collecting various statements gives us a chance to pinpoint the two most important facets of this concept:

- (1) The primary function of art is the aesthetic one, which is delivering the aesthetic experiences to the onlookers (other than cognitive, metaphysical, moral, or religious). These emotions are experienced during the communing with a piece of art. The public must be properly prepared.
- (2) The aspects which constitute the masterpiece are aesthetic qualities and values. They raise together with the artistic abilities of the author (talent), are characteristic of the masterpiece. These values are seen only in the aesthetic emotions of onlookers. Thus they are strictly linked to them (Dziemidok, p. 149).

Hence, the activities of artists destroy the artificial calm of clear divisions. The art enter everydayness rejects the safe dock and takes its receivers to the more dirty regions. The theory had to follow the artistic changes. Hence, in the nominative definition of art, we say that it is the artist that decides what art is. Maurice Mandelbaum (1908–1987) put attention to the hidden aim of all pieces of art – it is intention due to which a thing was made. The artistic plan implies the creation of art pieces. Or maybe on the other side, it is a theoretical context that enables us to look at thing/masterpiece as if it was art. Arthur C. Danto (1924–2013), using his famous term *artworld* stressed the importance of artistic theories. Basing on the artworld term, another American aesthetic George Dickie (1926), added to it the institutional understanding and created the most radical approach (even for today) – the institutional definition of art which in a straightforward way differentiates the art from the non-art. It is we – people of the artworld – starting from the artists, through theoreticians, critics, curators, art dealers, sponsors, ending at the public, decide what is art, and more precisely, what will have “the status of the candidate to assess”. The above definitions are not visible beyond the artistic and theoretical world, like their more-traditional counterparts.

#### BEYOND ART’S AUTONOMY

We can traditionally look at the art, and traditional art is still created. However, today we see other essential changes. Today art often crosses the borders between various disciplines. It takes inspiration from different disciplines, enters the relations with science, borrows, or uses multiple theoretical assumptions. It does it in multiple ways, from parasitism to a real symbiosis. For sure, such complex relations enriches the art, widens its areas of interest and influence. But is it not the other way? Can art bring new quality to other disciplines? Today we talk about the changing role of the artist and art’s impact. Hal Foster accounted for his paradigm in which the artist in an ethnographer who is in favor of “cultural Other, subjugated postcolonial subject, lower in the hierarchy or subculture”.

Even differently, but also stressing the social relations, at the art looks Nicolas Bourriaud. In his *Relational Aesthetics*, he highlights the significance of social relations.

The concepts mentioned above widen the possibilities of cooperation between archaeologists and artists. The art does not have to be only a tool, and even if it is a tool, then it is understood in a different way – which Stephen Wright presents in his last theoretical concept. We use world. Thus we use art. He gave his proposition as the useful collection of variously defined terms, these incoming (“incoming terms, (using basis)”), and these useless (“term institutions in reverse”). The

author of *Toward a Lexicon of Userhip* sometimes does not see the changed made in theories, and he strongly opposes the presence of traditional terms which were negated few times. But mostly he stresses the connections between the art and everydayness, not putting it on a pedestal and making a useless enclave from it. The adequately defined terms such as art factor and artistic competencies are essential here. It changes the seeing of the art. Sometimes it will be hard to distinguish it or show, and it is a process, game, a tool, hard to grasp during the exhibition, institution, or just an event. The art melts down, “elaborates the reality” (“scale 1:1”). For sure, there are problems with how to differentiate it from other activities and if this differentiation is needed at all. We are aware that we use different things and services for the very beginning, but the change had occurred when the culture 2.0 and democratic politic appeared. The world of art is not ready for the discussion about art usage, and it does not want to agree on that; it does not like it, because it lives in the expert culture. Not only the art benefits from the integration with different disciplines, but the disciplines may also benefit from the mutual relations as well. We may summarize these benefits in a few clear points. We need a widely understood art because:

- it continually strengthens and widens our imaginations, crossing our limitations,
- it creates new contexts – when the academic ones follow the traditional ways,
- using the artistic competences enables us to look and determine our incompetences, which does not have to be negative,
- looking for the art factor in various disciplines will open us to new possibilities of using.

Maybe such seeing of art will be useful for archaeology, or perhaps for us in general. It is a proposition of the mutual creation of reality, not closing art in the museums to which we can go when we have free time, or which we can omit and not go there. The art by *falling* into the possibility of using gains everyday importance and meaning, and it opens new, unknown areas of cooperation at the same time.