

Grzegorz Dziamski

Estetyka XX wieku - spojrzenie nostalgiczne

Sztuka i Filozofia 20, 175-183

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

II. Recenzje i noty

Grzegorz Dziamski
(Poznań)

ESTETYKA XX WIEKU – SPOJRZENIE NOSTALGICZNE

Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Universitas, Kraków 2000, 330 s.

Krakowski ośrodek, od wielu już lat najaktywniejszy ośrodek akademickiej estetyki w Polsce, zbudowany przez prof. Marię Gołaszewską, a obecnie kierowany przez prof. Krystynę Wilkoszewską, przygotował książkę poświęconą najważniejszym nurtom XX-wiecznej estetyki „zorientowanej filozoficznie”. Książka pomyślana została jako rodzaj podręcznika dla osób zainteresowanych współczesną estetyką, i tak zapewne będzie funkcjonowała. Dlatego warto uważniej przyjrzeć się tej publikacji, traktując ją jako znakomitą okazję do dyskusji nad aktualną kondycją refleksji estetycznej.

Redaktor tomu, Krystyna Wilkoszewska, zastrzega się wprawdzie we wstępie, że praca krakowskich autorów nie obejmuje całego XX stulecia, a jedynie estetykę jego pierwszej połowy, ale ocena ta jest tylko częściowo prawdziwa. Wprawdzie omawiane w książce nurty rzeczywiście narodziły się i ukształtowały w pierwszej połowie minionego już stulecia, ale każde z omówień kończy się ciekawymi rozważaniami poświęconymi współczesnej polskiej estetyce. Powstaje w ten sposób wrażenie, jakby polska estetyka drugiej połowy XX stulecia zajmowała się głównie odczytywaniem i przyswajaniem sobie myśli estetycznej pierwszej połowy stulecia. Jest to wrażenie niezgodne, jak myślę, z intencjami autorów i całkowicie przez nich niezamierzone, chociaż wynika z przyjętej konstrukcji książki. I to jest pierwsza warta przemyślenia kwestia – jak budować obraz estetyki XX wieku?

I

Przegląd najważniejszych nurtów XX-wiecznej estetyki otwiera tekst Władysława Stróżewskiego prezentujący estetykę fenomenologiczną. Jest to całkowicie zrozumiałe. Z fenomenologią związany był przecież Roman

Ingarden, najwybitniejszy polski estetyk XX stulecia, autor najbardziej oryginalnej i najbardziej wyczerpującej filozofii sztuki, jaka w Polsce powstała. Ingarden stworzył całościową filozofię sztuki, obejmującą zarówno ontologię (budowa i struktura dzieła sztuki), aksjologię (system wartości artystycznych i estetycznych), jak i epistemologię sztuki (proces rozpoznawania i przeżywania dzieł sztuki). Ingardenowska filozofia sztuki zbudowana została na fenomenologicznych podstawach. Nie ma co do tego wątpliwości. Można się jednak zastanawiać, co pozostało z „ducha” fenomenologii w Ingardenowskim systemie wiedzy o sztuce? Czy pozostało w nim miejsce na *Wesenschau*, intuicyjny wgląd w istotę fenomenu artystycznego, skoro Ingarden przesądził i rozstrzygnął, jak wygląda dzieło sztuki, z jakich warstw się składa, w jakie wartości jest uposażone i jak możemy te wartości rozpoznawać. A czego nie opracował sam mistrz, to opracowali jego uczniowie, np. Janina Makota (*O klasyfikacji sztuk pięknych*, 1964). Być może więcej z „ducha” fenomenologii zachował Martin Heidegger, który nie stworzył ani własnej teorii sztuki, ani nawet zarysu jej badań. Rozważani przez niego poeci, Hölderlin, Rilke, Trakl, służyli mu do egzemplifikowania własnych tez ontologicznych, do wglądu w istoczenie się bycia.

Ingarden i Heidegger wyznaczają dwa bieguny estetyki fenomenologicznej. Z jednej strony – rozbudowany system filozoficzny, do dziś wzbudzający respekt i uznanie pomysłowością i głębią niektórych analiz, z drugiej strony – enigmatyczne wypowiedzi o sztuce cieszące się nieślabnącą popularnością pośród artystów i krytyków sztuki. Wspólne są źródła – filozofia Edmunda Husserla oraz metoda, pozwalająca na szybkie przechodzenie od konkretnych fenomenów artystycznych (dzieł sztuki) do chwytania istoty zjawiska (sztuki w swej istocie). Ingarden pisał: weźmy „jakąkolwiek powieść (np. *Czarodziejską górę* T. Manna czy *Wierną rzekę* Żeromskiego)”, a Heidegger sprawiał wrażenie, że nie rozumie pytania Meyera Schapiro, jaki dokładnie obraz van Gogha poddawał analizie w swojej słynnej rozprawie *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936).

W kręgu oddziaływania myśli Husserla znalazło się wielu autorów piszących o sztuce. Nie tylko Ingarden i Heidegger, także Nicolai Hartmann, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne i wielu innych. Roman Ingarden pozostaje jednak, jak pisze Władysław Stróżewski, „najwybitniejszym estetykiem wśród fenomenologów” (s. 12). Stworzony przezeń system estetyczny może być porównywany jedynie z estetyką Dufrenne’a, wyłożoną w dwutomowej *Philosophie de l’expérience*

esthétique (1953). Estetyczne poglądy Dufrenne'a były wielokrotnie prezentowane polskiemu czytelnikowi, m.in. przez Janinę Makotę i Marię Gołaszewską, ale nie wzbudziły specjalnego zainteresowania.

Władysław Stróżewski powiada, za Moritzem Geigerem, że metoda fenomenologiczna polegająca na intuicyjnej analizie fenomenów artystycznych, jest bardzo rozpowszechniona wśród badaczy sztuki i prowadzi do zadziwiająco owocnych rezultatów badawczych (s. 11–12). Popularność tej metody bierze się stąd, że jest ona mocno zakorzeniona w potocznym doświadczeniu estetycznym. Kiedy Heidegger pisze, w *Der Ursprung des Kunstwerkes*, że w dziele sztuki nie chodzi o odtworzenie „poszczególnego bytu, lecz raczej o odtworzenie ogólnej istoty rzeczy” (s. 20), to pogląd ten wychodzi naprzeciw intuicjom bardzo wielu artystów i odbiorców sztuki. Analiza doświadczenia estetycznego wydaje się największym osiągnięciem estetyki fenomenologicznej. R.A. Sharpe wyróżnia trzy rodzaje pytań stawianych przez estetykę: ontologiczne – jaka jest natura dzieła sztuki?, fenomenologiczne – jaka jest natura naszej reakcji na dzieło sztuki? oraz aksjologiczne – jakiego rodzaju sądy są sądy dotyczące dzieła sztuki? (*Contemporary Aesthetics. A Philosophical Analysis*, 1983). Centralne pytanie estetyki fenomenologicznej dotyczy natury naszej reakcji na sztukę. Kiedy Dufrenne, w przywołanej tu *Fenomenologii doświadczenia estetycznego*, zastanawia się nad tym, czym jest sztuka, to punktem wyjścia swoich rozważań czyni przedmiot estetyczny, a zatem nie dzieła sztuki, lecz przedmiot skonstruowany przez nas w procesie odbioru tego ostatniego – przedmiot estetyczny to obecne w naszej świadomości oblicze dzieła sztuki. Podobnie postępował Ingarden, który w swoich analizach wychodził zawsze od reakcji na dzieło; opracowany przez polskiego estetyka proces odbioru dzieł sztuki pozostał najbardziej aktualną częścią jego estetyki. W latach 70. Ingardenowskie pomysły dotyczące odbioru jako konkretyzacji tekstu artystycznego podjęła tzw. estetyka recepcji, głównie Wolfgang Iser (*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, 1978).

II

Kolejne rozdziały książki prezentują inne ważne nurty XX-wiecznej estetyki, powiązane z egzystencjalizmem, psychoanalizą, hermeneutyką, pragmatyzmem, marksizmem, teorią krytyczną, filozofią analityczną, semiotyką i strukturalizmem oraz teorią systemów. Trudno szczegółowo omawiać wszystkie opracowania, poprzestaśmy zatem na przywołaniu

nurtów najważniejszych dla polskiej estetyki oraz sposobów, w jakie poszczególni autorzy wywiązali się ze swoich zadań.

Stefan Morawski prezentuje marksistowską myśl estetyczną, z politycznych względów bardzo popularną w polskiej estetyce powojennej, chociaż nie posiadającą tak wybitnego przedstawiciela, jak Roman Ingarden. Po odesłaniu artystycznych poglądów Plechanowa, Mehringa i Lafargue'a do XIX stulecia i bardzo skrótowym omówieniu dyskusji artystycznych w rewolucyjnej Rosji (Łunaczarski, Proletkult, produktywiści), przechodzi Morawski do przedstawienia poglądów estetycznych György Lukácsa, „głównego, najbardziej znanego i najbardziej kompetentnego przedstawiciela estetyki marksistowskiej naszego stulecia” (s. 137). Estetyka Lukácsa ufundowana została na kategorii realizmu, opracowanej przez węgierskiego filozofa w latach 30. Sztuka, twierdzi Lukács, może w prawdziwy sposób ukazywać (odzwierciedlać) rzeczywistość, jeśli uchwyci całość (*Totalität*) procesu dziejowego. Taką sztukę nazywa Lukács realistyczną i przeciwstawia ją sztuce naturalistycznej oraz modernistycznej, dwóm dekadenskim formom twórczości artystycznej. Teoria realizmu jest zapewne najbardziej znaną i najlepiej spopularyzowaną częścią dorobku György Lukácsa. Upodobanie do wielkich realistów, od Goethego, Stendhala i Balzaka po Tołstoja i Tomasza Manna, pozostało trwałym wyznacznikiem poglądów estetycznych tego filozofa, który pod koniec lat 50. podjął wysiłek ponownego przemyślenia głównych kategorii estetycznych, czego efektem była praca *Die Eigenart des Aesthetischen* (1963). Tej fazy poglądów Lukácsa już jednak Morawski nie analizuje, poprzestając na lakonicznym komentarzu: „Były one (prace z lat 60. – G.D.) pierwszą próbą usystematyzowania myśli marksistowskiej na modłę wielkich traktatów ubiegłowiecznych” (s. 138). Ubiegłowiecznych, czyli XIX-wiecznych. Zdaniem tym oraz kilkoma innymi uwagami Morawski zdaje się sugerować, że myśl estetyczna Lukácsa przynależy bardziej do XIX niż XX stulecia – wzorowym przykładem myśliciela był dla tego ostatniego Hegel (s. 132); w innym miejscu czytamy: „...Lukács rozwijał tradycję myślową zapoczątkowaną przez Plechanowa” (s. 140).

Morawski omawia jeszcze kilku innych marksistowskich estetyków lat 30., wśród nich Christophera Caudwella, autora *Illusion and Reality* (1937) oraz *Studies in a Dying Culture* (1938), książek, o których René Wellek napisał: „mieszanina marksizmu, antropologii i psychoanalizy, napaść na cywilizację industrialną i fałszywą wolność burżuazyjną” (*Główne prądy krytyki XX wieku*). Caudwell był symbolem marksistowskiej estetyki lat 30., estetyki uwikłanej w ówczesne spory polityczne: ideologię Frontu Ludowego, polemiki zwolenników Stalina i Trockiego, dyskusje

marksistów z anarchistami, walkę związków zawodowych, dydaktyczną krytykę itd. Miejsce Caudwella w historii marksistowskiej estetyki nie podlega dyskusji, ale jego wkład do rozwoju tego nurtu estetyki jest niewielki, podobnie jak wkład Maxa Raphaela, innego z omawianych przez Morawskiego autorów. Natomiast zaliczenie do estetyki marksistowskiej Michaiła Bachtina (s. 142) oraz szkoły semiotycznej z Tartu (s. 145) wydaje się nadużyciem, tym bardziej że poglądy Bachtina, jak zauważa sam Morawski, „trudno wywieść z marksistowskich założeń estetycznych” (s. 142). Dlaczego zatem omawia Bachtina, a nie Bertolda Brechta, którego koncepcja sztuki zaangażowanej (*Lehrstücke*) oraz polemika z Lukácssem miała nieporównanie większe znaczenie dla marksistowskiej teorii sztuki?

Nie jest to jedyne zaskakujące rozstrzygnięcie. W innym miejscu Stefan Morawski stwierdza: „...kreowanie Frankfurczyków, Blocha czy zgoła Bretona na przedstawicieli marksistowskiej refleksji o sztuce jest aktem bez wątpienia samowolnym...” (s. 145). Jeżeli tak, to samowoli tej dopuściło się bardzo wielu autorów piszących o marksistowskiej estetyce. Frankfurczycy reprezentują tzw. zachodni marksizm (*Western Marxism*), wolny od administracyjnych nacisków. Można ich rozpatrywać osobno, jako osobną szkołę czy osobną teorię (teorię krytyczną), ale trudno przeczyć ich powiązaniom z marksizmem. Paulina Johnson, w książce *Marxist Aesthetics* (1983), omawia poglądy Benjamina, Adorno, Marcusego w rozdziale, którego tytuł trafnie wychwytuje główny obszar zainteresowania Frankfurczyków – „Rola sztuki w nowoczesnym kapitalizmie”. Ta tradycja i tematyka, jak pokazuje Carl Humphries, znalazła w Polsce swoich kontynuatorów, ale dopiero w ostatnich latach (s. 180–181).

„Po drugiej wojnie – pisze Morawski – impet myśli marksistowskiej był wciąż ogromny, ale jej promieniowanie znacznie osłabło, aby ożywić się dopiero w latach 70., i to głównie w krajach anglojęzycznych” (s. 145). A stronę dalej stwierdza: „Nowatorskich prób nie było jednak aż do pojawienia się prac o produkcji artystycznej w kręgu Louisa Althussera i jego uczniów...” (s. 146). Althusser wniósł ożywczy impuls do marksistowskiej estetyki, skłaniając wielu autorów, nie tylko swoich uczniów, do analizowania społecznego aparatu produkcji artystycznej oraz funkcjonowania ideologicznych dyskursów i ich związków ze sztuką. Ale ożywienie to zaczęło się we Francji, a nie w krajach anglosaskich, i już w latach 60., a nie dopiero w 70. Swoją drogą, estetyka marksistowska, inspirowana poglądami Benjamina, Gramsciego, Brechta i Marcusego, znacząco odziaływała na kontrkulturę lat 60.

Co wniósł marksizm do estetyki? – pyta Morawski na koniec i odpowiada: historycyzm (s. 149). Czy rzeczywiście marksistowski wkład do myśli estetycznej można sprowadzić do historycyzmu, czyli wiary w determinującą rolę procesu historycznego? Wydaje się, że znacznie ważniejsze było zainteresowanie społecznym funkcjonowaniem sztuki pojawiające się tak u estetyków, jak i historyków sztuki, przyznających się do marksistowskich inspiracji, jak Arnold Hauser czy Nicos Hadjinicolaou. Fredric Jameson zwraca uwagę na jeszcze coś innego, na dialektykę treści i formy, jako najbardziej specyficzną cechę marksistowskiej estetyki (*Marxism and Form*, 1971).

III

Andrzej Nowak omówienie estetyki semiotycznej i strukturalnej rozpoczyna od stwierdzenia, że dotychczasowa refleksja nad sztuką korzystała raczej z semiotyki de Saussure'a niż Peirce'a. Jest to najzupełniej słuszne, ale z tego słusznego stwierdzenia autor wyprowadza wniosek, że semiotyczno-strukturalna estetyka od samego początku weszła na błędną, a przynajmniej nie tak owocną drogę. Innym błędem, z jakim autor polemizuje, jest ten popełniony przez Victora Erlicha, a powtórzony przez polskich badaczy, który polega na potraktowaniu praskiego strukturalizmu jako „prostej kontynuacji rosyjskiego formalizmu” (s. 223). Autor próbuje pokazać, jak prascy strukturaliści, a przede wszystkim Jan Mukařovský, przewyżczyli poglądy de Saussure'a i rosyjskich formalistów. Mukařovský dał do zrozumienia, pisze Nowak, „że granica między językiem a mową jest dla niego raczej logiczna, niż realna...” (s. 225). A stronę dalej stwierdza, że „znosząc nieprzekraczalną granicę między językiem a mową” prażanie zajęli nowy, dialektyczny punkt widzenia: „język normuje akty mowy, mowa modyfikuje normy językowe” (s. 226). Wydaje się, że tak nakreślona dialektyka prażan niczym nie różni się od poglądów de Saussure'a, który nigdy nie mówił o realnych czy nieprzekraczalnych granicach między językiem i mową (*langue i parole*). Nie wydaje się natomiast, żeby dzisiejsi badacze traktowali Praskie Koło Lingwistyczne jako prostą kontynuację rosyjskiego formalizmu. Terry Eagleton w swojej *Literary Theory* (1983) oddzielnie omawia rosyjskich formalistów i oddzielnie prażan, którzy reprezentują dlań „fazę przejściową od formalizmu do nowoczesnego strukturalizmu”. Podobnie postępuje Zofia Mitosek w swojej *Teorii badań literackich* (1983).

Strukturalizm jest już dzisiaj zamkniętym rozdziałem w badaniach nad sztuką. Wielką intelektualną przygodą lat 60. Nikt już dzisiaj nie

marzy o „Uogólnionej Maszynie Proppa”. Dyskusja przeniosła się gdzieś indziej, na teren poststrukturalizmu, ale refleksja o sztuce po strukturalizmie już nigdy nie będzie taka jak przed nastaniem tego nurtu.

Estetyka analityczna, omawiana przez Leszka Sosnowskiego, ma swoje źródła w filozofii późnego Wittgensteina. Tworzy ona bardzo rozległy nurt, obejmujący praktycznie całą czołówkę estetyków angielskiego kręgu językowego. Jednak tym, co wydaje się najważniejszym wkładem estetyki analitycznej, jest zmiana statusu estetyki, która staje się dyscypliną metaprzmiotową (*second-order discipline*), metakrytyką czy też filozofią krytyki, jak ujmował to Monroe Beardsley w *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958). Estetyka analityczna nie pyta: czym jest sztuka? jaka jest natura sztuki?, lecz w duchu Wittgensteina zadaje pytanie o to, w jaki sposób posługujemy się pojęciem sztuka? jak to pojęcie funkcjonuje w naszym języku? jak funkcjonuje w języku krytyki artystycznej? Jakie przeformułowanie pytań tradycyjnej estetyki prowadzić może (może, ale nie musi) do antyesencjalizmu, który Sosnowski uznaje za główny wyróżnik estetyki analitycznej. Nie jest w tym poglądzie odosobniony. Richard Shusterman twierdzi, że estetyka analityczna przypuściła potrójny szturm na pozycje tradycyjnej estetyki w postaci antyesencjalizmu, metakrytyki oraz adaptacji nowoczesnej metodologii badań naukowych.

Punktem wyjścia estetyki analitycznej jest teza Morisa Weitza, że sztuka jest pojęciem otwartym (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956), a więc obrona twórczego charakteru sztuki, „z czego płynie jej atrakcyjność i siła”. Punktem dojścia – instytucjonalna teoria sztuki George’a Dickiego, czyli kulturowa koncepcja estetyki, jak ujmuje to Sosnowski. Tradycja ta jest zbyt dobrze znana, żeby ją tutaj przypominać. Poprzez stańmy zatem na skorygowaniu kilku drobnych nieścisłości, które wkradły się do tekstu Sosnowskiego.

Książka, w której Dickie wyklada instytucjonalną teorię sztuki zatytułowana jest *Art and Aesthetic* (1974), a więc *Sztuka i to, co estetyczne*, a nie *Art and Aesthetics*, jak podaje Sosnowski (s. 200 i 209). Tytuł wskazuje na centralny problem nowoczesnej estetyki: stosunek sztuki do zmysłowego, percepcyjnego, do *aisthesis*. W *The Art Circle* (1984) Dickie koryguje swoje wcześniejsze poglądy. Korekta ta nie prowadzi jednak do tak zaskakujących konkluzji, że „...sztuka konceptualna nie może być uznana za sztukę” (s. 202). Dickie niczego takiego nie głosi, źle by to zresztą świadczyło o jego analitycznych zdolnościach, pisze tylko, że artefaktualność nie może być wyłącznie nadana, lecz musi wynikać

z użycia jakiegoś przedmiotu jako środka artystycznego. Innymi słowy: nie można być artystą konceptualnym, nic nie robiąc.

IV

Prawie wszystkie omawiane w książce nurty „estetyki filozoficznej” narodziły się w pierwszej połowie XX wieku. Skryształowaną postać przybrały w latach 30. – Ingarden opublikował wówczas *Das literarische Kunstwerk* (1931), John Dewey *Art as Experience* (1934), Heidegger *Das Ursprung des Kunstwerkes* (1936), Lukács zaczął rozwijać teorię realizmu, Mukařovský koncepcję sztuki jako zjawiska semiotycznego, Benjamin ogłosił swoje najważniejsze eseje o sztuce. Przez następne lata stanowiska te okrzepły, obudowane nowymi pracami, często tych samych autorów. Jednak od lat 60. odrębność poszczególnych nurtów zaczęła się zamazywać. Stefan Morawski pisze o Jamesonie, że jego marksizm „roztapia się w innego typu stymulacjach filozoficznych” (s. 148). Jest to prawda dotycząca nie tylko Jamesona. Poszczególne filozoficzne estetyki przenikają się, przechwytyują i wchłaniają elementy konkurencyjnych dyskursów, co prowadzi do hybrydyzacji znoszącej dawną taksonomię. Marksizm przyswaja sobie strukturalizm, psychoanalizę, hermeneutykę; strukturalizm wchłania marksizm, psychoanalizę, czego przykładem książka Julii Kristeovej *La Révolution du langage poétique* (1974) itd. Z drugiej strony, niektórzy autorzy, np. Heidegger, odczytywani są na różne sposoby i dlatego mogą być wiązani równie dobrze z fenomenologią, co z egzystencjalizmem czy hermeneutyką. Refleksja estetyczna drugiej połowy XX wieku wyzwala się z dawnych filozoficznych podziałów, tworzy teoretyczne monstra, jak powiada Derrida, nad którymi coraz trudniej nam zapanować. Derrida mówi o niestabilności, esencjalnej destabilizacji wszystkich teoretycznych stanowisk, które coraz rzadziej występują w „czystej” postaci. Omawiana książka potwierdza ten pogląd. Im bliżej naszej współczesności, tym bardziej nieaktualna i rozchwiana staje się przyjęta w niej taksonomia głównych nurtów XX-wiecznej estetyki.

Czy musimy się jednak nadal trzymać starych podziałów? Dawnych taksonomii? Czy musimy żyć w cieniu wielkich idei filozoficznych początku XX wieku? Krystyna Wilkoszewska omawiając nowe inspiracje w estetyce końca XX wieku, nie łączy ich z kierunkami filozoficznymi, lecz z nowymi mediami, ekologią, feminizmem. Dokonuje radykalnej zmiany perspektywy: z płaszczyzny filozoficznej przechodzi na płaszczyznę kulturową – pisze o estetyce nowych mediów, estetyce ekolo-

gicznej, estetyce feministycznej (s. 287–303). Czy taka jest przyszłość estetyki?

Estetyka odgrywa podwójną rolę: filozoficzną i kulturową. Wyrasta z jakichś założeń filozoficznych, a jednocześnie zajmuje się określonymi zjawiskami kulturowymi. Może więc być przedstawiana (i porządkowana) na dwa sposoby: przez wielkie systemy filozoficzne, których jest częścią, albo przez zjawiska kulturowe, na których się skupia. Kulturowa rola estetyki wydaje się dzisiaj ważniejsza. Dlaczego? Ponieważ „wszystko, co dotyczy sztuki przestało być oczywiste (...) nawet jej racja istnienia” (Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, 1970).

Filozofowie początku XX wieku mogli mieć różne poglądy na sztukę, mogli ją różnie definiować, różnie interpretować i odnajdywać w niej różne wartości, ale nie mieli wątpliwości, czego dotyczą ich rozważania – wystarczyło odwołać się do kulturowo utrwalonego i dla wszystkich oczywistego korpusu tekstów artystycznych. Od lat 60. sytuacja stawała się coraz mniej klarowna. Granice między sztuką a nie-sztuką zaczęły się zacierać, a samo pojęcie sztuki stało się niejasne. W tej sytuacji wzrosło kulturowe znaczenie estetyki, od której nie oczekujemy już tylko tego, że powie nam, jak mamy reagować na sztukę, jak ją przeżywać i oceniać, ale przede wszystkim tego, że poinformuje nas, gdzie ją możemy znaleźć.

Filozoficzna estetyka wyłoniła się z pewnego kulturowego kontekstu. Dzisiaj ten kontekst podlega radykalnej zmianie i dlatego tak ważna jest kulturowa rola estetyki: odnalezienie czy też wskazanie w zmieniającej się kulturze miejsca dla sztuki i estetycznego doświadczania świata.