

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
VĒSTURES UN FILOZOFIJAS FAKULTĀTE
PRAKTISKĀS FILOZOFIJAS KATEDRA

Filozofijas maģistra studiju programmas

2. kursa studente

Līva Matuzele

Stud. apl. Nr. Im07038

PJĒRS BURDJĒ UN ARTURS C. DANTO:
HABITUS UN MĀKSLAS BEIGU ESTĒTIKA

MAĢISTRA DARBS

Darba zinātniskais vadītājs:
Dr. Habil. Phil. Māra Rubene

RĪGA 2013

SATURS

Anotācija	3
Annotation	4
Avotu un literatūras apskats	5- 7
Ievads	8- 11
1. <i>Habitus</i> un tā pielietojums	12- 14
1.1 <i>Habitus</i> kā indivīda un sabiedrības mijiedarbība	14- 23
1.2 Mākslas pasaules <i>habitus</i>	23- 31
2. Mākslas beigu estētika	32- 33
2.1 Mākslas pasaules plurālisms un tās atbrīvošanās no filozofijas ietekme.....	33- 36
2.2 Mākslas vēsturiskais naratīvs un tā beigas	36- 42
2.3 Cīņa pret mākslas estetizāciju kā sākums ikdienišķā ienākšanai mākslā	42- 44
2.4 Nošķīrums starp mākslas darbu un ikdienišķo.....	44- 55
3. Mākslas attīstības iespējas caur <i>habitus</i> un mākslas beigu jēdzieniem	
3.1 Mākslas jaunrades situācija mūsdienās	56- 63
3.2 Mākslas beigu <i>habitus</i>	63- 68
Secinājumi	69- 70
Izmantotās literatūras saraksts	71- 72

Anotācija

Maģistra darbā „Pjērs Burdjē un Arturs C. Danto: *habitus* un mākslas beigu estētika” tiek aplūkotas mākslas nākotnes perspektīvas A. Danto mākslas beigu estētikā, kas paredz mākslas vienotā vēsturiskās attīstības naratīva beigās un plurālisma pastāvēšanu mākslas pasaulē. Lai apzinātos kā mākslas uztvere notiek pēc mākslas vēsturiskā naratīva beigām, tiek apskatīts Burdjē jēdziens *habitus*, kas analizē indivīda, sabiedrības un noteiktās jomas attiecības. Caur šiem abiem jēdzieniem darba nobeigumā tiek modelētas pārmaiņas iespējamajā mākslas pasaules virzībā pēc mākslas vēsturiskā naratīva beigām.

Annotation

This master's thesis offers a view on the possible development in art world after Arthur Danto's proclaimed end of the art that embodies the end of undivided historical narrative and provides art world with pluralism. To understand how the development of art under these conditions is possible thesis offers analysis of Pierre Bourdieu's concept *habitus*, that shows the relation between individual, society and certain field, in this case- art world. The possible ways of art world development after the end of the historical narrative are modeled through these concepts at the end of thesis.

Avotu un literatūras apskats

Bourdieu, P. „Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste” ir socioloģisks pētījums par sabiedrību un kultūru Francijā, balstoties uz sociālo slāņu nodalījumu. Darbs ir pamats skaidrojumam, kādā veidā veidojas cilvēku intereses un ieradumi. Šo darbu esmu izmantojusi kā avotu, kas norāda uz Burdjē plašo darbības virzienu, ievietojot noteiktus jēdzienus kontekstā, kas padara tos saprotamus.

Bourdieu, P. „In Other Words: Essays towards a reflexive sociology” piedāvā ievadu Burdjē filozofijā, priekšplānā novietojot jautājumus, kas aktuāli arī mūsdienās. Šajā darbā tiek parādīts kā attīstījušās Burdjē idejas, ļaujot lasītājam gūt plašāku pārskatu par izpētes lauku. Šis darbs tika izmantots, lai labāk saprastu kādā veidā Burdjē termini apvienojas vienā pieejā, kā arī šajā darbā atrodamas atbildes arī uz kritiķu teikto, kas padara teoriju skaidrāk saprotamu.

Bourdieu, P. „Outline of a Theory of Practice” šī darba ietvaros Burdjē attīsta savu ieradumu (practice) teoriju, vienlaicīgi veltot to arī kritiku metodēm, kādas izmanto sociālās zinātnes, un mēģinot skaidrot kā būtu jāanalizē indivīda darbības. Šajā darbā viens no centrālajiem jēdzieniem ir *habitus*, tāpēc šo grāmatu izmantoju, lai saprastu kā tas darbojas un mēģinātu saprast, kādu vietu kopējā metodē šis termins iegūst.

Bourdieu, P. “The Field of Cultural Production” apvieno sevī galvenās Burdjē idejas, kas attiecas uz mākslas pasauli. Šajā darbā tiek apvienotas viņa socioloģiskās metodes ar mākslas pasauli, galvenokārt pievēršoties literatūrai. Tomēr šajā darbā var redzēt kā dažādi Burdjē termini tiek pārnesti uz mākslas pasauli un kā tie darbojas tajā, tiek apskatīts arī tas, kā kultūras joma iekļaujas sociālajās norisēs un kā notiek savstarpējā apmaiņa ar ietekmēm.

Bourdieu P. “The Rules of Art” ir darbs, kurā Burdjē runā par literatūru, sasaistot to kopā ar savām socioloģiskajām metodēm. Darbā tiek apskatīta literatūras vēsture un tās attiecības ar tā laika literatūru, apgalvojot, ka māksla ir jāuztver kā autonomas fenomēns, norādot arī uz to, ka pastāv cieša saistība mākslā ar to, kas notiek sabiedrībā. Šis darbs palīdz izprast saistības starp mākslas pasauli un sabiedrību, kā arī norāda uz to, kādā veidā tiek ietekmēti mākslas uztveres ieradumi.

Danto, A. „After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History” ir darbs, kas veltīta idejai par mākslas beigām, aprakstot gan to, kāpēc tas ir bijis iespējams un kā tas izpaužas, gan to kā tas ir ietekmējis mākslas pasauli. Darbā apskatīti lielākā daļa no konceptiem, kas aktuāli arī manā darbā, tāpēc šis darbs ir viens no svarīgākajiem mana darba tapšanā, izskaidrojot gan mākslas vēsturiskā naratīva nozīmi, gan iezīmējot iespējamās nākotnes ainas mākslas pasaulē.

Danto, A. “The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste” sevī apvieno esejas, kas sīkāk paskaidro dažādas ar mākslas pasauli saistītas idejas, veidojot lielāku izpratni par kopējo diskursa lauku. Šo darbu esmu izmantojusi, lai skaidrotu ar mākslas beigu konceptu attālāk saistītas idejas, kas tomēr parādās kā aktuālas arī mākslas beigu sakarā.

Danto, A. „The End of Art. A Philosophical Defense” ir atbilde uz kritiķu iebildumiem pret mākslas beigu ideju, kur sīkāk izskaidroti fragmenti, kurus būtu iespējams pārprast, lasot tikai mākslas beigām veltīto grāmatu.

Armand L. (ed.) “Avant- Post: Avant-Garde Under the „Post-” Conditions” ir darbs, kurā tiek apskatītas problēmas, ar kādām avangardam mūsdienās un kādu lomu tas var ieņemt jaunajā mākslas pasaulē. Šis darbs ļauj palūkoties uz mākslas pasauli caur citu skatpunktu, šeit apskatītās problēmas sasaucas gan ar Burdjē, gan Danto nosauktajām problēmām, kas mākslas pasauli nākotnē varētu piemeklēt. Šis darbs piedāvā arī virzienu, kādā māksla varētu virzīties laikmetā, kad avangards ir zaudējis

savas pozīcijas. Lasot šo darbu, iespējams definēt mākslas jaunrades problēmas, kuras manis pētītie autori neizklāsta pilnībā.

Carroll N. “The End of Art?” ir eseja, kurā Noels Karols pievēršas mākslas beigu idejas kritikai, galvenokārt norādot uz to, kāpēc šāda izdeja varētu neatbilst patiesībai. Šo eseju izmantoju, lai saprastu, ar kādām problēmām saskaras mākslas beigu koncepts un kā tas ietekmē visu pārējo Danto veidoto sistēmu.

Maton, K. *Habitus* Grenfell, M. (Ed) „Pierre Bourdieu: Key concepts” ir eseja, kas kritiski pieiet habitus konceptam, ļaujot saskatīt iespējamās problēmas, kādas tas varētu radīt, veidojot mākslas pasaules habitus.

Genfel M. , Hardy C. „Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts” ir darbs, kurā apvienotas idejas, kādas Burdjē paudis attiecībā uz mākslas pasauli. Darbā apvienoti atstāsti no Burdjē teorijas, kā arī kritiska pieeja dažādām problēmām. Šajā darbā tiek analizēta noteiktu mākslinieku darbība, caur sabiedrības notikumu prizmu, kas šī darba ietvaros palīdz saprast kā notikumi sabiedrībā transformē notikumus mākslas pasaulē.

Freeland, C. *But is it Art?* piedāvā kompaktu analīzi tam, kas notiek laikmetīgajā mākslā, koncentrējoties uz šokējošo un provokatīvo un skaidrojot, kāpēc un kā tas atrod vietu mākslas pasaulē, kļūstot par saprotamu fenomenu arī vienkāršajam mākslas patērētājam. Šis darbs skaidro kā avangards iekļaujas sabiedrībā un kā tas ir attīstījies, sniedzot arī nelielu ieskatu mākslas nākotnes perspektīvās.

Ievads

Viens no mākslas filozofijas mērķiem šobrīd ir pārdefinēt attiecības starp mākslas pasauli un pasauli, kas pastāv ārpus tās jeb, atsaucoties uz Arturu Danto (Arthur Danto), realitāti. Līdz ar pārmaiņām sabiedrībā klāt ir nākušas arī pārmaiņas mākslā, kas liek vēlreiz pārskatīt teorijas, kas saistītas ar mākslas būtību un uztveri, lai saprastu, vai tās joprojām darbojas jaunajos apstākļos. Laikmetā, kad māksla bieži vien ir grūti nošķirama no tā, kas māksla nav, mākslas patērētājam ir nepieciešama teorija, kurā balstīt savu mākslas uztveri, ja tam vairs nepietiek ar paša pieredzi. Mākslas filozofija piedāvā dažādus veidus, kādos apskatīt mākslu, gan saistībā ar notikumiem sabiedrībā, gan kā ar vēsturi saistītu fenomenu. Brīdī, kad vēsturiskie faktori šķietami kļūst maznozīmīgi mākslas pasaules diskursos, aktualizējas jautājums par vēstures nozīmes pārdefinēšanu laikmetīgajā mākslā, jo tā neatņemami ir saistīta ar mākslas vēsturi.

Līdz ar glezniecības, autora un mākslas nāvi, vēsturiskā naratīva beigas šķiet loģiski saprotamas. Tomēr, atšķirībā no autora vai mākslas gadījumiem, kur noliegums notika vairāk stila vārdā, nevis funkcionalitātes pēc, un tādēļ savas pozīcijas tie atguva, vēsture joprojām nav atjaunojusi savas pozīcijas mākslas teoriju ietvaros. Jaunajā laikmetā, kad māksla, salīdzinot ar pagātni, pieļauj daudz vairāk, tomēr sniedz mazāk paskaidrojumus par to, kāpēc tā var, vai kāpēc tas laikmetīgajā mākslā ir iespējams. Ar jaunajiem apstākļiem mākslā šajā darbā tiek saprasts tas, ko Danto savā mākslas filozofijā dēvē par mākslas atbrīvošanos no mākslas vēstures ietekmes jaunradē. Danto piedāvā variantu, kādā mākslas vēsture būtu jāskata un kā tās pozīcijas ir mainījušās, attīstoties mākslas pasaulei.

Šis darbs balstās uz diviem svarīgiem konceptiem- *habitus* un mākslas beigu ideju, kas līdz šim nav tikuši apskatīti kopā, tomēr to līdzība rosina mēģināt izskatīt mākslas jaunradi un laikmetīgās mākslas pastāvēšanu, caur abu konceptu prizmu, kā sākotnējo uzstādījumu pieņemot to, ka šie abi nosacījumi spēj sevi teorētiski realizēt vienlaicīgi. Šo jēdzienu aktualitāti nosaka pārmaiņas, kas notikušas mākslas sfērā, kas šobrīd piedāvā plašu mākslas klāstu, kuru mākslas filozofija līdz šim nav apveltījusi ar vienotu un skrupulozi izstrādātu teoriju. Šī jaunā situācija mākslā ir daļēji izskaidrojama caur Danto

mākslas beigu jēdzienu, kas piedāvā noteiktu skatījumu gan uz mākslas vēsturi, kuras galvenais uzdevums, pēc Danto domām, ir bijis nodrošināt mākslas virzību uz jauniem sasniegumiem, gan uz notikumiem, kas mākslas identitātes jautājumus ir nodevuši filozofijas rokās.

Danto mākslas vēsturiskā naratīva beigas noved mākslu situācijā, kur tā ir sadrumstalota, bez vienota mērķa vai funkcijā, kas šķietami padara sarežģītas attiecības starp mākslas radošo pasauli, kura šajā darbā tiek uztverta gan kā institucionālā mākslas daļa, gan kā tās radošā daļa, nepiešķirot tai šaurāku definīciju, un mākslas patērētāju. Šī sadrumstalotība un nenoteiktība, kas atstāj mākslas patērētāju neziņā par to, kāda attieksme tam būtu jāpieņem, aplūkojot mākslas darbu, liek meklēt jēdzienu, kas šīs abas puses spētu apvienot un izveidot vienādu sistēmu. Kā apvienojošais jēdziens šajā darbā tiks izmantots *habitus*, kas apvieno svarīgākos elementus- mākslas vēsturi, mākslas tagadni, sabiedrību un indivīdu.

Gan Burdjē, gan Danto ir plaši pazīstami Latvijas akadēmiskajās aprindās. Burdjē ir iemantojis paliekošu vietu sociālās filozofijas laukā, skaidrojot mehānismus, kas veido indivīda un sabiedrības savstarpējās attiecības. Mākslas filozofijā tiek izmantota viņa pieeja dažādiem mākslas veidiem, kas cieši saistīta arī ar viņa sociālo slāņu izpēti. Latviski tulkotais darbs „Praktiskā jēga” piedāvā plašāku raksturojumu principiem, kurus Burdjē redz kā galvenos socioloģiskos pētījumus. Daudzi no šiem principiem ir paskaidroti arī manā darbā, kur tie paskaidro strukturējošo sistēmu veidošanos noteiktā jomā, un ir cieši saistīti gan ar mākslas pasaules virzību, gan mākslas patērētāja pieeju tai, norādot uz to, kādi principi tiek izmantoti uztveres un attieksmes struktūru veidošanā.

Danto vislielākā uzmanība tiek pievērsta caur viņa mākslas pasaules raksturojumiem un mākslas beigu konceptam. Līga Roze savā maģistra darbā „Lielo naratīvu sairuma problēma Artura Danto mākslas filozofijā” fokusējas uz mākslas beigu jautājumu, kas vienlaicīgi ir arī jautājums par mākslas definēšanu. Šis darbs ļoti cieši saistīts ar mana maģistra darba tēmu, kur viens no centrālajiem jautājumiem ir par vēsturiskā naratīva beigām un sekām, kādas tas atstāj mākslā.

Latviski Danto ir tulkots maz, viens no zināmākajiem tulkojumiem ir fragments „Lielie vēstījumi un kritiskie principi” no grāmatas „After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History”, kas publicēts kopā ar Dr. Phil. Elgas Freibergas darbu

”Vēstures ēnas mākslas darba kontūrās”, kur tiek aplūkoti noteikti aspekti, kas ir svarīgi darbā „After the End of Art”. Danto ir viens no mākslas filozofiem, kura idejas izraisījušas arī tiešu rezonansi Latvijas mākslas pasaulē. Krišs Salmanis savā personālizstādē „Uzticēšanās trauslums” atsaucas uz Danto darbā „Danto smaile”, norādot uz viņa ideju, kas liek domāt, ka mākslas pasaulē nekas jauns vairs nav iespējams.

Šajā darbā es pievērsīšos Pjēra Burdjē (Pierre Bourdieu) *habitus* konceptam, kas ir arī viens no centrālajiem jēdzieniem darbā „Praktiskā jēga”. Lai arī pirms tam tas ir ticis pieminēts gan Maksa Vēbera (Max Weber), gan Edmunda Huserla (Edmund Husserl) darbos, Burdjē to izmanto liekot uzsvāru uz citām tā iezīmēm. Tas skaidro mūsu uzvedības modeli un strukturē mūsu darbības, atsaucoties uz pagātnes pieredzi, kas sevī ietver gan zināšanas kādā jomā, gan audzināšanu un izglītību un indivīda vietu tagadnes situācijā noteiktajā jomā. Šis koncepts, pēc Burdjē domām, ir attiecināms uz dažādām dzīves jomām, principā uz visu, kur mēs spējam veidot paradumus saistībā ar to, tātad ir iespējams runāt arī par mākslas pasaules *habitus*, gan runājot par jaunradi mākslā, gan par mākslas patērētāja uztveres strukturēšanos.

Paralēli Burdjē *habitus* konceptam tiks pētīts arī Danto mākslas beigu koncepts, kas runā par jauna laikmeta sākšanos mākslā, bet galvenokārt fokusējas uz to, kāpēc beidzās iepriekšējais un kādas bija tā svarīgākās īpašības. Līdz ar Danto mākslas beigu estētiku parādās principiāli pretēja mākslas pasaules uztvere gan no mākslas filozofijas puses, gan mākslas patērētāju puses. Runājot par laikmetīgo mākslu, vairs nav iespējams atsaukties uz mākslas vēstures lineāro turpinājumu, kas pastāv joprojām un laikmetīgo mākslu kā loģisku turpinājumu, kas organiski iekļaujas mākslas vēstures naratīvā, neradot nekādas izmaiņas tajā, vienlaicīgi aktualizējot jautājumus par mākslas definēšanu un tās uztveri, ar ko ir nodarbojušies arī citi analītiskās filozofijas pārstāvji, sākot no Ludviga Vitgenšteina līdz par Danto kritiķim Noelam Karolam.

Šeit parādās galvenās nesaskaņas starp Burdjē *habitus* konceptu un Danto mākslas beigu ideju. Viena puse atbalsta mākslas vēstures loģisku turpināšanos arī laikmetīgajā mākslā, bet otra puse apgalvo, ka attiecībā uz mākslas vēsturi ir notikušas milzīgas pārmaiņas mākslas pasaulē, kas mūsdienu mākslu vairs neļauj uztvert tāpat kā, piemēram, mākslu, kas tapusi gadsimtu iepriekš.

Darba mērķis ir noskaidrot, vai ir iespējams, ka abas šīs pagātnes un mākslas vēstures uztveres ir iespējams apvienot, ļaujot tām pastāvēt vienas apvienojošas teorijas ietvaros, kas spētu paskaidrot to, kāda pieeja būtu jāpieņem attiecībā uz laikmetīgo mākslu un jaunradi tajā. Savu darba mērķi es centīšos sasniegt, aplūkojot literatūru, kas apskata šos jautājumus un izdarot secinājumus par izlasīto.

Sava darba pirmajā nodaļā es apskatīšu Burdjē *habitus* konceptu. Pirmajā apakšnodaļā tiks apskatītas *habitus* vispārējās īpašības un tas, kā tas veidojas kādās noteiktās jomās vai indivīdos. Otrā apakšnodaļā tiks veltīta mākslas pasaules *habitus* veidošanās noteikumiem un tam, kā Burdjē uztver mākslas pasauli un iespējamās jaunrades veidošanās apstākļus. Otrā nodaļā tiks veltīta Danto mākslas beigu estētikai, apskatot svarīgākos atslēgas konceptus un idejas, kas tajā ietilpst. Trešajā nodaļā tiks vispārēji apskatītas mākslas attīstības iespējas caur *habitus* un mākslas beigu jēdzieniem, lai saprastu, vai tai ir iespējams veidoties un attīstīties caur šiem abiem konceptiem vienlaicīgi un vai tas atbilst visiem nosacījumiem, kurus šie koncepti izvirza vienlaicīgi. Pirmajā apakšnodaļā es pievērsīšos vispārējam stāvoklim mākslā, veltot uzmanību tam, kā tiek apskatītas mākslas jaunrades iespējas un avangarda iespējamība. Otrajā apakšnodaļā es mēģināšu apvienot paredzējumus mākslas attīstībā ar *habitus* un mākslas beigu jēdzieniem, izdarot secinājumus, vai māksla, kāda tā ir šobrīd atbilst noteikumiem, kādus izvirza iepriekšminētie jēdzieni un ja jā, kādu nākotni ir iespējams modelēt caur šiem jēdzieniem.

1. *Habitus* un tā pielietojums

Mākslas pasaule, tāpat kā ikviena sabiedrības institūcija vadās pēc noteiktām struktūrām, kas formē tās saturu un tai piederīgo uztveri, tā nepastāv kā haotiska organizācija, bez likumiem un noteiktiem veidiem kā tajā pastāvēt. Lai arī šie noteikumi mēdz būt neapzināti, tos tomēr ļoti skaidri var saskatīt veidos, kā mēs uztveram mākslu, kā kaut ko atpazīstam kā mākslas darbu un dodam tam savu vērtējumu. Jaunais un neredzētais tiek uztverta ar aizdomām un neizpratni, kas nav nekas pārsteidzošs, ja pieņemam, ka pastāv noteiktas uztveres struktūras, paradumi, kas palīdz mums saprast darbu, norāda, kam būtu jāpievērš uzmanība, kas ir tie aspekti, kas jāņem vērā, lai saprastu, vai darbs ir kvalitatīvs un vai tas vispār ir mākslas darbs. Šīs struktūras pasaka mums priekšā, kā apieties ar mākslas darbu, ko vērtēt un ko nevērtēt, atkarībā no tā, kādam laikmetam, stilam vai tehnikai pieder mākslas darbs. Mēs nevērtējam Endija Vorhola (Andy Warhol) darbus pēc tiem pašiem principiem, kādus mēs liekam lietā, kad skatāmies uz Leonardo da Vinči darbiem, tomēr skatoties uz abiem gūstam estētisku baudu un atzīstam tos par mākslu. Ir skaidrs, ka mainoties laikam, mainās arī mākslas kanoni, kurus ikviens mākslas pasaulei kaut vai netieši piederīgs spēj saprast. Tas nav tik ļoti saistīts ar tehnisko attīstību vai , piemēram, sabiedrības morāles normām, bet drīzāk ar to, ka mēs esam saskārušies ar noteiktu stilu vai veidu pietiekami ilgi, lai būtu spējuši izveidot sistēmu, pēc kuras vērtēt noteikto mākslas darbu pēc salīdzināšanas metodes ar citiem, šī paša stila vai tehnikas darbiem.

Sākotnēji darbs nokļūst mākslas pasaulē bez teorētiskās „aizmugures”, tas tiek atzīts par mākslu mākslas pasaules piederīgo lokā, par to tiek runāts un tā kvalitātes tiek aprakstītas no dažādiem aspektiem, tomēr, lai arī mākslas pasaules atzīts, tas bieži vien netiek pieņemts kā mākslas darbs no mākslas patērētāju puses, jo tie nav informēti par tā kvalitātēm, par nozīmīgajiem darba aspektiem, kas skatītājam būtu jāpamana.

Šādi pionieri mākslas sfērā no skatītāju puses labākajā gadījumā tiek atzīti par muļķīgiem vai jēgu nenesošiem, tomēr bieži vien mākslas darbs izraisa pretīgumu, vai arī tiek atzīts par morāles normām nepieņemamu, par kaut ko tādu, kas skatītājam pašā instinktu līmenī šķiet nepieņemams, nesaderīgs ar noteikumiem, kādi pastāv pašā sabiedrībā un regulē to.

Šādi provokatīvi un sabiedrībai neērti darbi parādās arvien biežāk un biežāk, ja sākotnēji tie bija Vorhols un viņa līdzbiedri, kas savos darbos attēloja homoseksuālas ainas, izsaucot asu pretreakciju no sabiedrības puses (šie darbi joprojām bieži netiek izstādīti Vorhola retrospektīvajās izstādēs¹), tomēr kalpojot par veidu kā informēt sabiedrību par šādu attiecību esamību, zināmā mērā izglītojot, laikā, kad AIDS sāka savu postošo darbu. Šobrīd darbi, kas izsauc nepatiku ir daudz biežāk sastopamu un ne vienmēr to mērķi ir tik pat racionāli. A. Serrano darbs „Piss Christ” izsaucis daudzu neizpratni un riebumu, skatītājs jūtas aizvainots par to, ka kristīgajā pasaulē svēts simbols tiek, viņuprāt, apgānīts, māksla strādā ne tikai ar mūsu vērtībām kariķējot tās vai liekot paskatīties kāds ir to patiesais saturs, māksla šokē un provocē arī mūsu uztveri par pašu mākslu, cik tālu tā drīkst iet un ko tā drīkst ziedot mākslas vārdā, pat ja runa ir par paša mākslinieka ķermeni (neskaitāmas plastiskās operācijas, savas dzīvības pakļaušana briesmām).

Šādi darbi ir sastopami bieži, un, lai gan tie pavisam noteikti nesaskan ar to, kā mēs darbojamies ikdienas dzīvē, ko ir pieņemts rādīt vai nerādīt, kādas ir mūsu attiecības ar līdzcilvēkiem, tomēr skatītāja attieksme kļūst arvien neitrālāka šo darbu vērtēšanā, tā arvien retāk pauž neizpratni, izlīdzoties mākslas darba raksturošanu ar vārdiem „pretīgi” vai „nepieņemami”. Māksla, kas sākotnēji ir bijusi nepieņemama, šobrīd tiek vērtēta tāpat kā jebkura klasiska klusā daba, tas ir, tai ir noteiktas vērtības un kvalitātes, kuras skatītājs tajā meklē, noteikts veids kā to uztverts.

Lai arī par mākslu šobrīd var kļūt jebkas, kas tiek atzīts sākotnēji mākslas pasaulē, tas ir ļoti interesanti, kā kaut kas kļūst par normu vai vismaz tiek pieņemts bez lielas neizpratnes skatītāju vidū. Mākslu un tās uztveri tāpat kā jebkuru citu dzīves jomu, pēc Burdjē domām formē *habitus*, struktūra, kas strukturē mūsu pieeju un zināšanas par noteikto jomu, palīdz mums orientēties tajā, un, ar *habitus* palīdzību, arī indivīds pats rada jaunas lietas un pieejas, neapzināti atsaucoties uz savām priekšzināšanām un citu sabiedrības jomu ieradumiem. Šis koncepts, atsaucoties uz Burdjē, strukturē ikvienu mūsu darbību jebkurā jomā, ne tikai balstoties uz pieredzi un sociālo slāni, bet arī ņemot vērā kultūras kapitālu un jomas attīstību, kas reizēm noved pie it kā nelogiķiskas rīcības. Piemēram, kā jau iepriekš minēts, māksla šobrīd ir nonākusi posmā, pēc Danto domām,

¹ Peziosi, D. The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp 399

kur par mākslu iespējams pasludināt jebko, un tas tiks pieņemts, ja nostrādās pārējie mākslu veidojošie (formējošie) aspekti. Tā tas ir noticis, ja ņemam vērā Burdjē idejas tāpēc, ka atskatoties uz mākslas vēsturi, uz visu to, kas mākslā ir bijis, šis ir nākamais solis mākslas attīstībā, vai vienkārši, nekā savādāk tas nav varējis būt, lai mākslas pasaule attīstītos un pastāvētu, tās iekšējās struktūras noveda pie šāda loģiskā risinājuma. Loģisks tas ir pēc mākslas pasaules iekšējās struktūras likumiem. Interesanti šajā aspektā būtu apskatīt nākotnes perspektīvas- kā veidosies vai attīstīsies mākslas pasaules *habitus*, ja zināmā mērā tam vairs nav kur paplašināties, māksla var būt jebkas, tā pārstāj pārsteigt un šokēt. Pagaidām tā joprojām ir pārsātināta ar dažādiem pārsteiguma momentiem, izrādot savas šī brīža iespējas, tomēr jautājums pastāv: kā *habitus* attīstīs sabiedrības pieeju, mākslas pasaules pieeju mākslai, brīdī, kad tā plašuma ziņā būs aptvērusi visu, ko būtu iespējams kvalificēt kā mākslu, aplūkojusi visas formas. Intuitīvi šķiet, ka pēc tam mākslai būtu jāiet dziļumā, jāstrādā ar ideju vairāk kā ar formu un , iespējams, jāsašaurinās, fokusējoties uz mazāku vienību kā „jebkas”. Tomēr priekšlaicīgi minējumi attiecībā uz *habitus* nedod vēlamos rezultātus, minējumus var izdarīt tikai no šī brīža stāvokļa attiecīgajā jomā un paša indivīda intelektuālā kapitāla, vietas sabiedrībā, katras izmaiņas pārstrukturē iespējamo gala iznākumu, to, kas kļūs par mākslas *habitus* pēc kāda laika.

Lai gan sākotnēji intuitīvi ir saprotams, kas ir *habitus*, kā tas veidojas, tomēr tā ir daudz sarežģītāka struktūra pati par sevi un sarežģīts ir veids kādā *habitus* veido mūsu izvēles un izpratni dažādās jomās.

1.1 *Habitus* kā indivīda un sabiedrības mijiedarbība

Habitus ir viens no visbiežāk pētītajiem Burdjē konceptiem, un tiek uzskatīts, ka tas ir arī viens no visbiežāk pārprastajiem konceptiem, piedēvējot tam daudz šaurāku un striktāku izpausmi. *Habitus* būtu jēdziens, caur kuru ir iespējams analizēt dažādas, it kā nesavienojamas pieejas un ar tā palīdzību būtu iespējams domāt par sabiedrību, tās uzbūvi un struktūrām, kurām tā neapzināti ir pakļauta. Bet *habitus* nav tikai jēdziens, kas palīdz orientēties sabiedrībā, par to var runāt arī kā noteiktas jomas (field) strukturējošo un veidojošo aspektu. Tas ir ne tikai balstīts uz socioloģiskiem pētījumiem, bet tam piemīt arī empīriskā daba. Karls Matons (Karl Maton) raksta, ka *habitus* ir apvienojums no

empīriskām un socioloģiskām problēmām, kur empīriskajā daļā mēs uzskatam sevi par neatkarīgiem savu izvēļu izdarīšanā, tomēr patiesībā izvēlamies atkarībā no citu cilvēku izvēles. Socioloģiski mūsu sabiedriskie paradumi ir raksturojami pēc sistemātiskuma, katrs noteikta sociālā slāņa piederīgais rīkojas līdzīgā veidā kā citi šī slāņa piederīgie, attiecībā gan uz izglītību, gan mākslu.¹

Habitus ir mēģinājums izskaidrot apvienojumu starp individuālo un sabiedrības struktūru, kas neparedz pakļaušanos stingriem likumiem, bet notiek dabiski, neapzināti. “(..) viss mans darbs sākās ar šo jautājumu: kā uzvedība var tikt vadīta, nebūdamā pakļauta nekādai likuma paklausībai.”

[All of my thinking started from this point: How can behavior be regulated without being the product of obedience to rules?”²]

Mūsu uzvedība, lai arī netiek regulēta ar likumu vai regulu palīdzību, tomēr ir sistemātiska un zināmā mērā paredzama, Burdjē interesējas par to, kā tas būtu izskaidrojams, ņemot vērā indivīda un sabiedrības mijiedarbību. *Habitus* sevī iekļauj abas šīs lietas, padarot to par rīku dažādu likumsakarību izskaidrošanai.

Burdjē viens no pēdējiem *habitus* skaidrojumiem parādās darbā „The logic of Practice”, kur tas tiek skaidrots kā „(..) ir ilgtspējīgu dispozīciju, strukturētu struktūru funkcionēšana kā strukturējošām struktūrām, kas ir kā principi, kas rada un organizē ieradumus, kas var tikt objektīvi adaptēti situācijā, bez apzināta mērķa nonākt pie šī iznākuma. Objektīvi regulētas un regulāras (struktūras. Aut.) bez apzinātas pakļaušanās likumiem, tās var tikt kolektīvi vadītas nepastāvot nevienam, kas tos vada.”

[Systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them. Objectively ‘regulated’ and ‘regular’ without being in any way the product of obedience to rules, they can be collectively orchestrated without being the product of the organizing action of a conductor.”³]

Pats Burdjē *habitus* raksturo kā strukturētu un strukturējošu struktūru, tā ir strukturēta caur mūsu pagātnes un tagadnes apstākļiem, kāda ir bijusi mūsu audzināšana, kādas pieredzes esam ieguvuši laika gaitā. Caur šo struktūru *habitus* tālāk strukturē mūsu pašu

¹ Maton, K. *Habitus*, Grenfell, M. (Ed) (2008) Pierre Bourdieu: Key concepts. London, Acumen, pp 50- 51

² Bourdieu, P. In *Other Words: Essays towards a reflexive sociology*. Cambridge, Polity Press, 1994, pp 65

³ Bourdieu, P. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press, 1990, pp 53

kā indivīdu (vai noteikta lauka) izvēles un paradumus, padarot to par noteiktu likumsakarīgu struktūru. Šī struktūra ietver sevī noteiktu ievirzi kāda ir indivīdam vai darbības laukam, pagātnes pieredzes un šī brīža stāvoklis rada noteiktu paradumu un izvēļu kopumu, kā arī veidu kādā tiek uztverta pasaule, kas var rasties tikai no šī noteiktā pieredzes un tagadnes apvienojuma, tās nav haotiskas izvēles, bet gan noteiktā secībā savienotas cēloņsakarību ķēdes, kas zināmā mērā arī ir ļoti elastīgas, vismaz, ja nerunājām par būtiskām pamat lietām, piemēram, darba vai dzīves stila izvēle.

Habitus piešķir mums noteiktas noslieces/dispozīcijas, kas izpauž organizējošās darbības rezultātu, tas norāda uz veidu kādā indivīds izvēlas pastāvēt, ieradumu stilu un it īpaši tieksmes un noslieces.¹ Šīs tendences, kā uzskata Burdjē, pastāv pāri laikam, un tās var tikt aktivizētas dažādos veidos, piemēram, noteiktu īpašību kopums var radīt rezultātu, kas šim pašam īpašību kopumam citā laikmetā piedēvētu atšķirīgu rezultātu. *Habitus* pats tiek radīts caur pagātnes ieradumiem un, atsaucoties uz šiem ieradumiem un apstākļiem, liek indivīdam rīkoties noteiktos veidos, strukturējot tā esību tagadnē. Lai arī Burdjē visbiežāk runā par sabiedrības slāņu *habitus* un indivīda *habitus*, *habitus* ir iespējams piedēvēt jebkuram laukam, jomai, kurā cilvēks darbojas, ņemot par pamatni pagātnes ieradumus un attīstību, un liekot to kopā ar mūsdienu situāciju.

Lai iegūtu noteiktu izpratni par cilvēka ieradumiem, pēc Burdjē domām, nepietiek tikai ar *habitus*, *habitus* ir tikai viens no šo prakšu veidotājiem, otrs būtiska sastāvdaļa ir lauks, kurā notiek šīs prakses. Burdjē savā darbā „The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods” norāda uz formulu, kas veido mūsu ieradumus: [(*habitus*)(kapitāls)]+ lauks= ieradums.

Tātad, to, kāda ir tā brīža situācija apskatāmajā laukā, piemēram, stagnācija vai anarhija (lauks) liekot kopā *habitus* jeb noslieci ar apskatāmā indivīda šī brīža pozīciju noteiktajā laukā, piemēram, kāda ir izglītība, darba pieredze (kapitāls), ir iespējams saprast kā radies kāds ieradums. Ieradumi neveidojas neatkarīgi no indivīda, tikai atsaucoties uz vēsturi, vērā tiek ņemta gan pagātnes pieredze, gan intelektuālais/kultūras kapitāls, tas ir, iepriekš iegūtās, vērtīgās zināšanas, kuras, lai arī nav taustāmas. Tomēr veido indivīda vērtība gan sabiedrībā, gan darba tirgū. Ne tikai cilvēks veido savus ieradumus noteiktajā jomā, bet

¹ Bourdieu, P. Outline of a Theory of Practice. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp 214

citū indivīdu ieguldījums un darbošanās šajā laukā arī ietekmē indivīda ieradumus, pastāv mijiedarbība starp indivīdu, jomu un pārējo sabiedrību.

Burdjē, lai arī skaidri formulē šo mijiedarbību, veidojot prakses, tomēr uzskata, ka attiecības starp noteikto jomu/lauku un *habitus* ir miglainas¹, jo noteiktā joma turpina attīstīties, tajā notiek dažādi notikumi, kas veido un strukturē indivīda noslieces jeb *habitus* un tajā pašā laikā, caur savu *habitus* indivīds izprot un iejūtas noteiktajā laukā, tā ir nemitīga attīstība un mijiedarbība, zināmā mērā atspēkojot klasisko ideju, ka cilvēku paradumi ir neelastīgi.

Habitus strukturē mūsu esību, to kā domājam un kā rīkojamies, tas sevī nes gan vēsturi, kuru mēs dažādos veidos atspoguļojam savā ikdienas dzīvē, caur domām un darbībā, ne tikai tiešā veidā rīkojoties tā pat, bet arī rīkojoties pretēji, tādi vai citādi noliedzot noteiktu praksi, ieradumus, mēs tik un tā uz tiem atsaucamies, atsaucamies uz vēsturi. Mēs nemitīgi veidojam savu *habitus*, *habitus* izveidojas tāds, kāds tas ir, pateicoties neskaitāmām, iepriekš izdarītām izvēlēm, iegūtajām zināšanām. Un katrā brīdī mums ir iespēja pieņemt arvien jaunus un jaunus lēmumus, kurus veido tas, kāds ir indivīda stāvoklis attiecīgajā jomā. Ikvienu darbība, lēmums ir saistīts gan ar pagātņi, gan tagadējo stāvokli, skatoties uz to, kā Burdjē runā par šo konceptu, ir skaidrs, ka tajā nepaliek vieta nejaušībām.

Katrā dzīves brīdī mums priekšā ir vairākas iespējamās izvēles, gan attiecībā uz to, ko darīt, gan attiecībā uz mūsu domāšanas veidu. Tas, kādas ir šīs iespējas un izvēles, ir atkarīgs no indivīda tā brīža vietas noteiktajā laukā, un tā, kuras no šīm izvēlēm mēs pamanām un tās, kuras nepamanām, ir atkarīgs no mūsu pagātnes pieredzēm, mūsu pieredze veido mūsu iespēju redzēt, kas šajā laukā notiek. Tātad tas, ko mēs izvēlamies ir atkarīgs no mūsu šā brīža pozīcijas šajā jomā, mūsu spējām ieraudzīt šīs izvēles (tas balstās pagātnes pieredzē) un no *habitus*, ko Matons sauc par tagadnē iemiesotajām pagātnes pieredzēm². Un tā pat kā jebkura cita izvēle, arī šī turpmāk ietekmēs indivīda lēmumus un spēju ieraudzīt dažādas iespējas noteiktajā laukā. Tātad struktūras, kādas piemīt *habitus*, nemitīgi mainās, tās nav nemainīgi noteiktas.

¹ Bourdieu, P. *Leçon sur une leçon*. Paris, Editions de Minuit, 1982, pp 47

² Maton, K. *Habitus*, Grenfell, M. (Ed) (2008) Pierre Bourdieu: Key concepts. London, Acumen, pp 53-54

Kā paskaidro Matons, joma, turpina attīstīties pēc tās iekšējās loģikas un struktūrām, kādas tajā pastāv, un šīs struktūras tiek veicinātas ar tajā iesaistīto indivīdu palīdzību.¹

Kā iepriekš tika minēts, *habitus*, pēc Burdjē domām samierina pretstatus, šajā gadījumā ne tikai pagātni, tagadni un nākotni, bet arī individuālo un sabiedrisko, kā arī subjektīvo un objektīvo. Piemēram, lai arī mūsu pieredze ir unikāla, tās struktūra atkārtojas visos indivīdos. Šīs struktūras sastāv no dzimuma, reliģiskās, kārtu piederības, rases un pieredzes savstarpējās attiecībās. Lai arī katra būtne ir unikāla, tā tomēr pieder sabiedrībai, tā sastopas ar tiem pašiem apstākļiem, notikumiem, kas ir vienojošais starp daudziem citiem indivīdiem, mūsu reakcijas, darbības var būt unikālas, tomēr Burdjē tās sauc par personisko stilu, kas norāda, ka, lai arī mēs varam noteikt savu izvēli un tā būs atšķirīga no daudzām citām, tā kā tā ir balstīta uz vienojošu pagātni un tagadnes kontekstu, tā ir tikai neliela daļa no tā, kas indivīds ir.

Burdjē uzskata, ka šīs atšķirīgās izvēles un individualitāte ir tikai neliela novirze no valdošā stila, kas atsaucās uz pastāvošo iekārtu ne tikai esot atbilstošai tam, bet arī atšķiroties no tās, mūsu izvēles atsaucas uz pastāvošo iekārtu gan pozitīvā veidā, gan negatīvā.²

Vēl viens pretnostatījums, kuru Burdjē harmoniski iekļauj *habitus* konceptā ir subjektīvais un objektīvais, objektīvais tiek padarīts par subjektīvo kādā darbībā vai ieradumā, it kā personalizējot noteikto objektīvo stāvokli, piešķirot tam sava *habitus* īpašības. No otras puses var teikt, ka sabiedrība un tajā notiekošais kontrolē subjektīvo, kā iepriekš tika norādīts, ka ne tikai cilvēks ar saviem ieradumiem liek jomai attīstīties un veido tās iekšējo loģiku, bet arī joma strukturē cilvēka izvēles un ieradumus. Tātad *habitus* šajā gadījumā apvieno objektīvās lauka struktūras, ko varētu saukt par vidējo aritmētisko no visu iesaistīto indivīdu ieradumiem un darbības veidiem, kā arī subjektīvās personiskās pieredzes.

Jebkura joma, kas ir cilvēku radīta, pēc Burdjē domām, ir uzskatāma par cīņas lauku, kurā noris sāncensība starp iesaistītajiem indivīdiem, kurā indivīdi improvizē, mēģinot iegūt augstāku statusu, pamazām tiek iegūtas zināšanas, nostiprinātas pozīcijas un apgūti nerakstītie jomas likumi. Šis zināmā mērā sasaucas ar Marksa šķiru cīņu, bet tas notiek

¹ Maton, K. *Habitus*, Grenfell, M. (Ed) (2008) Pierre Bourdieu: Key concepts. London, Acumen, pp 53-54

² Bourdieu, P. & Passeron, J-C. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London, Sage, 1977, pp 86

noteikta lauka, sociālā slāņa ietvaros, norādot, ka, ja runājam par sociālajiem slāņiem, ir ļoti grūti mainīt šo sociālo slāni, jo indivīda *habitus* to vēl vairāk nostiprina tajā pozīcijā, kur tas sākotnēji ir bijis.

Šo veidu, kādā šī cīņa notiek Burdjē salīdzina ar spēli, kritizējot strukturālistus, kas runā par praktiskām zināšanām un racionālā darbībām, jo, pēc Burdjē domām, tas pārāk līdzinās tam, ka indivīds pakļaujas noteikumiem un regulām, Burdjē runā par spēles sajūtu, indivīda vēlmi piedalīties šajā spēlē un nosacītu prieku, mēģinot improvizēt un darboties šajā spēlē, sasniedzot arvien augstākus rezultātus. Tātad dzīve tiek vadīta saskaņā ar vēlmi piedalīties spēlē, izmantot radošu pieeju tai, ko var skaidrot kā dažādu ieradumu un noslieču izmantošanu *habitus* ietvaros. Praktiskās iemaņas šajā spēlē tiek gūtas caur radošo darbošanos un brīvprātīgi, tas, pēc Burdjē domām, nav slogs, bet izvēle piedalīties. Tas, kam cilvēks šajā spēlē pakļaujas ir zināma regularitāte un ieradums, tomēr tā nav paklausība likumam. Šīs regulas un regularitāte ir viens no pamatiem prakses un ieradumu izpratnei. Praktiskā loģika jeb *habitus*, indivīda strukturētā un loģiskā pieeja lietām, un cilvēka izpratne par regulām, veido to, ko Burdjē sauc par spēles sajūtu. *Habitus* ir šī spēles sajūta, kas indivīda prātā sasaista laukā notiekošo ar viņa zināšanām un noved pie darbības. Burdjē pieeja norāda uz to, ka viss ir saistīts sistēmā, nav jānodala viena joma, prakse no otras, bet jāaplūko tās attiecībās un tas, kā indivīds sasaista šīs jomas.

Lai arī *habitus* veidošana sniedz mums iespēju piedalīties spēlē un izjust to kā savu, izmantojot *habitus* sniegtās praktiskās zināšanas, tomēr šāda spēles sajūta nav visās jomās vienlīdzīgi sadalīta, jo ne visās jomās indivīds var sasniegt vienlīdzīgu praktisko zināšanu līmeni. Šie atšķirīgie zināšanu līmeņi, protams, balstās uz pastāvošo indivīda esības kontekstu un pagātnes pieredzēm, tas ne tikai norāda uz to, kurās jomās mēs spējam sasniegt augstu līmeni, bet arī to, kādā veidā tas notiek, pēc Burdjē domām pastāv arī dažādi veidi kā indivīds cīnās par savu vietu un prestižu. Mūsu domāšanas veids nav nedz racionāls, nedz dabisks vai pareizais, tas vienkārši ir veids, kādu nosaka *habitus* veidotie apstākļi, kas izriet no apstākļiem un struktūrām sabiedrībā.

Runājot par *habitus* un mēģinot saprast kā tas strādā, tas noteikti ir jāskatās kopā ar lauka/jomas jēdzienu Burdjē filozofijā, tieši šo abu jēdzienu mijiedarbība izskaidro kā veidojas dažādi ieradumi. Matons skaidro, ka šie abi jēdzieni, kurus izmanto Burdjē, šajā

teorijā ir homologi. Tie reprezentē objektīvo un subjektīvo, kas atrodas sabiedrības loģikas pamatā un savstarpēji mijiedarbojoties tie veido un attīsta viens otru¹. Šī nemitīgā attīstība ir dinamiska, tomēr tā kā katrs no jēdzieniem sevī nes individuālu darbības loģiku un vēsturi, tā nav nevainojama. Matons to raksturo kā nepilnīgu. Šī nepilnība ļauj veidot interesantas un radošas attiecības starp jomas struktūru un tās locekļu *habitus*. Tas nosaka to, vai indivīds, saskaroties ar noteiktu lauku, prot tajā izdzīvot un attīstīt jaunas, noderīgas zināšanas, vai arī, ja noteiktā joma un tajā nokļuvušā indivīda *habitus* nesaskan, indivīds visticamāk šajā gadījumā negūst spēles sajūtu, situācija un rīcība tam ir sveša un neapgūta. Tas, vai jūtamies ērti noteiktā situācijā, vai arī tā mums izraisa nepatiku, atkarīgs no tā, vai *habitus* saskan ar jomas iekšējo loģiku, tātad, vai esam apguvuši iepriekš minētos nerakstītos spēles (jomas) likumus. Šī saskaņa vai nesaskaņa, pēc Burdjē domām, ir tā, kas producē pārmaiņas un attīstību sabiedrībā.

Burdjē min, ka indivīda *habitus* ir ļoti spēcīgs un visur esošs indivīda un sabiedrības saskarsmē, tādējādi netieši norādot, bet neapgalvojot, ka *habitus* padara neiespējamu indivīda nonākšanu jomā, kas neatbilst tā dzīves pašreizējam kontekstam, vai arī, ka nejaušība un neracionāls radošums nav iespējams. Ikviena darbība rodas mijiedarbībā ar jomas iekšējo loģiku un tās stāvokli, indivīda pagātnes pieredzēm un tā šī brīža stāvokli, kas nozīmē, ka proletariāta pārstāvim nav iespējams pieņemt lēmumu, kādu pieņemtu aristokrāts, ja vien apstākļu sakritība nenoved pie šādas cēloņsakarības, tātad, kaut kur pagātnē, tagadnē vai pašā jomā ir noticis kas tāds, kas izraisa šādu rīcību. Turpmāk tiks apskatīts arī tas, kā tiek veidots mākslas lauka *habitus* un kāpēc tas saskaras ar kaut ko, kas tajā sākotnēji nav iekļauts. Tomēr galvenā doma, arī runājot par mākslu, Burdjē ir tā, ka jaunais jebkurā gadījumā ir „gaisā”, viss atkarīgs no tā, kurš pirmais to pamanīs, un nav nekāda pamata runāt par mākslinieka dievišķo dzirksti vai to, ka mākslinieks nevar neradīt, jo viņam ir neapturama vajadzība radīt, un tas ir iemesls mākslinieka jaunradei.

Principā Burdjē izslēdz nejaušību, tomēr domāt par to Burdjē jēdzienos ir daudz vienkāršāk indivīda gadījumā, nevis kādas noteiktas jomas, piemēram, mākslas pasaules gadījumā, kur aiz muguras stāv visa mākslas vēsture, no kuras būtu neiespējami neietekmēties. Danto apgalvo, ka mākslas beigas sākās līdz ar Vorhola „Brillo kastēm”, kas mākslas pasaulē ienesa lietu no sabiedrības ikdienas dzīves, no vienas puses tā bija tā

¹ Maton, K. *Habitus*, Grenfell, M. (Ed) (2008) Pierre Bourdieu: Key concepts. London, Acumen, pp 55

pati kaste, varbūt nedaudz labāk izveidota, bet no otras puses tā bija pilnīgi cita kaste, ar citu jēgu un kontekstu¹. Brīdī, kad mākslas pasaulē ienāca „Brillo kastes”, durvis uz šo pasauli bija atvērušās it visam, līdz ar to, „Brillo kastes” noteica turpmāko mākslas pasaules likteni, ikviena ikdienas priekšmeta nonākšana galerijā kopš tā brīža ir bijusi determinēta.

Lūkojoties no šāda viedokļa, liekas, ka indivīda stāvoklis ir nedaudz brīvāks, tas ne tikai ir iesaistīts daudz vairāk dažādās struktūrās, bet arī pats veido savas struktūras, mākslas darba pagātnē ir mākslas vēsture, bet indivīda pagātne ir jaunāks viņš pats, kas pirmajā acu uzmetienā liek domāt par lielāku autonomiju, vai vismaz lielāku iespēju izvēlēties starp dažādām izvēlēm. Tomēr, runājot par izdarītajām izvēlēm, Burdjē joprojām norāda, ka indivīdi, izdarot izvēles, iztēlojoties savu nākotni, visbiežāk pieņem lēmumus, kurus statistiski tiem arī ir lielāka iespēja pieņemt, piemēram, vidus šķiras pārstāvis vistīcāmāk pieņems lēmumu, kuru pieņem citi vidus šķiras pārstāvji, nevis izvēlētos to, ko aristokrātija vai strādnieku šķira. Izvēles tiek izdarītas balstoties uz to, kas tiek sagaidīts no rezultāta, un tas, ko sagaidām ir atkarīgs no mūsu *habitus*, tātad indivīds no dzīves sagaida to, kas tam pienākas attiecībā pret tā pašreizējo situāciju un ko sagaida pārējie šim pašam sociālajam slānim piederīgie. Indivīda eksistences materiālie aspekti rada pieredzi par to, kas tam ir iespējams, neiespējams, un tas veido neapzinātu izpratni par iespējamo un lielāko varbūtību un to, ko vēlamies sagaidīt no eksistences. Tātad mēs apzināmies savu vietu sabiedrībā, kurā vislabāk iederamies un spējam sasniegt augstākos rezultātus, spējot iegūt praktiskās zināšanas par noteiktu jomu, attiecībā uz to, kādas ir mūsu noslieces un iespējas. Burdjē to sauc par saskaņu starp subjektīvām gaidām un objektīvu iespējamību², kas var kļūt par izvēli, kuru mēs patiešām izdarām, tātad, dabiski virzāmies uz to sabiedrības daļu, kas atbilst mūsu intelektuālajam kapitālam un nosliecēm, izvairoties no jomām, kuras neatbilst mūsu zināšanām un gaidām attiecībā uz nākotni.

Šajā sakarā Matons raksta, ka Burdjē interesējas par indivīda neapzināto sekošanu savam *habitus* un nosliecēm. Burdjē uzskata, ka darbojamies ar patiesu autentiskuma sajūtu, nemanot, ka patiesībā virzāmies pēc cēloņsakarību principa.

¹ Danto, C. A. The End of Art. A Philosophical Defense. History and Theory Vol. 37, 1998, pp 143

² Bourdieu, P. The Logic of Practice. Cambridge Polity Press, Cambridge 1990, pp 59

Sabiedrībā vajadzība transformējas par tikumu, padarot savas izvēles par likumīgām, noteiktos apstākļos, ieradums vai nosliece kļūst par pareizo veidu kā darboties konkrētā situācijā, radot iepriekš minēto situāciju, kurā netiek redzēta cita rīcības iespēja.

Lai arī iepriekš minēju, ka Burdjē netieši norāda uz to, ka indivīda *habitus* ir saistīts ar vietu sabiedrībā, tomēr ne vienmēr *habitus* saskan ar sabiedrībā notiekošo. Matons to skaidro ar to, ka pēc noteiktiem notikumiem *habitus* joprojām turpina veidoties saistībā ar tiem, tādējādi situācija sabiedrībā var mainīties, bet *habitus* paliek, un indivīdam ir nepieciešams laiks, lai adaptētos (Burdjē savā darbā „Algerie” pēta ciematiņa sabiedrību, kas netiek līdzī straujajām ekonomiskajām un tirgus izmaiņām, tādējādi labu brīdi darbojas tirgū pēc vecajiem principiem, jo jaunus vēl nav izveidojuši). Interesanti, ka situācija sabiedrībā mainās ātrāk nekā indivīda *habitus*, tas nav tik pakļāvīgs kā varētu domāt, kad runājam par *habitus* attiecībām ar jomu, formējot ieradumus.

Šis fenomens izskaidro avangards mākslas eksistenci, vai drīzāk mākslas patērētāja sākotnējo reakciju uz noteiktām tendencēm mākslā. Arī šeit, tikai pēc zināma laika, kad skatītājam ir bijusi iespēja izstrādāt paradumu kā pievērsties noteikta tipa avangarda mākslai, tas tiek pieņemts un no avangarda mākslas pārvēršas par ikdienišķu un saprotamu mākslu. Mākslas pasaules *habitus* izmainās un var notikt attīstība, izaicinot mākslas pasauli radīt kaut ko citu. Šis, saistībā ar Danto mākslas beigām, rada bažas par stagnāciju, jo teorētiski nekā principiāli jauna, ko mēs varam saukt par mākslu vairs nav iespējams. Tas, kas ir māksla, vairs teorētiski nevar radīt pārsteigumu, atliek tikai domāt par to, ko māksla saka, atgriežoties no mākslas autonomijas pozīcijas atpakaļ uz mākslu, kas pilda funkcijas, jo formas ziņā ir iespējams to izsmelt, bet saturs ir variējams.

Matons raksta, ka *habitus* ir Burdjē galvenais instruments pētot sabiedrību, tas ir jauns veids kā to aplūkot- caur dažādu komponentu savstarpējām attiecībām. „Attiecības (starp pretmetu pāriem. Aut.) ir *habitus* esence”¹ *Habitus* ne tikai saglabā duālismu, bet aplūko arī attiecības starp dažādu pretmetu pāriem, kas loģiskā veidā iederas, skaidrojot sabiedrības un indivīda darbības principus.

Tā kā šie konceptuālie pretmeti pārstāv dažādas nozares, kas apvienojoties veido paradumus, tās ir nepieciešams skatīt apvienotas gan empīriski, gan konceptuāli. Par

¹ Bourdieu, P. & Wacquant, L.J.D. An Invitation To Reflexive Sociology. Polity Press, Cambridge, 1992, pp 61

habitus runājam, neatraujot to no jomas koncepta un lai saprastu paradumus, ir jāanalizē gan pati joma, gan indivīda *habitus*. *Habitus* pēc savas nozīmes nepieciešami ietver sevī tā skatījumu attiecībās ar citiem konceptiem, jo pats *habitus* veidojas pagātnes, tagadnes un sociālā konteksta mijiedarbībā, kā arī tālāk tas strukturē indivīda domāšanu un ieradumus atsaucoties uz sabiedrības iekšējo loģiku. *Habitus* nestrādā un neveidojas viens pats, tas ir nesaraucjami saistīts ar jomu un kapitālu.

Kā raksta Matons, Burdjē iedrošina pievērsties domāšanas veidam, kas apvieno dažādas jomas, lietas ir jāskata attiecībās, dziļāk par empīrisku pieredzi, lai izprastu struktūras, kādas pastāv sabiedrībā un mūsos pašos. Burdjē *habitus* koncepts tiek radīts, lai palīdzētu izprast un veidot indivīda *habitus*, tā mērķis ir pārveidot to, kā mēs redzam sabiedrību un notiekošo tajā¹.

1.2 Mākslas pasaules *habitus*

Iepriekšējā nodaļā tika apskatīta vispārēja pieeja Burdjē *habitus* jēdzienam, kādām lietām apvienojoties, tas veidojas, kā tas strādā un tā nepieciešamību tikt skatītam attiecībā ar noteiktu jomu un tās iekšējo loģiku.

Kā jau tas ticis minēts, Burdjē *habitus* princips nav tikai indivīda un sabiedrības attiecību un ieradumus veidojošs jēdziens, to ir iespējams izmantot aplūkojot atsevišķas jomas. Tā kā sabiedrība un indivīds nepieciešami veido ieradumus un attiecības ar jomu, mēs varam runāt par ieradumiem, kas pastāv noteiktās jomās. Tie ir balstīti uz šai jomai piederīgo indivīdu ieradumiem un pašas jomas vēsturi, kā arī uz to, kāds stāvoklis tajā ir pašreizējā brīdī, kur tā savā attīstībā atrodas. Minētie nosacījumi determinē to, kā attīstīsies joma, kas būs nākamais, kas tajā notiks, un, atsaucoties uz Burdjē, nav iespējams izbēgt no tā, kas rodas šo trīs komponentu saskarsmē. Ja būtu iespējams pamanīt visas iesaistītās prakses un cēloņsakarības, mēs varētu noteikt, kas notiks tālāk katrā jomā, diemžēl mūsu pašu *habitus* un pagātnes kapitāls ierobežo mūsu spēju redzēt lauku pilnībā un saskatīt visas iespējas.

¹ Maton, K. *Habitus* Grenfell, M. (Ed) Pierre Bourdieu: Key concepts. London, Acumen, 2008, pp 63

Runājot par mākslas pasauli un tās *habitus*, viens no vissvarīgākajiem faktoriem ir tas, kas līdz šim ir noticis mākslas jomā, tātad ir jāaplūko visa mākslas vēsture, lai varētu vērot, kā soli pa solim attīstījušies stili, kā māksla ir kļuvusi autonoma gan no baznīcas, gan mecenātiem un kā šīs brīvības rezultātā ir mainījies gan mākslas saturs, gan tā forma.

Mūsdienu māksla ir attīstījusies no reliģioza rakstura gleznām, atsacījusies no galma un karaļa diktētajām prasībām, lai beigās nonāktu pie tā, ko mākslā vēlas pateikt autors. Posms, kad māksla bija cieši saistīta ar mākslinieku pārveidojās līdz ar konceptu māksla mākslai, kurā mākslas darbs pastāv kā autonomas lielumam, un tas tā arī ir jāskata, tagad un te, neskatoties uz to, kas nepieciešams sabiedrībai, vai ko autors ir vēlējis teikt. Māksla tādā veidā no praktiska amata ir kļuvusi par pašskaidrojošu lielumam, kuram nevar piespiest atbilst kanoniem, tomēr tā pastāv noteiktos paradumos un regulās, ko tai ir izvirzījusi mākslas vēsture, mākslas attīstībā, un šeit tad arī ir meklējams mākslas pasaules *habitus*, kur katrs jauns posms tiek sākotnēji uzņemts ar aizdomām, bet ar laiku tas kļūst piederīgs mākslas pasaulei.

Lai arī šķietami šis ir jautājums, par to, kas ir māksla un kas to padara par mākslu, patiesībā šis ir vienkāršs jautājums par mākslas pasaules un tajā iesaistīto veidotajām struktūrām. Šajā brīdī tiek pieņemts, ka mākslas darbs, māksla, ir viss, ko par tādu uzskata mākslas pasaulē, vai, runājot Danto vārdiem, mākslas definīcija ir meklējama teorētisku darbā, bet tas jau ir *post factum*. Vispirms darbs nokļūst mākslas laukā, jo tas atbildis kādam kritērijam, vai tam, ko Burdjē raksturo kā nepieciešamību mākslas pasaulē, noteiktajā posmā, šis darbs tur nokļūst, jo tas ir nākamais solis mākslas jomas attiecībā pēc mākslas vēstures cēloņsakarību likuma, un tas autoram arī ir radies tikai tāpēc, ka to ir noteikušas cēloņsakarības mākslas jomā.

Māksla ir nozīmīga joma sabiedrības kvalitātes attīstībā un tas ir gan sabiedrības, gan mākslinieku interesēs attīstīt un darboties šajā jomā. Mākslas patērētāji un radītāji joprojām ir atkarīgi viens no otra, arī tad, kad pastāv māksla mākslai. Pēc Burdjē domām, mākslai ir nepieciešams skatītājs, tā nevar pastāvēt bez patērētāja, jo tieši patērētājā rodas estētiskā pieredze. Un atkarībā no šīs skatītāja estētiskās pieredzes, kas arī ir balstīta *habitus*, sabiedrības izmaiņās un mākslas kontekstā, māksla var attīstīties, var parādīties vieta jaunam mākslas tipam. Šīs izmaiņas pēc Burdjē domām ir cieši saistītas ar izmaiņām sabiedrībā.

Runājot par krasām pārmaiņām, kas radās mākslas pasaulē, Burdjē atsaucas uz deviņpadsmito gadsimtu, tā pārmaiņās sabiedrībā, un uz māksliniekiem, kas pateicoties šīm izmaiņām radīja jaunu pieeju mākslai- Monē un Flobērs. Viņi bija tie, kas katrs savā mākslas jomā nodalīja mākslas darba formu no mākslas darba funkcijas, kas varēja notikt tikai brīdī, kad mākslas pasaule ieguva autonomiju no tās patērētāja, kas ir māksla mākslas pēc radīšanas brīdis. Rodas ideāla savienība starp brīvu radošo skatienu un tīru estētisku skatienu uz mākslas darbu no tā patērētāja puses. Šie abi „skatieni” sevī ietver brīvības un neieinteresētības idejas, kas norāda arī uz unikalitāti¹. Pirms tam mākslai bija sociāla funkcija, kas klasificēja tos, kuri to patērēja un tos, kas mākslu radīja, atsaucoties uz augstākās sabiedrības kārtas vērtībām. Līdz ar jaunās buržuāzijas parādīšanos, radās arī izmaiņas sabiedrībā, manījās vērtības. Mainoties sabiedrības vadošajām vērtībām, arī mākslas pasaulei bija nepieciešami jauni atskaites punkti, kas ļautu tai izdzīvot un attīstīties pastāvošajā iekārtā. Jaunās vēsmas ļāva mākslas pasaulei iegūt autonomiju no tās patērētāja, tas vairs nevarēja pieprasīt, bet mākslas pasaule varēja piedāvāt to, kas tai ir, un caur skatītāja nespēju diktēt noteikumus mākslai, tas varēja attīstīt sevī neieinteresēto, tīros skatījumu uz darbiem mākslas pasaulē, tādējādi par galveno mākslā padarot tās formu, nevis funkcijas, kādas tai būtu jāveic sabiedrības labā. Runājot par mākslas pasauli, viss tās attīstības process ir jāskatās kā virzība uz šo „attīrīšanos” un autonomiju. Saprast kā notiek šī pārveidošanās, pēc Burdjē domām, var tikai skatoties uz mākslas pasauli ar laika distanci un attiecībām tās iekšienē. Radikālākais no avangarda joprojām ir veidojies kā pretnets kādai no valdošajām pozīcijām, kas pastāv mākslas jomā, tātad tas sevī joprojām nes zināmu konservatīvismu, jo tas ir atspēriena punkts arī radikāli pretējām idejām. Darbošanās mākslas pasaulē kā māksliniekam, nozīmē darboties ar visu mākslas vēsturi un struktūrām, kas vēsturiski ir pastāvējušas mākslas pasaulē. Tas, kas notiek mākslā, ir saistīts ar mākslas pasaules specifisko vēsturi, līdz ar to, to ir grūtāk analizēt no sabiedrības attīstības viedokļa, mākslas vēsture pieņem galveno lomu mākslas tagadnes veidošanā. Moderno mākslu ir iespējams aptvert tikai atsaucoties uz mākslas pasauli. Mākslas atšifrēšana arvien vairāk kļūst par darbu ar vēsturiskajām mākslas struktūrām, arvien mazāk pievēršot uzmanību notikumiem sabiedrībā, kas ļāva struktūrām izveidoties tieši tādām.

¹ Genfel, M. Hardy C. Art rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts. Oxford, Berg, 2007, pp 47

Runājot par mākslu, ne tikai pašai mākslas jomai ir savs *habitus*, kas nosaka kādā kārtībā tā attīstās, bet pastāv arī *habitus*, kas atbild par mākslas uztveri, novērtēšanu un estētiskās pieredzes formēšanu, šis *habitus* sāk individuālā darboties brīdī, kas tas nonāk apstākļos, kuri signalizē, ka notiek saskarsme ar mākslas lauku. Tomēr vairāk par patērētāju, Burdjē interesē tas, kurš tad rada radītāju¹. Tātad, ja pieņemam, ka mākslas pieredze un gaume rodas indivīdiem nonākot saskarē ar mākslas pasauli un vienam ar otru, tā izriet no stāvokļa sabiedrībā un darbības jomām, tad to pašu var teikt arī par tiem, kas mākslu rada.² Par mākslas radošo pusi ir jārunā kā par indivīda un jomas saskarsmes gala produktu, tātad radošums un radīšana rodas saskaroties sabiedrībā radītam *habitus* un noteiktai pozīcijai, kuru mākslinieks un pati mākslas pasaule ieņem citu jomu starpā.

Mākslas darbs nav unikāls indivīda darbs, tas drīzāk ir noteiktās jomas un mākslinieciskās izpausmes produkts. Šī noteiktā joma sevī ietver visu mākslu un citas jomas, kas sevī ietver zināmu radošumu, jomas, kurās pastāv zināma līdzība ar mākslu, un mākslas pasaule ir atkarīga arī no visas sabiedrības un situācijas tajā. Mākslas pasauli nosaka gan notikumi ekonomiskajā jomā, gan zinātnē un politikā, tomēr tas nav vienkāršs savstarpējo attiecību tīkls. Tas, kas tiek radīts un veids, kādā tiek radīts, ir saprotams tikai tad, ja ļoti skrupulozi pievēršamies pārējām, it kā netieši ar mākslas pasauli saistītajām, jomām. Darbā „Rules of Art” Burdjē izmanto Flobēru kā klasisku piemēru tam, ka mākslinieku vada sabiedrībā un mākslas pasaulē notiekošais. Flobērs uzstājas pret buržuāzisko mākslu un populāro mākslu, runājot par sevi kā par patiesu mākslinieku, kura māksla ir māksla mākslas pēc. Kā norāda Burdjē, šī ir klasiska kļūda, kuru pieļaujam mākslas jomā, uzskatot, ka mākslinieks rada patiesu un skaidru mākslu. Patiesībā šis radošums un radītais ir tikai mākslas pasaules sociālā konstrukcija, mākslas darbs rodas noteiktos sabiedrības apstākļos, kādos atrodas mākslinieks, tā kultūras un izglītības kapitālā, kā arī, kādā stāvoklī ir mākslas pasaule brīdī, kad mākslinieks rada savu darbu. Burdjē par mākslas pasauli runā kā par jomu, pār kuru dominē dominējošā sabiedrības kārtā. Līdz ar to, šīs jomas ieradumi tiek veidoti mijiedarbībā starp pašu mākslas pasauli un dominējošo slāni sabiedrībā. Mākslas pasaule ir gan nošķirta, gan daļa no šīs

¹ Genfel, M. Hardy, C. Art rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts. Oxford, Berg, 2007, pp 57

² Bourdieu, P. The Rules of Art. Oxford: Polity Press, Oxford, 1992, pp 32

sabiedrības šķiras¹. Tieši šī attieksme, pēc Burdjē domām, ir tā, kas tiek attēlota Flobēra paša attieksmē un viņa darbos. Tomēr, kā iepriekš minēju, Flobērs bija viens no tiem, kas radīja izmaiņas savā mākslas jomā, viņu vadīja ne tikai indivīdu savstarpējās attiecības sabiedrībā, bet arī viņa paša pieredze un pagātne, kas apvienojoties radīja Flobēram iespēju radīt ko principiāli savādāku. Tas, ko viņš radīja bija sabiedrības šķiru cīņu un indivīda cīņas atainojums mākslas darbā, šī problemātika rezultējās Flobēra spējā radīt savus darbus. Šādās situācijās, kad sabiedrībā notiek pārstrukturēšanās, avangarda mākslinieki tiek uzskatīti par gandrīz vai fantastiem², norādot vai atspoguļojot šīs pārmaiņas savā mākslinieciskajā jaunradē, jo viņi pamana pārmaiņas pirms vēl par tām ir kas zināms. Interesanti, ka Burdjē uzstāj, ka mākslinieks pats neko nenosaka šajā jaunrades procesā, ikviens var nonākt pie šiem pašiem pārveidojumiem, viss atkarīgs tikai no tā, kurš pirmais pamana jaunos veidojumus, tādējādi padarot sevi par pirmatklājēju un ieņemot augstāku pozīciju jomas hierarhijā.

Šis ir kā piemērs iepriekšējā apakšnodaļā minētajai spēles sajūtai un jautājumam par indivīda spēju pārredzēt spēles laukumu un saskaņot kā jomas likumi un sabiedrībā notiekošais mijiedarbojoties var radīt kaut ko jaunu.

Mākslas pasaules *habitus* struktūra nepastāv tikai no mākslinieka un mākslas patērētāja paradumiem, ir vēl viens cilvēku tips, kura nozīme, lai arī mazinājusies, joprojām spēj dominēt pār mākslu un mākslinieku, un tas ir mākslas pircējs, kas spēj sniegt materiālu kapitālu apmaiņā pret savu vēlmju realizāciju, un šis patērētājs ir brīvāks no mākslas pasaules pašreizējā kontekstā nekā mākslinieks.

Mēģinot izprast mākslas darbu veidošanos, mākslinieka analīze nesniegs plašu izklāstu par to, kā ir nonākts līdz konkrētajam darbam un ar kādiem kritikas līdzekļiem tas būtu jāskata, talkā ir jāņem plaša mākslas pasaulēs sabiedrības un politikas analīze, pievēršot uzmanību tam, kādas atsauces parādās darbos, tādējādi norādot uz to, kas ir ticis augstu vērtēts. Mākslā tiek atainots sabiedrībā notiekošais un ,skatoties uz darbu ar laika distanci, ir iespējams nojaust, kāda tieši ir bijusi problemātika sabiedrībā, šīs atsauces ir gandrīz vai obligātas māksliniekam, kurš savā laikā vēlas iegūt augstāku vietu mākslas pasaulē, šī cīņa par laikmeta atsauču iekļaušanu darbos un augstākas vietas hierarhijā

¹ Bourdieu, P. The Rules of Art. Oxford: Polity Press, Oxford, 1992, pp 57

² Ibid.

iegūšana ne vienmēr ir apzināta, tā neapzināti parādās darbos, un mākslas pasaule pieņem šos darbus, jo tie, līdz ar pārmaiņām sabiedrībā un pašā mākslas laukā ir kļuvuši saprotami un aktuāli. Mūsdienu modernā māksla nebūtu iespējama deviņpadsmitajā gadsimtā, gan tāpēc, ka sabiedrības struktūra bija pilnīgi citāda, gan tāpēc, ka mākslas pasaule pati līdz tam nebija attīstījusies, bet visvairāk tā nebūtu iespējama tāpēc, ka tā nebūtu saprotama, tas nešķistu loģiski mākslas patērētājiem un pašiem mākslas pasaulei piederošajiem. Ir jāizveidojas noteiktiem apstākļiem gan sabiedrībā, gan mākslā, lai radītu noteikta tipa mākslas darbus, mākslā notiekošais ir sabiedrības spogulis, un ,spējot šos notikumus ietvert mākslas darbā, mākslinieks runā laikmetam saprotamā valodā (reizēm tas ir saprotams tikai ar laika distanci, pēc tam, kas sabiedrība ir pielāgojusi *habitus* jaunajai situācijai), tas ir kaut kas jauns un neierasts, tomēr, tā kā tas atsaucas uz sabiedrībā notiekošo, ir iespējams radīt jaunus ieradumus kā skatīties uz mākslu, jo indivīda *habitus* sevī mēģina atrast vietu jaunajai pieejai mākslai, bet tas ir sācis sevī pārstrādāt izmaiņas sabiedrībā, lai veidotu jaunus paradumus, līdz ar to mākslā notiekošo var strukturēt instinktīvā līmenī , pat ja instrumenti mākslas darba analīzei vēl nav izveidojušies.

Lai arī sākotnēji šādu inovatīvu mākslu pieņem ar aizdomām, vecā tipa māksla ir zaudējusi savu aktualitāti, tāpēc, lai arī mākslinieka darbs tiek apšaubīts no patērētāju puses, tas tomēr ir ieguvis augstāku pozīciju mākslas pasaulē, jo ir nācis klajā ar kaut ko jaunu, kam pievēršties, viņa darbs ir aktuāls un sabiedrība, risinot problēmas, kas radušās mēģinot savienot iepriekšējos paradumus ar jauno situāciju sabiedrībā, risina arī mākslas darbā paustās problēmas. Ja jaunās vēsmas ir pamanītas pietiekami agri, pielāgošanās jaunajai situācijai notiek vienlaicīgi ar mākslas patērniecības ieradumu pārstrukturizēšanu, un tajā vairs nav vietas mākslai, kas joprojām runā par iepriekšējās kārtības problemātiku, tā ir morāli novecojusi un patērētājam ir nepieciešama jauna tipa māksla, kas runā par aktualitātēm viņa šī brīža dzīvē, palīdzot to labāk izprast.

Lai izprastu to kā strādā mākslas pasaule un kas ir tie principi, kas tajā darbojas, radot vienotu veselumu, Burdjē piedāvā trīs lietas, kurām jāpievērš uzmanība veicot mākslas pasaules analīzi:

1. Aplūkot mākslas jomu saistībā ar citām jomām (īpašu uzmanību pievēršot jomām, kas pilda varas funkcijas)

2. Apzināt mākslas pasaulei piederošos un izvērtēt, kādas pozīcijas tie ieņem mākslas pasaulē (kapitāls)

3. Analizēt mākslas pasaules piederīgo *habitus*, kādas noslieces tiem ir izveidojušās, kādām tendencēm tie seko, attiecībā uz notikumiem sabiedrībā

Šie trīs ieteikumi ļauj apskatīt mākslas pasauli no visiem skatu punktiem, izvērtējot gan ārējo ietekmi uz to, gan iekšējās struktūras, kas tajā pastāv.

Pirmais punkts palīdz apzināties mākslas vietu noteiktā sabiedrībā, redzēt tās pozīciju un to, cik tā ir atkarīga vai neatkarīga no citām jomām. Uzmanība dominējošajām jomām jāpievērš tāpēc, ka tās ļoti tieši ietekmē mākslas sfēru, gan nodrošinot tās pastāvēšanu ar materiāliem līdzekļiem, atbalstu, gan arī ietekmējot sabiedriskās norises, kas, kā iepriekš minēts, ir viens no svarīgākajiem mākslas pasaules attīstības iemesliem.

Kā minēts darbā „Art Rules”¹, otrais punkts palīdz izveidot mākslas pasaules struktūru topogrāfiju, kādas pozīcijas tajā ieņem dažādi tās pārstāvji. Pozīcijas tiek novērtētas skatoties uz kapitālu, kāds šiem mākslas pasaule piederošajiem ir. Par kapitālu runājot, tie runāts par ekonomisko, sociālo un kultūras kapitālu, kur ekonomiskais attiecas uz materiālo nodrošinātību, sociālais uz sakariem sabiedrībā un sociālo statusu un kultūras kapitāls sevī ietver izglītību, ģimenes stāvokli sabiedrībā un dažādas ievirzes darbības jomās, kas piemīt indivīdam.

Par kapitālu iepriekš minētās jomas tiek uzskatītas tāpēc, ka tās nosaka, cik augstu statusu ir iespējams iegūt mākslas pasaulē. Kapitāls tiek atzīts kā vērtīgs un tas tiek iemainīts pret pozīciju šajā jomā, jo mākslas pasaule gūst labumu no kapitāla, kas pieder indivīdam, palīdzot gan materiāli, gan nostiprinot mākslas pasaules pozīcijas starp citām jomām, kas sabiedrībā pastāv. Kapitāls ir valūta, pret kuru iespējams iemainīt mākslas pasaulei nozīmīgas lietas, tas nosaka to, ko ir iespējams panākt mākslas jomā, iedalot kapitālu starp lietām, kas ir plaši izplatītas un lietām, īpašībām, kuras ir reta parādība, šīs retās parādības mākslas pasaulē tad arī ir visaugstāk novērtētas, jo tās iegūt ir vismazākā iespēja, bet to nozīmīgums līdz ar to aug.

Trešajā līmenī notiek skrupuloza mākslas pasaulei piederīgo analīze, kāds ir to sociālais stāvoklis un attīstības virziens, un cik augstu pozīciju tas ieņem mākslas pasaulē.

¹ Genfel, M. Hardy, C. Art rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts. Oxford, Berg, 2007, pp 104

Šis, atšķirībā no iepriekšējā līmeņa, kas bija balstīts uz to, kādas vērtības atrodas mākslas pasaulē un kā tās izkārtotas, ir balstīts uz individuālām mākslas pasaules piederīgo īpašībām, tomēr tikai tik tālu, cik šīs īpašības attiecas vai var ietekmēt mākslas pasauli. Individīda *habitus* tiek vērtēts tikai no tā pienesuma mākslas pasaulei, kā tas sadarbojas ar mākslas pasaules *habitus* un tā vadošajiem principiem.

Analizējot to, kas veido mākslas pasauli un kādās attiecībās tā pastāv ar citām jomām, ir iespējams uzskicēt mākslas pasaules *habitus*, kas sevī ietver pašas jomas vēsturi un tagadnes pozīcijas. *Habitus* kā mākslas pasaules virzība, virziens, kurā tā attīstās pateicoties visam mākslas vēsturē notikušajam. *Habitus* šeit pastāv kā ieradums, kurš ticis radīts caur pagātnes darbībām un arī turpmāk virza mākslas pasaules veidošanos, tas rada struktūras, kas sevī savieno dažādus mākslas pasaules posmus, ļaujot nonākt pie jauna tipa mākslas, tomēr tāpat kā indivīda gadījumā, viens pats *habitus* nerada jaunus ieradumus mākslā, tam ir nepieciešams pastāvēt attiecībās ar plašākām jomām, kas to ietekmē.

Māksla pastāv sadarbībā ar sabiedrību un tajā notiekošo, kā arī tā sevī atspoguļo varas sadales mehānismus, kas, lai arī pēc mākslas kļūšanas par autonomu vienību, vairs nekontrolē mākslas rašanos tik tieši, tas tomēr apgādā mākslas pasauli ar vērtīgu simbolisko kapitālu, kas ļauj tai sacensties par vadošo pozīciju ar citām jomām.

Runājot par mākslas pasaules *habitus*, ir iespējams izdalīt divu veidu *habitus*-mākslas radīšanas *habitus* un mākslas patērēšanas *habitus*. Mākslas radīšanas *habitus* ir atkarīgs no mākslas vēstures, tas sevī ietver vēsturiskos stilus, mākslas nozīmes un funkcijas attīstību, kas neapšaubāmi, kaut vai nolieguma formā, pastāv mākslā arī mūsdienās. Mēs varam runāt jau par izveidojušos struktūru, brīdī, kad runājam par mākslas pasaules *habitus*, kas attiecas uz mākslas darba radīšanu, tas turpina attīstīties, tomēr pastāv noteiktās struktūrās, tas ir pagātnes un šī brīža situācijas sabiedrībā, produkts, kas apvienojoties pagātnei un tagadnei jau ir izveidojis ieradumus, gan problemātikā, par ko māksla runā, gan stila ziņā. Šeit attīstība notiek mazos mērogos, kamēr nenotiek krasas pārmaiņas sabiedrībā, kas tad var atspoguļoties mākslas pārmaiņās, jo iepriekšējā pieeja ir novecojusi, tā vairs nesaskan ar notikumiem sabiedrībā un indivīdu, kuri pieder arī mākslas pasaulei, domāšanu.

Jaunrade pastāv pārmaiņu laikos, līdz ar sabiedrības izmaiņām, notiek plašas izmaiņas *habitus*, kurš joprojām nes sev līdzīgu mākslas vēsturi, tomēr tam ir jāpielāgojas

jaunajai situācija, mākslas pasaulei ir jāpārstrukturē savas vērtības un kapitāls, un tas neizbēgami ietekmē *habitus*. Jaunie darbi, kuri kā iepriekš darbā minēts, ir šoks mākslas patērētājam, tomēr ir pavisam loģisks turpinājums mākslas vēsturei un tās attiecībām ar notikumiem sabiedrībā. No mākslinieka pati mākslas pasaule pieprasa jauno, lai arī patērētājs vēl nav pārstrukturējis savu mākslas uztveri.

Mākslas patērētāja *habitus* veidojas tāpat kā viņa vispārējais *habitus*, ņemot vērā sociālo slāni, kas sevī implicīti ietver arī izglītības līmeni, indivīda vietu sabiedrībā un arī to, kādas ir attiecības ar mākslas jomu. Lai spētu saprast un novērtēt mākslas darbu ir jābūt zināmai erudīcijai mākslas vēstures jomā, ir jāprot atšķirt stili, aptuvenā laikmeta tematika. Šī erudīcija tiek formēta izglītības sistēmā, līdz ar to izglītības līmeni un sociālajam slānim ir ciešs sakars ar indivīda spēju uztvert mākslu un ietvert to savā *habitus*. Mākslas uztveres *habitus* formējas balstoties uz pagātnes pieredzi un zināšanām, kas iegūtas, bet paradumi, kas saistīti ar mākslas pasauli, formējas, *habitus* piesaistot pašreizējam stāvoklim mākslas pasaulē. Lai saprastu mākslu ir jāsaprot arī pašreizējās mākslas pasaules iekšējās struktūras, jo arī tās ietekmē jaunās mākslas veidošanos.

Darbā „Art Rules” kā interesants piemērs mākslas uztveršanā tiek pieminēts fakts, ka modernās mākslas muzeja apmeklētāji ir daudz zinošāki nekā cilvēki, kuri orientējas uz vecmeistaru darbiem, kas pierāda, ka laikmetīgā māksla pieprasa zināt un būt erudītiem visā mākslas vēsturē un spēt saredzēt mākslas attiecības ar sabiedrību tad, kā arī mūsdienu mākslas pasaule darbos liek saskatīt ne tikai pagātni, bet arī mūsdienu sabiedrības struktūras, kam piemīt liela ietekme mākslas veidošanās procesā.

Mākslas pasaules *habitus* var tikt uzskatīts par apvienojumu starp mākslas patērētāju *habitus* un to izveidotajiem paradumiem mākslas uztverē un mākslas radīšanas *habitus*, kas sevī ietver mākslas pasaules pašreizējo stāvokli un stāvokli, kādā atrodas sabiedrība. Ir grūti izdalīt, kas ir mākslas pasaules *habitus*, jo mākslas pasaule sevī ietver dažādus slāņus, un katrs no šiem slāņiem pieprasa dažādu pieeju, līdz ar to, ir jārunā par kādu noteiktu mākslas pasaules daļu, ja vēlamies runāt par *habitus*.

2. Mākslas beigu estētika

1984. gadā Arturs Danto publicēja eseju ar ļoti provokatīvu nosaukumu „Pēc mākslas beigām”, lai arī tā tika uzņemta ar neizpratni un sašutumu, Danto skaidro, ka, par spīti tam, ka nosaukums ir provokatīvs, tas nepasaka neko vairāk kā to, ka zināms posms mākslā un tās izpratnē ir beidzies. Eseja „Pēc mākslas beigām” nav eseja par mākslas beigām un mākslas stagnāciju, tā ir eseja par citādu mākslas izpratni un to, ka māksla, līdz ar Marselu Dišānu un Endiju Vorholu, kā galvenajiem Danto iedvesmotājiem, pieņem citu identitāti. Tā vairs nav mākslas vēsture, kas runā caur mākslu mūsdienās, tagad mākslas darbam ir jārunā pašam, ir jārunā tā konceptam, ir jābūt interpretācijai, kas brīva no pagātnes, jo mākslas darbs, kuru jūs šobrīd skatāt, iespējams, nemaz nav mākslas darbs, tas ir tikai ikdienišķs priekšmets, kas nejauši nokļuvis jūsu redzeslokā, kontekstā, kas liek iedomāt to kā mākslas darbu.

Danto nerunā par mākslas beigām kā par mākslas nāvi, ka māksla sevi ir izsmēlusi, ka neko jaunu tā vairs nevar pateikt, Danto runā par noteikta naratīva beigām, naratīva, kādā mēs mākslu esam skatījuši līdz šim. Danto uz mākslas vēsturi skatās kā uz dažādu stāstījumu kopumu, kas ir veidojis noteiktas čeloņsakarības un struktūras mākslas tālākai virzībai. Naratīvs jeb vienojošais stāstījums, kādā māksla būtu jāskata šobrīd, vairs neaplicina mākslas darba „likumīgumu”, jo tas nepieciešami ir radies kā turpinājums visam iepriekš radītajam, kā tas ir bijis līdz šim. Pagātne mākslā vairs nepaskaidro tagadnē notiekošo kā rezultātu vienotai un nepārtrauktai naratīvu virknei, nedz arī paredz nākotni, šodienas naratīvs nav lineāra virzība, jo nav viena punkta no kā sākt, nedz arī punkta uz kuru virzīties. Kā raksta Danto, tās ir tikai naratīva beigas, nevis tā, par ko naratīvs ir, beigas¹. Mūsdienu māksla sevī nes apziņu par mākslas pagātnei, vēsturi, taču tā to vairs neturpina.

Atšķirībā no citām iepriekšējām kustībām mākslā, kas noliedza veco un mēģināja mākslu būvēt uz jauna pamata, mūsdienu māksla nemēģina mākslas vēsturi noliegt, tai ir visas iespējas no tās iedvesmoties, tā ir pieejama, tomēr tas, kas mūsdienu mākslai nav pieejams ir gars, kādā šī māksla ir radusies. Danto atsaucas uz

¹ Danto, A. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1997, pp 21

Maksu Ernstu, sakot, ka mūsdienu māksla un mākslas vēsture ir kā divu attālu realitāšu tikšanās vietā, kas tām abām ir sveša, tikai šī brīža mākslas situācijā, pēc Danto domām, nav šīs svešādās tikšanās vietas¹, kas būtu atšķirīga no abām mākslas realitātēm un nav arī iespējams nošķirt tik krasi bijušo un tagad pastāvošo mākslā. Viss ir pieejams un sajaucies, tieši tāpēc vienots, lineārs mākslas naratīvs, atskatoties uz šodienu, nebūtu iespējams.

2.1 Mākslas pasaules plurālisms un tās atbrīvošanās no filozofijas ietekmes

Pēc Danto domām, līdz ar mākslas vēsturiskā naratīva beigām, nepastāv vairs nekas tāds kā hierarhija starp mākslas veidiem, neviens mākslas veids nav augstāk vērtējams vai nepareizāks, salīdzinājumā ar kādu citu. Līdz ar to nepastāv arī kritēriji, kas radušies vēsturiski un spētu norādīt uz to, kurš mākslas veids ir pārāks, kritiķi mākslu vairs nesalīdzina, tie paplašina mākslas darbu robežas. Pēc-vēsturiskais (post-historical) laiks mākslā neatbalsta un nemaz nevar atbalstīt manifestus, kādi bija, piemēram, dadaistiem vai futūristiem, kas pretnostata noteiktu mākslas stilu visam pārējam mākslas pasaulē notiekošajam. Manifesti savā būtībā paziņo, ka māksla ir tikai šis viens pareizais virziens, un viss pārējais vairs nav saucams par mākslu, tomēr līdz ar mākslas beigām, iestājas stāvoklis, kas paredz, ka māksla var būt it viss, tomēr pieeja šai mākslai ir daudz kritiskāka. Tai nav jāatbilst kanoniem, tomēr tai ir jātiek atzītai mākslas pasaulē.

Nav skaidrs, vai plurālisms mākslā ir kas tāds, kas attīstījies pēc mākslas beigām, vai drīzāk mākslas beigas ir plurālisma rezultāts, kas mākslas vēsturē sākās brīdī, kad pārmaiņas sabiedrībā rosināja domāt par tika dažādām lietām, ka bija neiespējams noteikt vienu virzienu, kurā mākslai attīstīties, vai stilu, kurš labāk par citiem spēja atspoguļot mākslas jēgu. Līdz ar šo situāciju, mākslas stili savstarpēji necentās konkurēt, bet pastāvēja vienlaicīgi, ienesot mākslas pasaulē arvien dažādākus

¹ Danto, A. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1997, pp 9

mākslas darbus, kas kādā brīdī lika nonākt līdz situācijai, kur varēja paziņot: viss ir māksla!

Un kāpēc šī ir māksla?- bija nākamais jautājums, kas tika uzdots mākslas pasaulē, līdz ar to atbrīvojot mākslas pasauli no nepieciešamības atrast attīstības virzienu, kurā tai doties. Danto raksta, ka šāds stāvoklis mākslā, lai arī nepatīkams, jo neparāda darbības virzienu māksliniekiem, tomēr ir labāks pašai mākslas pasaules attīstībai, tomēr šajā gadījumā ļoti neskaidra kļūst sistēma, kas vērtē mākslas darbu kvalitāti. Iespējams, viss var būt māksla, bet vai visam ir nepieciešams kļūt par mākslas darbu? Un kas notiek ar mākslas uztveres *habitus* pēc mākslas beigām?

Mākslas nonākšana punktā, kur tā uzdod jautājumu par savu būtību, liek filozofijai pievērst savu uzmanību šim jautājumam. Lai nonāktu līdz apziņai, ka māksla ar jautājumu par savu būtību galā netiks, ir jāsaprot, ka vizuālās mākslas „augstāko realitāti”¹ jeb būtību, nevar izteikt tikai ar jutekliski uztveramiem līdzekļiem. Pēc Danto domām, mākslas būtības apzināšanās un tās izteikšanai ir nepieciešams pieiet ar filozofiskās argumentācijas līdzekļiem, māksla pati nevar sasniegt izpratni par savu būtību. Mākslas beigu robeža nav tas, ka māksla pārvēršas filozofijā, tās dodas atšķirīgos virzienos. Māksla ir atbrīvota no nepieciešamības sevi saprast filozofiski, tā var nodarboties ar citu mērķu sasniegšanu. Un līdz ar šī vienotā mērķa zudumu, pēc Danto domām, valdošā iezīme mākslas pasaulē ir plurālisms, kur mākslas veidi ir vienlīdzīgi un brīvi.

Danto kritizē lielu daļu mākslas filozofijas par to, ka tā novieto mākslu vājākās pozīcijās nekā tā ir. Tai tiek uztiesti dažādi kanoni un tās brīvība tiek apspiesta caur īpašībām un funkcijām, kas no tās tiek pieprasītas, neļaujot mākslai brīvi izpētīt savas robežas un caur eksperimentiem pētīt, kas tā ir un ko tā spēj darīt. Danto uzskata, ka māksla un filozofija vienmēr ir bijušas savienotas caur metafiziskām sistēmām, kurās filozofija ir ieslodzījusi mākslu, bet šī mākslas identitātes jautājuma pāradresēšana filozofijai, ļauj mākslai darīt, ko tā vēlas, brīdī, kad māksla var būt jebkas, filozofija vairs nevar to ierobežot, tā var tikai mēģināt iegūt atbildes uz jautājumu, kāpēc māksla var būt viss, nekādā veidā neiespaidojot tās attīstības virzību vai noteikumus, kādus mākslai ir jāvar izpildīt. Eseja „Pēc mākslas beigām” ir iecerēta kā mākslas

¹ Danto, A. The End of Art: A Philosophical defense. History and Theory Vol. 37, 1998, pp 134

atbrīvošana no apspiestības; māksla piedāvā materiālu filozofijai, uz kuru tai balstīt savas tēzes, bet filozofijai vairs nav ļauts ar savām tēzēm ierobežot mākslu.

Danto paskaidro, ka nošķirums starp mākslu un filozofiju nav tik krass, kā tas, iespējams, šķiet dažiem viņa kritiķiem, piemēram, Noelam Karolam (Noell Carroll). Gan māksla, gan filozofija, runājot par mākslas pasauli, joprojām nodarbojas ar vienām uz tām pašām lietām. Atšķirībā no Hēgeļa, Danto neuzskata, ka filozofijai pieder monopols uz domāšanu, bet mākslai uz juteklisko uztveramību, šis posms beidzās līdz ar laikmetu, kur māksla pastāvēja kā mimētiska. Arvien mazāk darbi ir uztverami tikai vizuāli, un māksla pati sevi ir padarījusi par izpētes objektu mākslas darbos, līdz ar to tajā arvien vairāk ienāk filozofiskā prakse, mākslai ir tiesības kļūt par mākslas atspoguļojumu pašai sevī¹, pat tad, ja pašiem māksliniekiem nav skaidrs, kas ir mākslas būtība vai drīzāk- kā to definēt.

Diskusijas par mākslas darbiem un to, vai tā ir vai nav māksla, pēc Danto uzskatiem, padziļina izpratni par mākslu. Danto atsaucas uz Hansu Beltinu (Hans Beltin), un viņa ideju par „mākslu pirms mākslas”, kad nepastāvēja mākslas koncepts, tomēr pastāvēja altārglezņas un alu zīmējumi. Tas norāda uz to, ka nav nepieciešama izpratne par mākslas konceptu, lai spētu to paplašināt. Šī „māksla pirms mākslas” arī uzdod jautājumu, pat to, kas ir māksla un kas ir tikai daiļamatniecības prasmes, pati mākslas pasaule uz to atbildi nesniedz, bet Danto pieņem, ka tas būtu jautājums filozofijai.

Lielākā daļa no darbiem, kas sabiedrībai liek jautāt- „Vai tā ir māksla?”,-liek arī domāt par to, ko šis mākslas darbs iemieso, kāds ir tā vēstījums un ja darbam ir vēstījums, ja tas ir par kaut ko, tad mēs to varam saukt par mākslu un turpināt meklēt iemeslus ārpus idejiskā iemiesojuma, kas ļautu kaut ko saukt par mākslu.

Runājot par mākslas stāvokli attiecībās pret filozofiju līdz brīdim, kad pienāk mākslas beigas, Danto sāk ar to, ka māksla savā būtībā neko nemaina pasaulē, neviens dzejolis vai glezna nav spējuši mainīt kara virzību vai apturēt pilsoņu karu, māksla var tikai iespaidoties un varbūt arī likt kādam aizdomāties par notiekošo, tomēr māksla nebūs tā, kas karu apturēs. Māksla sevī uzsūc valdošo garu un norāda uz sabiedrības pārmaiņām, līdz ar to mums, lai uztvertu šīs nianšes, ir jābūt izglītotiem gan mākslas

¹ Danto, A. The End of Art: A Philosophical defense History and Theory Vol. 37, 1998, pp 136

vēsturē, gan sociālpolitiskos notikumos, lai saprastu uz ko darbs norāda¹. Tomēr galvenais jautājums, kas izriet no secinājuma, ka māksla ir bezspēcīga, ir – kāpēc filozofija uzskata mākslu par bīstamu? Danto savā darbā „The Philosophical Disenfranchisement of Art” norāda uz piemēriem, sākot ar Platonu līdz pat Kantam, kurš pieprasa neieinteresētību mākslas uztverē, kuru Danto uztver kā pretmetu interesei par mākslu vai rūpēm par tās pastāvēšanu. Lai arī māksla ir bezpalīdzīga, pēc Danto domām, mākslas filozofija vienmēr ir centusies ierobežot un noniecināt mākslas brīvību, tā ir uzstādījusi noteikumus un attālinājusi mākslu no cilvēka, neļaujot brīvi rīkoties ne māksliniekam, ne mākslas patērētājam, kas gūst estētisko pieredzi.

2.2 Mākslas vēsturiskais naratīvs un tā beigas

Mākslas pēc- vēsturiskais laikmets sevī ietver tēzi, kas norāda uz to, ka māksla līdz šim, tas ir- līdz mākslas beigu brīdim, ir pastāvējusi kā viena noteikta attīstības virziena pārstāve. Sākotnēji māksla tiek klasificēta kā mimētiska, tā attēlo un reproducē pasauli pēc iespējas līdzīgāku tam, ko redz cilvēks, vizuālajā mākslā šī attīstība ir notikusi cauri gadsimtiem, cenšoties sasniegt pēc iespējas lielāku līdzību ar realitāti. Līdz ar fotogrāfijas parādīšanos un filmām, nepieciešamība pēc precīza attēlojuma izzuda, tagad to spēja izdarīt foto aparāts, tas ne tikai precīzi attēloja realitāti, tas burtiski nokopēja noteikto mirkli. Vizuālajai mākslai bija jāmeklē cita virzība, tā joprojām varēja turpināt attīstīties, tomēr tam bija jānotiek citā virzienā. Notika pārstrukturēšanās no realitātes ticamas rekonstrukcijas uz mākslas būtības izpratni caur dažādiem aspektiem. Māksla pievērsās savai definīcijai caur pašas mākslas izpētes procesiem, kurā tā pētīja kas tā ir, kas tajā iekļaujas. Tika pārkāptas robežas, kanoni, viens mākslas manifests apstrīdēja citus, tomēr, kā jau iepriekš minēts, tieši, Endijs Vorhols ar savām Brillo kastēm radīja zināmu apvērsumu mākslā un pārtrauca šo lineāro attīstību, kas līdz šim bija virzījusi mākslu. Danto skaidro, ka līdz ar „Brillo kastēm” tika pārdefinēts jautājums par mākslu. Šīs kastes lika ieraudzīt

¹ Danto, A. The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste. Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 1998, pp 65

to, ka pastāv noteikti iemesli, kāpēc viena lieta ir māksla, bet cita, kura izskatās tieši tāpat- nav. Jautājums, kas līdz šim tika uzdots- kas ietilpst mākslas pasaulē tika pārdefinēts uz- kas ir māksla. Jo līdz ar „Brillo kastēm” un pirms tam arī Dišana „Strūklaka” norādīja uz ikdienas priekšmetu mākslinieciskošanu, tie tika padarīti par mākslu, kaut arī citi pisuāri un citas kastes joprojām tika izmantotas tiem sākotnēji paredzētajos veidos. Mākslas lineārās attīstības posms līdz ar to bija beidzies. Ja iepriekš mākslas definīcijai tika likts klāt pa vienam stilam, ideoloģijai, tad tagad tam uzreiz tika pievienots viss, kas var pastāvēt. Māksla nevar būt viss, jo tad mākslas nav nemaz. Bija jāsāk meklēt jauni kanoni un vērtības, kas varēja runāt par mākslu pietiekami universāli, lai ietvertu šo visu, bet no otras puses radītu arī robežu starp mākslu un visu pārējo. Pēc Danto domām, šis jautājums- „Kas ir māksla?”- vairs nav mākslinieku kompetencē, tas ir aizvirzīts uz filozofijas jomu, kuras teorētiķiem šobrīd būtu jānodarbojas ar definīcijām un robežu nospraušanu, kamēr mākslinieki turpina radīt savus darbus bez jebkādiem ierobežojumiem. Tagad, kad mākslai nav viena konkrēta attīstības virziena, punkta pie kura nokļūt, mākslinieks var nodarboties ar pilnīgi visu, tas var mākslā doties pretējā virzienā jebkam, tikai nav šī viena virziena, pastāv neierobežota brīvība māksliniekam radīt, bet filozofijai ir jānodarbojas ar atbildi uz jautājumu par mākslu vai to, kam ir atļauts ienākt mākslas pasaulē un kam nav.

Danto mākslas beigu teoriju sauc par apziņas teoriju, kura vēsta kā attīstoša notikumu secība beidzas šajā secīgo notikumu apziņā kā veselumā¹. Tātad mākslā notiek šie dažādie notikumi, kas visi ved pie viena mērķa, un, sasniedzot šo mērķi, attīstība un pats naratīvs beidzas. Māksla neizsmēļ savas iespējas, vienkārši beidz vienu noteiktu naratīvu. Mākslas darbs vairs nav medijs, caur kuru runā mākslas vēstures attīstība, gleznas varēja būt šis medijs, jo tajās varēja notikt šie secīgie notikumi, kas veicināja attīstību, māksla varēja vēl precīzāk reprezentatīvi attēlot realitāti, caur perspektīvām un gaismēmām. Māksla sevī attēloja un vēstīja par progresu reprezentācijā, jo šajā brīdī mākslas būtība bija precīzas realitātes attēlošana.

Mākslas beigas pastāv kā noteikta, viena virziena pastāvēšana mākslā, uz kuru tai virzīties, beigām. Tās ir vienota mākslas mērķa beigas. Danto apgalvo, ka tās ir arī

¹Danto, A. The End of Art: A Philosophical defense History and Theory Vol. 37, 1998, pp 137

mākslas progresīvās attīstības beigās, nepaskaidrojot, vai progresīvs ir jāuztver kā secīgs, vienā virzienā vērsts vai arī viņš runā par zināmu radošās attīstības un avangarda laikmeta beigām, kur nav iespējams nekas principiāli jauns. Tomēr šīs beigās tiek uzskatīts par pozitīvām pārmaiņām mākslas jomā, kur progresa vārdā, māksliniekam nav jāseko mākslas attīstībai nepieciešamajiem noteikumiem. Pastāvēs citi naratīvi mākslas pasaulei, tomēr tie nebūs uz vienu mērķi balstīti. Atšķirībā no iepriekšējā mākslas vēstures naratīva, kurš ļoti daudz izslēdza no mākslas pasaules, lai varētu sasniegt šo mērķi, nākotnes naratīvi, pēc Danto domām, spēs pastāvēt vienlaicīgi, un tiem nebūs nepieciešamības manifestēt savu pieeju kā vienīgo pareizo, lai sasniegtu savus mērķus

Atsaucoties uz Danto, māksla (šeit tiek runāts par vizuālo mākslu) nav valodiska. Uz jautājumu- „Kas ir māksla?”- nevar vairs atbildēt ar piemēriem, kā tas bija iepriekšējā posmā, tagad mākslas definīcijai un tās robežām jābūt definētām skaidrāk, un māksla to nespēj izdarīt, tā nepiedāvā atbildes, tā sniedz piemērus. Šo Danto tēzi apšaubā Noels Karols savā esejā „The End of Art?” sakot, ka mēs nevaram runāt par mākslu un par piemēru ņemt tikai vizuālo mākslu, jo ļoti daudzas mākslas strādā ar vārdiem, tās spēj pamatot idejas (tāpat kā konceptuālā māksla) ar vārdiem, atbildot uz jautājumu par to, kas ir māksla¹. Šeit ir iespējams pastāvēt uz to, ka šajā jautājumā par mākslas beigām mēs runājam tikai par vizuālo mākslu, un „mākslas beigās” kā nosaukums ir provokatīvs, nevis visaptverošs, tomēr kā norāda Karols, arī vizuālā māksla strādā ar valodu, vairāk kā jebkad agrāk, tā izmanto vārdus, lai paskaidrotu, precizētu vai paspilgtinātu darba iespaidu. Šeit man ļoti svarīgs šķiet konceptuālās mākslas piemērs, kas mazāk strādā ar vizuālo kā ar idejisko. Tas paskaidro un dod iemeslus, robežas, kāpēc par to runā un kā par to runā, caur savu vēstījumu, ja tāds ir, sniedzot zināmu mākslas funkciju definīciju. Iespējams, runāt par mākslas funkciju ir pādroši, tai nav nepieciešama strikta un noteikta funkcija, tomēr mākslas patērētājs redz, ko tā dara, tā atstāj iespaidu, estētisko baudījumu, tomēr tas nav nepieciešams uzstādījums, lai radītu mākslu.

¹ Carroll N. The End of Art?.History and Theory, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art , 1998, pp 17-29

Karola kritika balstās uz šo, iespējams, nepamatoto tēzi, ka māksla un mākslinieki netiek galā ar mākslas definīciju, līdz kurai mākslas pasaule ir nonākusi brīdī, kas viss ir māksla. Karols raksta, ka šī attīstība nemaz nav beigusies, līdz ar to, mēs varētu runāt par turpmāku vēsturiskā naratīva attīstību, pieņemot, ka iepriekšējie mērķi, tāpat kā jaunais mērķis- atbildēt uz jautājumu par to, kas ir māksla, ir sasniedzams, tomēr iemesls, kāpēc mēs varam runāt par mākslas vēsturiskā naratīva beigām, ir triviāls, ja iepriekšējie mākslas mērķi- ticama attēlošana, mākslas robežu paplašināšana- ir bijuši sasniedzami, tad šis, jautājums par mākslu nav atbildams, un jautājumi par lietām, kas ir tikai nojaušami intuitīvā līmenī kā jautājumi, piemēram, par labo un ļauno, piederas filozofijai. Māksla nevar dot aptuvenas atbildes, mākslas darbs ir viens un konkrēts lielums, mēs nevaram runāt pat to, ka tas sevī ietver gan tēzes, gan antitēzes, bet ja mēs atkal nonākam pie piemēru sniegšanas, tad esam atgriezušies iepriekšējā posmā, kur robežas tika paplašinātas, nevis definētas.

Vizuālajai mākslai ir plašs darbības diapazons, tomēr tā runā pietiekami konkrēti, lai spētu runāt par to, kas ir māksla. Tas ir ne tikai abstrakts jēdziens, kas sevī ietver estētisko baudījumu un citas grūti definējamas lietas, tas ir arī jautājums par patērētāja uztveri un pašas mākslas pasaules iekšējām sistēmām, tomēr visvienkāršāk atbildēt uz jautājumu, par to, kas ir māksla, būtu sakot, ka māksla un mākslas darbs ir viss, ko pieņem mākslas pasaule, un tā spēj pieņemt visu, jo vienmēr ir iespējams atrast pamatojumu, kāpēc šis darbs uzdod svarīgu jautājumu, kāpēc tas „runā” ar skatītāju, atstāj iespaidu. Uz mākslas patērētāju iespaidu ir atstāt viegli, ir tikai jāliek noticēt, ka šim darbam ir jāraisa sajūtas, un darba atrašanās galerijā jau liek mākslas patērētājam sākt vairāk domāt pat to, ko tas redz, par vēstījumu, kādu šī lieta, iespējams, nes. Kaut kas ir māksla tāpēc, ka mēs tā nolemjam, „mēs” ir skatītājs, mākslinieks, mākslas kurators vai kritiķis, un tie var būt ļoti subjektīvi iemesli, kāpēc esam tā nolēmuši, tieši tāpēc māksla var būt viss. Māksla ir gan Monē „Ūdensrozes”, gan burciņa urīna, tikai māksla tā ir katra savā veida un tās uztverei mēs lietojam atšķirīgus instrumentus, mūsu *habitus* piedāvā mums mūsu pieredzes, kas kopā ar tagadnes zināšanām veido simbiozi, ļaujot mums saprast, kas tieši būtu jāizmanto, lai saprastu kāpēc un kā šie darbi ir jāaplūko.

Runājot par mākslas vēsturisko naratīvu un tā beigām Danto uzskata, ka lasītājs ir jāiepazīstina ar moderno mākslu un tās sākumu, Danto uzsver, ka ir ļoti svarīgi saprast, ka modernais nenozīmē to, kas notiek mākslā šobrīd, bet gan ar moderno mākslu ir jāsaprot pavērsiens, kas notika mākslā, kad māksla pārstāja attēlot lietas tā, kā to redz acs, mākslā galvenais vairs nebija precīza reprezentācija, bet gan reprezentācija kā tāda, tā vairs nekoncentrējās uz to, ko tā rāda, bet koncentrējās pati uz sevi, uz ko tā spēj¹. Māksla vairs nebija mimētiska.

Tāpat Danto nošķir moderno mākslu no laikmetīgās, kur laikmetīgā māksla nav tikai tas, kas šobrīd notiek mākslā, laikmetīgā māksla ir tas, kas notiek pēc tam, kad mākslā ir beidzies viens vienots naratīvs, kā arī tas zināmā mērā ir mākslas virziens, kas izmanto citus mākslas virzienus. Pats Danto gan apgalvo, ka šāds vienkāršs iedalījums rada problēmas un neskaidrības, taču viņam ir svarīgi norādīt, ka pastāv atšķirība starp moderno un laikmetīgo mākslu un ka neviena no tām neapzīmē tikai to, kas šobrīd notiek mākslas pasaulē.

Runājot par laikmetīgo mākslu, Danto raksta, ka, iespējams, būtu jāapskata darbi, kuri iederas šajā klasifikācijā un kuri ne, tomēr atlasot darbus mēs saprastu, ka šī brīža mākslas darbi tā vai citādi iekļaujas laikmetīgās mākslas iedaļā un tieši tas arī raksturo laikmetīgo mākslu, laikmetīgā māksla var būt it viss. Un tieši tas vizuālajā mākslā kopš modernisma beigām ir viens no raksturojošajiem faktoriem. Stilistiski laikmetīgajā mākslā nav vienojošā faktora, kas spētu virzīt mākslas naratīvu vienā noteiktā virzienā, tāpēc Danto to sauc par pēc-vēsturisko mākslu. Jebkas, kas reiz ir radīts, varētu būt laikmetīgās mākslas produkts.

Mākslas beigu koncepts, kā minēts iepriekš, neizslēdz vēstures pieejamību laikmetīgajai mākslai, tomēr tā zaudē ļoti svarīgu sastāvdaļu, tā nevar piekļūt laikmeta garam, kādā šī mākslas vēsture ir tapusi, līdz ar to, pat izmantojot mākslas vēsturi darbos, tā tiek izmantota caur laikmetīgās mākslas garu, tā padara līdzīgus darbus tagad un tad, atšķirīgus ar to, ka nes sev līdzīgu savu brīvību, darbi tapa tā, tāpēc, ka tas bija vienīgais veids kā mākslu saprata, tajā bija zināmas cēloņsakarības, kas mākslu padarīja tādu kāda tā ir. Laikmetīgā māksla šo darbu rada tādu tāpēc, ka tā grib un tā

¹ Thomson J.M. K. Arthur C. Danto's Philosophy of Art and its Implications for the Posthistorical Museum, Ontario, Queens University Press, 1998, pp 10

var, tomēr tā var arī negribēt, mākslā pastāv brīvība un neierobežotas iespējas gan tehniski, gan idejiski, ja ir iespējams to pamatot.

Atgriežoties pie nošķiruma modernā un laikmetīgā māksla, laikmetīgā māksla ir tā, kas pēta, kas ir māksla, atšķirībā no modernisma, kas pēta to, kas šim mākslas darbam ir tik neatkarojams, tāds, kas nav nevienam citam darbam. Tā neatbild uz jautājumu, kas māksla ir, bet kas māksla bija, tā joprojām atsaucas uz pagātni, salīdzinošā manierē. Laikmetīgā māksla neatskatās un neatsaucas uz mākslas vēsturi, nav noteikta stila vai tehnikas, kas to ierobežotu, radot pilnīgu brīvību darīt to, ko mākslinieks vēlas, piešķirt vai nepiešķirt jēgu darbam, ir tikai mākslinieka ziņā, radoša brīvība ir neierobežota.

Līdz ar šo pieeju mainījās arī kāda cita iestāde, kurai Danto pievērs lielu uzmanību- muzejs. Ja sākotnēji muzejs varēja rēķināties, ka tas glabā estētiski pievilcīgus darbus, tad pēc kāda brīža tas mainījās, un tā loma bija kā vēstures grāmatai, kurā lūkojoties ir iespējams izšķirt dažādus posmus un redzēt vēsturiskās cēloņsakarības atspoguļojamies mākslā. Nekas nenovērš uzmanību no estētiskā baudījuma savienojumā ar mākslas vēsturisko attīstības ceļu. Mākslas vide ir sterila, šajā gadījumā, ir iespējams ar godbijīgu cieņu tai pievērsties. Vizuālais attēls bija visa centrā, bet līdz ar laikmetīgās mākslas ienākšanu mākslas pasaulē par centrālo objektu kļuva māksla pati un mākslas filozofiskā uztvere. Nav vairs nepieciešams kaut kas uz ko skatīties, lai runātu par laikmetīgo mākslu, līdz ar to muzeja kā mākslas telpas pārstāvja funkcija un identitāte tiek mainīta, jo no laika gala tas ir pastāvējis kā vieta mākslas aplūkošanai, tomēr tagad pastāv jautājums, ko darīt ar muzeju šobrīd, kad māksla vairs nav nepieciešami vizuāla, vai muzejs kļūst par „domātavu”? Mākslas muzejā izstādītais objekts var izskatīties pēc jebkā, tam nav nepieciešams noteikts vizuālais tēls, lai runātu par mākslas darba jēgu, par pašas mākslas izpēti. Runājot Danto vārdiem, uz mākslas darbu mūsdienās nav nepieciešams skatīties. Iespējams, ir nepieciešams blenzt, bet ne skatīties¹. Māksla vairs nepārstāv skaisto, vizuālo, tā pārstāv cita veida estētisko baudījumu, estētisko baudījumu, kas vairāk balstīts domāšanā, nekā uztverē. Tomēr, lai arī mākslas darbi tagad ir mainījušies, iepriekšējie

¹ Danto, A. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1997, pp 11

darbi joprojām pieprasa to pašu naratīvu, kas bijis to radīšanas laikā, tie joprojām pastāv kā radušies cēloņsakarībās. Tie nav performances, un to oriģinālu svētums joprojām tiek glabāts muzejos. Mēs spējam iedomāties laikmetīgās mākslas darbus kā iznīcināmus performancē, bet diez vai kāds atzīs Gogēna darba sadedzināšanu kā spēcīgu mākslas performanci laikmetīgajā mākslā, postmodernismā- varbūt, bet ne laikmetīgajā mākslā, kas necīnās pret, tā rada. Laikmetīgā māksla, iespējams, var radīt pārlietu daudz un nepārdomāti, tomēr tā neiznīcina, tā pārbauda pati sevi, atstājot vietu mākslas definīcijā arī tam, kas pastāvējis pirms tam, lai paplašinātu robežas un iespējas, tai nav jāiznīcina, jo tāpat kā pisuārs ir māksla arī Gogēns ir māksla, viss ir māksla, atliek tikai to pievienot mākslas laukam.

2.3 Cīņa pret mākslas estetizāciju kā sākums ikdienišķā ienākšanai mākslā

Danto uzskata, ka estētiskā uzsvēršana mākslā ir nepareiza, tā novērš skatienu no tā, kas mākslā ir svarīgāks, proti, mākslas darba jēga un mākslas koncepta izpausmes mākslas darbā. Līdz ar to, mākslas darbam, iespējams, būtu jātiecas pēc pretējā vai vismaz estētiskās neitralitātes, lai estētiskais neaizēnotu pašu mākslas darbu. Dišāna „Strūklaka”, pēc Danto domām, novērsa uzmanību no vizuālā uz ideju, ko šis darbs sevī nes: Kāpēc kaut kas ir mākslas darbs, ja kaut kas, kas izskatās tieši tāpat, nav mākslas darbs? Šis ir universālais jautājums, ko šāda tipa darbi uzdod, bet skatītājs, pievērsoties „Strūklakai” droši vien sašutumā jautā:” Kāpēc šis pisuārs ir mākslas darbs?”. Pisuāra vietā, saskaņā ar Danto uzskatiem, varētu būt jebkurš cits ikdienišķs priekšmets, tāpēc Danto liek uzsvaru uz to, ka, lai arī priekšmetam nav nozīmes, tomēr laiks(mākslas vēstures ietvaros), kad šo jautājumu būtu iespējams uzdot ir bijis tieši tas, kad tas ir noticis. Bija nepieciešams sasniegt tādu brīdi mākslā, kad tajā viss jau bija, lai uzdotu šo jautājumu par mākslas darba identitāti. Tas bija brīdis, kā Danto to raksturo, kad nevienam nebija skaidrs, kas ir māksla, bet visiem

bija pilnīgi skaidrs, ka līdzšinējās atbildes uz šo jautājumu vairs nederēja¹. Mākslas vēsturi Danto sauc par cenzūras vēsturi un apgalvo, ka mākslas nozīme caur šo cenzūru ir tikusi noniecināta, un tai nav ļauts mainīt lietas sabiedrībā, tikai tās atspoguļot.

Līdz ar mākslas beigām un jautājuma par mākslas būtību nodošanu filozofijas rokās, māksla ir atbrīvojusies arī no šīs it kā nemanāmās cenzūras, kas pieprasa mākslai attīstīties noteiktā virzienā un mākslas patērētājam- ieņemt neieinteresētu pozīciju. Līdz ar mākslas beigām, mākslas pasaulē sāk pastāvēt plurālisms, kas paredz to, ka ikviens mākslas stils ir vienlīdzīgs ar citiem. Tā kā nepastāv vairs vēsturiskais mākslas attīstības naratīvs, neviens mākslas stils neatrodas priekšā citiem savā attīstībā, un neviens nav sasniedzis vairāk vai mazāk kā citi mākslas progresa ziņā. Izslēgt stilu no mākslas pasaules nevar, ja tas ir tāpēc, ka tas ir impresionisms vai kubisms, bet nav jāatzīst darbi, tikai tāpēc, lai tie neskaitītos izslēgti no mākslas pasaules. Šeit Danto uzsver, ka nedrīkst jaukt plurālismu mākslā ar jebkura darba atzīšanu par lielisku mākslas darbu, ir jāpievērš uzmanība arī kvalitatīvajam izpildījumam. Zināmā mērā, līdz ar plurālismu, mākslā ienāca arī mākslas identitātes problēma, mākslas identitātes noteikšanai vairs nepietika ar piemēriem, bija skaidrs, ka mākslas nozīme vairs nebija atklājama caur vizuālo mākslas darbā, bet tā bija konceptuāla. Plurālisms kļuva par mākslas vēstures objektīvo realitāti², aiz kuras iepriekšējā tipa pieeja mākslai vairs nav iespējama.

Runājot par estētisku baudu vai estētisko mākslā, Danto neapgalvo, ka tā nepastāv vai ka tā ir nenožīmīga, tomēr runājot par mākslu, viņš atsakās estētisko mākslā uztvert kā tik pat svarīgu, kā turpmāk darbā minētos mākslas kritērijus. Viņš, atsaucoties uz Dišānu, vēlas nošķirt estētisko no mākslas, šeit estētisko saprotot kā skaisto, vizuāli pievilcīgo. Pēc viņa domām, māksla var būt viņpus labas un sliktas gaumes.³ Objektīvi var būt unikāli kā mākslas darbs, pat tad, ja tajos nav nekā unikāla kā priekšmetos, šeit uzsvars tiek likts uz idejas iemiesojumu, nevis tās vizuālo reprezentāciju. Estētisko baudu jeb reakciju, mēs joprojām spējam gūt, ja no darba

¹Danto, A. *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste*. Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 1998, pp 75

² Danto, A. *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste*. Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 1998, pp 89

³ Danto, A. *The End of Art: A Philosophical defense History and Theory Vol. 37*, 1998, pp 133

atdalām to, kas uztverams maņu līmenī. Māksla šobrīd sevī nes daudz vairāk šī sajūtām netveramā, šī idejas iemiesojuma, nekā vizuālo informāciju, melns kvadrāts nav unikāls, bet tas ir unikāls kā mākslas darbs. Nav nepieciešama izteikta gaumes sajūta, lai to novērtētu vizuāli, tas, kā iepriekš minēts, ir viņpus labas un sliktas gaumes, jo darbs šajā gadījumā ir ideja, darba saturs ir domājams, nevis redzams, bet tas ir iemiesots melnā kvadrātā, tomēr principā tas varētu būt jebkuras krāsa kvadrāts, aplis vai trapece. Mūsu reakcija uz tiem ir kā uz mākslas priekšmetiem, darbiem, nevis kā uz melniem kvadrātiem. Mākslas patērētājs cenšas savienot mākslas darba jēgu ar savu paša interpretējošo hipotēzi¹.

Mākslas filozofija un estētika, pēc Danto domām, ir pārāk noslogojusi sevi ar domām par skaisto, neglīto, vienkāršo un gaumi. Pēc Danto domām, māksla var būt viņpus šīm visām lietām vai drīzāk tā stāv tam pāri, īpaši laikā, kad mākslas darbos svarīgākais ir ideja, nevis vizuālais izpildījums. Mākslas darbs bieži vien ir estētiski neitrāls, tomēr tam piemīt reakciju izraisošas īpašības.

2.4 Nošķirums starp mākslas darbu un ikdienišķo

Kā galveno atšķirību starp moderno un laikmetīgo mākslu, Danto min to, ka kādā brīdī (sešdesmitie gadi) mākslai nekā īpaši nebija jāatšķiras no sadzīves priekšmetiem, lietām, lai būtu māksla un, runājot par konceptuālo mākslu, darbam pat nebija jābūt taustāmam, lai iekļautos mākslas pasaulē, šis bija tas brīdis, kad par mākslas nozīmi vairs nevarēja runāt un to mācīt caur skatāmu piemēru, māksla bija viss, un līdz ar to, norādot uz mākslas darbu, to nevarēja nošķirt no citiem ne-mākslas priekšmetiem, darbiem. Tātad māksla bija kļuvusi nevis priekšmetiska, bet domājama, nošķirums starp mākslu un ikdienu bija tikai mākslas darba nozīmē/jēgā, kas pēc Danto domām, pietuvināja mākslu filozofijai.

¹Danto, A. The End of Art: A Philosophical defense History and Theory Vol. 37, 1998, pp 133

Kā iepriekš ticis minēts, māksla pievērsās nevis lietu izpētei un reprezentācijai, bet māksla kļuva par mākslas pašas pētnieci, tā bija pati sev galvenais izpētes objekts, kas bija centrāls darba radīšanā, norādot uz to, ka attēlotais, redzamais ir tikai līdzeklis ceļā uz mērķi- atklāt mākslas robežas un tās iespējas.

Reti kurš mākslinieks apzināti pievērsās jautājumam par mākslas robežām un iespējām, lielākajai daļai no tiem mākslas robežas un iespējas pavērs darba procesā, pārkāpjot arvien jaunas robežas un gāžot mākslas kanonus, kas viens pēc otra padevās „(..)novedot mūs līdz stāvoklim, kāds mākslā ir šobrīd”.¹ Un šis brīdis, kad viss var būt māksla, kad vairs nepietiek norādīt uz to, ka māksla ir skulptūra vai glezna, ir laiks, kad mākslai ir vajadzīga jauna definīcija, definīcija, kas nevis uzskaita, kas ir māksla, bet gan piedēvē mākslai noteiktas vērtības, varbūt pat funkcijas. Visam iepriekšējam, kas ticis uzskatīts par mākslu, nu ir pievienojusies visa pārējā priekšmetiskā un idejiskā pasaule, tomēr pastāv arī netveramais nošķīrums starp to, kas ir māksla, kura izraisa estētisko baudījumu un kas tāda nav, lai arī, iespējams, vizuāli izskatās tieši tāpat.

Tā kā māksla šobrīd vairāk runā nekā rāda, ir ļoti grūti radīt mākslas naratīvu, kas balstās tikai uz domām, jēdzieniem un konceptiem mākslā. Idejas, iespējams, rodas zināmā mijiedarbībā ar sociālo, politisko vai ekonomisko sfēru, tomēr tās var arī tā nerasties, mākslas ceļš šobrīd, pēc Danto domām, nav likumsakarīga cēloņu un sekū virkne, kas katrs nākamais process mākslā iespējams tikai pateicoties iepriekšējam. Tehnoloģiski tas, protams, tā ir, noteiktā tehnikā var sākt gleznot tikai pēc tam, kad tā atklāta, tomēr pats galvenais tik un tā ir tas, ko mākslas darbs pauž, kādas idejas tas sevī ietver. Ja pieņemam, ka māksla pati sevi ir padarījusi par mākslas pasaules galveno izpētes objektu, tā vairs nerunā par to, uz ko tā reprezentatīvi norāda, ikviens stāsts, ko tā stāsta, patiesībā ir par pašu mākslu, un tās idejisko attīstību, tās ir pārkāptās robežas un iekļautās idejas, kas paplašina mākslas lauku, darbs nav par ikdienā lietojamām precēm, bet par mākslas transformāciju ikdienas priekšmetā, joprojām saglabājot savu statusu. Māksla nebeidz pārsteigt ar to, cik tā ir plašs un sevī daudz ko ietverošs jēdziens, tā padara par mākslu visu, nezaudējot savu nozīmi un

¹ Danto, A. *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp 9

statusu, tomēr ar vien grūtāk kļūst orientēties mākslas pasaulē, tāpat kā nav iespējams hronoloģiski notvert mākslinieciskās domas attīstību, nav iespējams šai domai arī piešķirt arī vērtēšanas kritērijus.

Pats Danto uzskata, ka zināma mākslas definīcija ir ne tikai iespējama, bet arī nepieciešama, apstākļos, kad mākslas darbi atgādina, lietas, kas nav mākslas darbi - katram ne mākslas darbam ir iespējams iedomāties mākslas darbu, kurš to atgādina tik precīzi, cik tas nepieciešams¹. Tātad, atšķirt mākslu no tā, kas māksla nav, vairs nav iespējams tikai paskatoties uz lietu. Runājot par mākslas darba īpašībām, tātad arī par to, kas ir māksla, pirmkārt Danto min to, ka māksla ir reprezentatīva, tā ir par kaut ko, tomēr ne viss reprezentatīvais ir māksla. Tas zināmā mērā atvieglo pieeju mākslai, jo ir iespējams uzzināt no mākslinieka, par ko ir šis darbs, un ja tā ir māksla, tā būs par kaut ko. „Brillo kaste” ir par mākslas definētajām robežām, tās uzdod jautājumus, gan par to, kas ir māksla, gan kāpēc tā ir māksla.

Otra svarīga īpašība, kas pēc Danto domām piemīt mākslas darbam, ir tā spēja iemiesot to, par ko tas ir, kas tas ir. Tas sevī iemieso savu nozīmi, ja tiek skatīts interpretācijā², šeit problēmu rada tas, ka it viss var būt interpretējams dažādos veidos, ja tam ir kāda nozīme, kuru iemiesot. Danto to salīdzina ar Kristu, kurš bija Dieva iemiesojums uz zemes, tomēr mākslā nav iespējams pilnīgi visu uztvert kā šo iemiesošānu, ne katrs sākums sevī ietver kādu jēgu.

Ikviens mākslas darbs norāda uz to, ko tas apzīmē, nozīmē, tomēr mākslas darbos, kas neimitē kādu objektu vai ideju, šīs nozīmes atklājas savādāk, šiem darbiem nav loģiskas saistības ar ideju, kuru tie reprezentē. Skatoties uz šādu mākslas darbu, kam nav saistības ar tā objektu, mēs varam izmantot tikai mākslinieciskās izpausmes līdzekļus, izpratni par apzīmējumiem, kādi var tikt piešķirti idejām un to, kas darbā attēlots. Pat visabstraktākie darbi, pēc Danto domām, ir saistīti ar ideju, kuru tie reprezentē³. Tomēr, lai arī šī saistība pastāv, tā nav vizuāli uztverama, tas ir tikai mākslinieka ziņā, kādā veidā viņš nodod informāciju par savu darbu, tā ideju, mākslas patērētājam. Starp mākslas darbu un tā saturu vienmēr pastāv semantiskā distance,

¹ Danto, A. The End of Art: A Philosophical defense. pp 129-130

² Ibid.

³ Danto, A. The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste. Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 1998, pp 143

kuru, kā raksta Danto, nav iespējams pārkāpt ņemot talkā vizuālo uztveri. Nav iespējams novienādot mākslas darba saturu ar veidu kā tas tiek parādīts ar mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem. Nozīmes nekad pilnībā nepārklājas un nav iespējams izvairīties no interpretācijas. Mākslas darbs vienmēr būs par kaut ko vairāk, kā tas vizuāli attēlo, un tad, ja pēc mākslinieka domām tas nav ne par ko, šis mākslas darbs sevī ietver mākslas koncepta ideju, tas norāda uz mākslu, pat tad, ja nekādas citas nozīmes tajā nav. Šie ir tie mākslas darbi, kas nepilda nekādu apzinātu funkciju, ārpus mākslas jēdziena ietveršanas vizuālā formātā.

Ne tikai iespējamība rasties, bet arī sagatavots laikmets padara ikdienišķa priekšmeta līdzinieku par mākslas darbu, vēl viens nepieciešams nosacījums ir tas, ka mākslinieks ar savu darbu nodod arī ziņojumu. Mākslas darbs sevī ietver vēstījumu, kuru mākslinieks ir iecerējis, vai arī gadījumos, ja māksliniekam nav vēstījuma, mākslas darbs jebkurā gadījumā saglabā sevī vēstījumu par mākslu un tās nozīmi. Mēs varam nopirkt „Brillo kasti”, bet, lai arī tā būs tāda pati kaste, tai nebūs Vorhola vēstījuma, pat, ja mēs nezinām, ka to nav pagatavojis Vorhols, tai tomēr nav vērtības, kāda tai būtu, ja tā būtu mākslas darba oriģināls. Oriģinālam piemīt funkcija, kas ikdienas priekšmetiem ir arī vēstījums- ar mani var atvērt kārbas- ir konservu attaisāmā vēstījums, bet mākslas darbs, kas ir konservu attaisāmais, caur interpretāciju vēsta par vīrišķīgumu un brutalitāti apvienojumā ar sievišķīgo nevarību. Priekšmets ir viens, bet tā vēstījums atšķiras pilnībā. Šim ikdienas priekšmetam- konservu attaisāmajam- nav vietas mākslas vēstures pasaulē, jo tas nepasaka neko par mākslas pasauli, tas, iespējams, varētu kaut ko vēstīt nākotnes arheologiem, bet ne mākslas vēsturniekiem

Pēc daudzu mākslas kritiķu uzskatiem, mākslā nekas vairs nav avangards, tomēr mākslas uztverē avangarda situācija ir nemitīga, kad trūkst kritikas instrumentu, lai novērtētu un saprastu darbu. Mākslinieks pēta mākslas robežas caur savām idejām, bet skatītājam pieeja mākslas pasaulei ir kļuvusi šaura, tas ir atvērts, uztverošs, tomēr tas nevar notvert to, ko mākslinieks ir vēlējis pateikt par mākslu savā darbā. Burdjē *habitus* nav tikai stagnējošs pieradums, tas ir arī instrumentu komplekts, lai atšifrētu mums nozīmīgas jomas, arī mākslas pasauli. Mākslas pasauli mēs saprotam caur savu mākslas pasaules pieredzi, tā uzkrājas, līdz ar to, laiks, kad māksla vēl bija cieši

saistīta ar mākslas vēsturi, vienoto naratīvu, mums bija pieredze, kas ļāva atšifrēt jauno, ļāva piekļūt avangardam, tomēr situācijā, kurā nav vienota naratīva, iespējams, nepastāv vairs arī vienota mākslas pieredze, kas ļautu mums piekļūt jaunajam, ļautu atšifrēt, kaut daļu no tā, kas slēpjas zem jautājuma, kas ir māksla. Danto pieeja liek domāt, ka gandrīz katrs jauns darbs ir arī jauns stāsts mākslas pasaulē un citi stāsti nepalīdz atklāt to. Caur mākslas beigām māksla kļūst apbrīnojami atturīga pret tās patērētāju, tā var nesniegt nekādus pieturas punktus, lai padarītu piekļūšanu tai vienkāršāku. Mākslinieks ir daļa no atslēgas, tomēr arī mākslinieks ne vienmēr ir gatavs sadarboties, vai arī pats nemaz nesaprot, ko ir panācis ar savu pieeju darbam, reizēm eksperimenti ar mākslas robežām aizved pie konceptuāli pilnīgi citas mākslas, nevis tikai pārkāpj kādu nepārkāptu robežu.

Ja pieņemam, ka ar mākslas beigām jeb precīzāk izsakoties noteikta tipa naratīva par mākslu beigām, māksla atsakās no vēstures kā tā, kas liek mākslai attīstīties caur to, kas mākslas pasaulē jau sasniegts, māksla atsakās arī no tiešas *habitus* ietekmes tās uztverē - no veida, kādā mēs strukturējam savu pieeju mākslas pasaulei, atsaucoties uz savu pieredzi, mākslas vēsturi un to, kas mākslā notiek šobrīd. Atmetot mākslas vēsturi, kas Burdjē *habitus* izpratnei ir viens no stūrakmeņiem, *habitus* jeb strukturējošais ieradums paliek pie mūsu pašu pieredzes un mākslas pasaules tagadnes. Par mākslu šodien vairs nevaram stāstīt mākslas vēstures kontekstā, tomēr iespējams to darīt mākslas idejas vēstures kontekstā, varbūt vēsturisko naratīvu aizstāj mākslas jēdziena paplašināšanās naratīvs, kur tiek pievienotas vērtības un mākslas iespējas. Mākslas vēstures vietā varam tāad likt paplašinātu mākslas definīciju. Šī mākslas definīcija, lai arī ir saraustīta un nav vienota ar cēloņsakarībām, tomēr norāda uz zināmu attīstību. Mākslas vēstures vieta *habitus* jēdzienā nevar palikt tukša, ir jābūt pārskatāmai arī mākslas attīstībai, vai vismaz izmaiņām idejiskā formā, tagadne un viena indivīda pieredze nespēj nosegt visu nepieciešamo laukumu, lai mēs varētu runāt par mākslas darbu analīzi vai vismaz aptuvenu sistēmu kādā mēģināt skatīt mākslu pēc mākslas beigām.

Runājot par mākslu, kas precīzi atgādina, lietas, kas nav māksla, Danto min, ka tikai pats mākslas koncepts ir tas, kas norobežo un neļauj mākslai saplūst ar pārējo pasauli.

Robeža starp mākslas darbu un ikdienas lietām, līdz ar Vorhola un Dišāna mākslas darbu rašanos, kuri mākslas telpā ienesa ikdienas priekšmetus, padarot tos par objektiem mākslas diskursā, lai arī dažādos veidos, ir grūti nošķirama. Māksla ir atbrīvojusies no viena noteikta virziena, kurā doties, tai vairs nav jābūt mimētiskai, nedz tai ir jāpaplašina savas robežas un iespējas, jo viss jau it iekļauts mākslas pasaulē. Mākslinieka darbs, viņa paša pieeja savam darbam atvieglo izziņas procesu par to, kāpēc šis ir mākslas darbs, bet, kas cits nav, māksliniekam piemīt kontekstuālās zināšanas, viņš zina to, uz ko darbs norāda, bet saskaroties ar darbu bez nepieciešamajām fona zināšanām ārpus mākslas pierastās telpas, piemēram, redzot uz ielas izmestu pisuāru, kam blakus, pārvietošanai uz citu mākslas galeriju, nolikts pisuārs- mākslas darbs, šis nošķīrums mākslas patērētājam ir neskaidrs. Satopoties ar ikdienišķu priekšmetu mākslas telpā, kur ir skaidrs, ka tas izstādīts apskatei un pārdomām, visticamāk šādas nošķīruma problēmas nerodas.

Pisuārs- mākslas darbs neimitē pisuāru, Danto darbā „Artworks and real things” paskaidro, ka šie neimitējošie mākslas darbi ir daudz augstāka līmeņa māksla, viņš to sauc par tīro mākslu, kas bieži vien izskatās pēc ikdienišķām lietām, tomēr neimitē tās, līdz ar to, tīrā māksla ļoti viegli saplūst ar tīro realitāti, un ir nepieciešams saprast, kas veido mākslas darba identitāti un vērtību.

Danto neapgalvo, ka šī atšķirība ir vizuāla, tikai zinot, ka viens no darbiem ir mākslas darbs, mākslas patērētājs saprot, kāpēc tas tā ir, tas ir īpašs tikai tāpēc, ka, zinot tā statusu, mēs piešķiram tā vērtību, izprotam, ka tas stāsta kaut ko par mākslu.

Pirmkārt, kā tas ticis uzsvērts iepriekš, galvenais, kas nošķir šos priekšmetus kā mākslas un ne mākslas darbus ir laikmets. Nav iespējams iedomāt Rembranta laikmetu ar mākslas darbiem, kas izskatās tieši tāpat kā ikdienas lietas. Šajā pasaulē, nekādi apgalvojumi vai mākslinieka centieni nespētu ikdienas priekšmetu uztvert kā mākslu, jo mākslai tajā laikā ir pilnīgi cita nozīme, tās galvenie mērķi un funkcijas nesakrīt ar to, kādu jēgu pauž mākslas darbi, kas vizuāli nav nošķirami no ikdienā lietojamiem priekšmetiem. Mākslas pasaulei, caur tās vēsturisko attīstību, ir jābūt gatavai šādiem pavērsieniem, lai tie varētu notikt, tikai tad, kad mākslas pasaule ir sasniegusi iepriekš uzstādītos mērķus. Lai arī Danto min, ka mākslas vēsture un noteiktais attīstības stāsts ir turējies mākslu savā pakļautībā, tomēr nav skaidrs, vai, ja sākotnēji tā būtu

pastāvējusi kā no noteikumiem un citu darbības jomu uzstādītiem mērķiem brīva instance, tā savā attīstībā būtu nonākusi līdz tam, ka jebkas ir iespējams kā māksla noteiktā kontekstā. Iespējams, būtu, bet mākslas patērētāja attiecības ar mākslas pasauli būtu pavisam citas. Caur savu norobežošanos no visa cita, māksla ir spējusi saglabāt statusu, kas padara to par izmeklētas sabiedrības izpētes objektu, šī sabiedrība ir izglītota, tomēr tā arī pieprasa kvalitatīvu mākslu, līdz ar to, darbam ir jāspēj sasniegt šos augstos kritērijus, lai tas netiktu atzīts par diletantisku darbu mākslas pasaulē. No mākslas tās patērētājam nav iespējams neko pieprasīt, bet apstākļi, kādos māksla ir attīstījusies, tās robežas ir noteicis patērētājs vai, pēc Danto domām, mākslas filozofija. Atšķirībā no mūsdienām, kad atsaucoties uz Vorholu, mākslinieks ir cilvēks, kurš rada lietas, kas patērētājam nav nepieciešamas. Pateicoties mākslas statusam, tās patērētājs, ja runājam par vizuālajām mākslām, ir izglītotāks. Burdjē savā pētījumā par kultūras pasauli norādīja, ka mākslai pievēršas aristokrātija, un tās izglītība, kas labākajā gadījumā nozīmē arī neaprobežotību, mākslas jomā ir daudz augstākā līmenī. Aristokrātija saprot mākslas attīstību, pieņem to un ļauj pastāvēt avangardam. Kā pretstatu, Burdjē norāda mākslu sabiedrībai, kas tai izdabā. Jautājums, uz kuru nav iespējama nespekulatīva atbilde ir- vai gadījumā, ja mākslas vēsture nebūtu tik strikti ierobežojusi mākslas attīstību un tās patērētāju loku, māksla nebūtu kļuvusi par plašu izklaides līdzekli, kas saprotams ikvienam, nevis tāpēc, ka sabiedrība būtu izglītota, bet tāpēc, ka mākslai nāktos pielāgoties tās patērētājam, kas tādā gadījumā nebūtu noteikts izglītots sabiedrības slānis, bet gan visa sabiedrība, no kuras daļai pietrūktu izpratnes un audzināšanas mākslas jomā.

Laiks un noteiktā sabiedrība, kurā Vorhols radīja savas „Brillo kastes”, bija gatava tās pieņemt, situācija mākslā bija daudz brīvāka, arī pats mākslinieks bija gatavs to radīt. Šo Danto ideju ir iespējams likt kopā ar Burdjē ideju par mākslas vēsturi un pašreizējo situāciju mākslā, kā to, kas rada mākslas darbu, to, kas rada jauno, tomēr atšķirībā no Burdjē, Danto nemin to, ka, ja nebūtu Vorhola, „brillo kastes” būtu tik un tā, varbūt ne kā kastes, bet tas pats jautājums tiktu uzstādīts caur citu priekšmetu. Danto norāda, ka situācija mākslā norādīja uz plurālismu un virziena trūkumu, līdz ar to, varam pieņemt, ka nākamais solis pēc dažādajiem mākslas darbiem būtu bijis jautājums par to, kas tagad ir māksla, kad tā vairs nav realitātes

imitācija vai savu robežu izpētes objekts. Ir grūti iedomāties, ka bez Vorhola nebūtu šī jautājuma, lai gan iespējams, ka tas būtu jautājums sākotnēji mākslas filozofijā, nevis filozofiskā mākslā.

Par darbiem, kas vizuāli sakrīt ar priekšmetiem ārpus mākslas pasaules, Danto raksta, ka tie atrodas pareizā attālumā no realitātes, lai tie varētu sevī nest vēstījumu, vēstījumu, kas daļēji vēstī par mākslu kā tādu, liekot tai atbrīvoties no pakļautības, kādā tā ir atradusies. Tādi darbi kļūst par mākslas vēstures posmu, kurā apziņa par starpību starp realitāti un mākslu ir tas, kas rada patieso nošķirumu starp realitāti un mākslu¹. Nošķirums starp mākslas priekšmetu un realitātes priekšmetu šajā gadījumā slēpjas zināšanās par šāda nodalījuma esamību. Tas nav vizuāli nodalāms, tāpēc tās ir tikai teorētiskas zināšanas par šāda darba iespējamo vērtību (arī vēsturiski nozīmīgo vērtību), kas uzzinot, ka mākslas darbs ir kopija vai parasts ikdienas priekšmets, liek tam zaudēt vērtību patērētāja acīs. Kopija vai viltojums, tikai izliekas, ka tiem ir vēstījums, bet tam trūkst nepieciešamās saistības ar mākslinieku, kas piedēvē tam vēstījumu. Pat ja mākslinieks, kurš pieder mākslas pasaulei tikai izliekas, ka viņa darbam ir vēstījums, tas tik un tā savu vērtību saglabā, kā vēstījums par mākslas pasauli, kurā pastāv melīgi vēstījumi vai par mākslas performanci, kas piedēvē lietām neesošas īpašības, liekot mākslas patērētājam tām noticēt. Mākslas darbam ir nepieciešama vēstījuma struktūra, viltojums vai kopija zaudē daļu šīs struktūras, izjaucot visu mākslas darba nozīmi veidojošo sistēmu. Mākslas darbam ir jā saglabā saikne ar mākslinieku, kurš pēc mūsu domām šo darbu ir radījis, šim radīšanas aspektam piemīt liela darba jēgu un vērtību veidojoša vērtība, pat ja tas ir melīgs vēstījums, mākslas darbs saglabā saikni ar mākslas pasauli un mākslinieku, tas zināmā mērā ir paties, pat ja mājās, tas ir paties kā patiesi radīts, mākslinieka idejas radīts un piederošs mākslas pasaulei.

Mākslas darbus nerada cilvēki, kas nav mākslinieki, tomēr Danto nedod paskaidrojumu, kas, bez nonākšanas mākslas pasaulē, kā darba autoram, padara indivīdu par mākslinieku. Piedēvējot darbu zilonim vai pērtiķim, tas zaudē savu statusu kā mākslas darbs, padarot to vienkārši par ikdienišķu lietu. Šajā gadījumā būtu skaidrs, ka iemesls tam ir dzīvniekam neesošais koncepts par mākslu, atsaucoties uz

¹ Danto, A Artworks and real things, Theoria, Volume 39, Issue 1-3, April 1973, pp 9

iepriekšminēto, par zināšanām, ka pastāv nošķīrums starp mākslas priekšmetiem un realitātes priekšmetiem, kas tad arī nosaka, ka šāds nošķīrums pastāv. Bet Danto min arī bērnus, kuru radītie darbi nav mākslas darbs, kaut gan zināmā vecumā bērns var saprast mākslas konceptu, vismaz aptuveni (tāpat kā vairums pieaugušo) . Šo viņš salīdzina ar faktu, ka ne ikviens, kas pasaka- „Es pasludinu jūs par vīru un sievu!”- to patiešām arī izdara likumīgi, norādot uz to, ka ir nepieciešama ienākšana mākslas pasaulē, neminot kā to izdarīt.

Tiklīdz kaut kas kļūst par mākslas darbu, nokļūst mākslas pasaulē, tas kļūst arī par interpretācijas objektu., un tieši šī interpretācijas iespējamība ir tā, kas ļauj tam pastāvēt kā mākslas darbam un zaudējot šo interpretāciju, tas zaudē arī savu statusu kā mākslas darbs, kļūstot par ikdienišķu priekšmetu. Mākslas darbs ir mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis mākslas interpretācijai, Danto mākslu salīdzina ar valodu , mākslas darbs saka kaut ko, tas nodod savu vēstījumu un to ir iespējams uztvert caur mākslas darba interpretāciju. Māksla nepastāv bez tiem, kuri, kā raksta Danto, spēj runāt mākslas valodā, spējot interpretēt, to ko tie redz tā, lai vēstījums būtu skaidrs. Mākslas patērētājam mākslas valoda ir jāsaprot, saprotot arī to, ka mākslas darba nodēvēšana par ikdienas priekšmetu arī ir sava veida interpretācija, kas pastāv tikai tāpēc, ka pastāv gan uztverē, gan spējā to novērtēt starp realitāti un mākslas pasauli. Līdz ar to, Danto apgalvo, ka nav iespējams izdarīt neko vairāk mākslas darbu un ikdienas nošķīruma precizēšanā, ja vienīgais, kas to nošķir, ir šo divu konceptu nošķīrums kā tāds. Lai kas arī mākslas darbam piemistu, kas nepiemīt ikdienišķam priekšmetam, tas tam piemīt tikai tāpēc, ka tas ir mākslas darbs, iekļauts mākslas darbu klasifikācijā, ārpus šīs klasifikācijas un atzinuma, ka tas ir mākslas darbs, kuru ir radījis mākslinieks, pašam objektam nepiemīt vērtība, līdz ar to, mākslas teorija un mākslas pasaule darbu padara par mākslu, nevis kāds iracionāls spēks.

Džordžs Dikijs, runājot par mākslas pasauli, veido to kā institucionālu teoriju, kas paredz, ka mākslas pasaule var nokļūt ikviens, kurš ir radījis kaut ko tādu, kas pieļauj estētiskās baudas iespēju. Neatkarīgi no tā vai šī bauda tiek realizēta, vai nē, Dikijs uzskata, ka ar to ir pilnīgi pietiekam, lai kļūtu par daļu no mākslas pasaules- gan indivīdam kā māksliniekam, gan darbam kā mākslai¹.

¹ <http://www.berniephilosophy.com/files/49779208.pdf>

Šāds teorijas un prakses nošķīrums rada problēmu brīdī, kad mākslas aprakstošā definīcija ir nodota filozofijas rokās. Mākslas pasaule piedāvā piemērus un konceptus, kurus mākslas filozofija var ietvert savā teorijā, tomēr šie pastāvošie nošķīrumi un lēmējvara jau atrodas mākslas pasaulē, kas nozīmē, ka mākslas pasaule neapzināti rada teoriju, tikai neverbalizē to teorētiskā līmenī, un mākslas filozofija nepieciešami strādā ar mākslas vēsturi, ar faktiem un lietām, kas jau ir notikuši, mēģinot saprast, ko tas pasaka par mākslu. Nav tā, ka mākslas vēstures naratīvs būtu beidzies, tas vienkārši vairs netiek uzskatāmi turpināts mākslas darbos, bet gan pasniegts tālāk mākslas filozofijai, mākslas darbā vairs nav norādes uz to, no kurienes uz kuriem, kādu attīstības punktu, virzās māksla, tā sevī vairs nenorāda uz to, ko tā ir izdarījusi mākslas vienotā mērķa vārdā, lai gan tā noteikti kaut ko ir izdarījusi, tikai mērķis ir pārāk plašs, lai to varētu ieraudzīt. Mākslas tagadnes mērķis ir atspoguļot mākslu, parādīt kādu tās šķautni, īpašību un to tā arī dara, lai arī ne nepieciešami apzināti. Neskaidrs paliek ieguvums no mākslas koncepta paplašināšanās nodošanas mākslas filozofijai. Ņemot vērā, ka tas nav apzināts solis, tas vienkārši bija solis, no kura nevarēja izvairīties, jo mākslas definīciju patiesībā vairs nevarēja uzrakstīt brīdī, kad nošķīrums starp mākslu un ikdienu ir tikai konceptuāls un intuitīvi tverams. Šādā brīdī nav nepieciešamības pēc mākslas teorijas vai definīcijas, jo lielāko daļu darba izdara pati mākslas pasaule, ar tajā iesaistītajiem cilvēkiem, atļaujot darbam ienākt vai neienākt mākslas pasaulē, un tas sākotnēji neskaitās objektīvs lēmums, tas iegūst vērtību vai vismaz pamatojumu tikai tad, kad darbs kādu brīdi ir atradies mākslas pasaulē. Mākslas pasaulei nekādā veidā nav nepieciešama mākslas filozofija, lai identificētu mākslu, šī filozofija rodas *post factum*, lai paskaidrotu, kas ir noticis un kādi varētu būt tā cēloņi. Šī mākslas filozofija, kas nodarbojas ar jautājumu par mākslas identitāti un konceptu, atgādina Burdjē *habitus*, kas arī rodas *post factum*, pēc tam, kad par šo noteikto jautājumu ir radusies pieredze, attiecīgā joma ir pavirzījusies uz priekšu, tikai tad mēs varam izveidot trauslu shēmu par to, kā tas ir darbojies. Mākslas pasaules *habitus* šobrīd līdzinās mākslas filozofijai pēc mākslas beigām, kad tas neko nekontrolē, tikai palīdz atrast pieeju tam, kas notiek, palīdz atšifrēt mākslas darba nozīmi, tomēr pašā mākslas pasaulē vairs neiejaucas pēc tam, kad ir skaidrs, ka nepastāv stingri kanoni par to, kādā virzienā tai doties. No vienas puses ir grūti noticēt, ka vakardienas māksla neietekmē

šodienas mākslu, ka nenotiek kāda nemanāma virzība un attīstība vienā virzienā arī plurālisma laikmetā mākslā. Šis varbūt nav jautājums par to, kurš stils ir vairāk māksla, kurš spēj sevī ietvert pēc iespējas vairāk mākslu aprakstošus noteikumus, tomēr māksla virzās kādā virzienā, arvien vairāk tā sapludina realitāti ar mākslu, cenšoties tās nevis nošķirt, bet vienādot, kas pēc Danto teorijas nav iespējams tikai tāpēc, ka pastāv šis nošķīrums un mākslas darbs ar funkciju. Māksla, tāpat kā iepriekš, cenšas pārkāpt robežas, kas ir nospraustas, tikai šoreiz ar pilnīgi citiem līdzekļiem. Ir patīkami apzināties, ka māksla rāda un izsmej sabiedrības kļūdas un stereotipisko domāšanu, tomēr, lai arī cik drastiski tas nenotiktu, tas nav nekas jauns, nav nekas cits kā mūžīgā tēze par to, ka māksla atspoguļo sabiedrībā notiekošo, pat tad, kad tai ir bijis kāds cits primārais mērķis, tā joprojām palika jūtīga pret sabiedrībā notiekošo, tā apvienoja abus, gan vienoto mērķi, gan netveramāku lietu atspoguļošanu. Iespējams, ka mākslas attīstībā lielu izmaiņu nebūtu, neatkarīgi no tā, vai tā ir bijusi pakļauta mērķiem un kanoniem vai ne, jo ir skaidrs, ka darbošanās vienā jomā neizslēdz iespēju darīt to arī citā. Runāt par vienu tēmu, parādot caur kādu citu tēmu mākslā ir ierasta prakse. Apvienot sabiedrības atspoguļojumu ar viena konkrēta stila atzīšanu par patieso mākslas veidu, nav bijusi problēma, līdz ar to, jautājums par mākslas filozofijas ierobežojošo dabu ir neīsta problēma.

Danto savā mēģinājumā runāt par mākslu caur filozofisku skatījumu, vairoties to saukt par estētisko teoriju, kaut vai tikai tāpēc, ka vārdam „estētika” piemīt tik pat spēcīga konotācija kā Dišāna izvēlētajam objektam darbā „Stūklaka”. Savu mākslas filozofiju Danto sāk ar vēsturisko situāciju, kas ļauj nonākt līdz brīdim, kurā mainās vērtības un jautājumi mākslas vidē. Lai arī pirms tam, pēc Danto domām, ir pastāvējusi mākslas vēstures dominance pār mākslas pasauli, ir notikusi nepieciešamā attīstība mākslas pluralitātes virzienā. Iepriekšējo laikmetu mākslā Danto dēvē par mākslas vēstures naratīvu, tas ir stāsts, kas attīstās caur mākslas attīstību un katrs nākamais posms ir iespējams tikai tāpēc, ka ir pastāvējis iepriekšējais. Šāda cēloņsakarību virkne, lineārā attīstība var pastāvēt tikai tāpēc, ka tas ir viens mērķis, uz kuru virzās mākslas attīstība. Mākslas naratīvs tiek pretnostatīts mākslas hronikām, ja naratīvam ir iespējamās beigas, tad, kā apgalvo Danto, mākslas hronikas turpināsies arī pēc mākslas beigām. Šīs hronikas vēstīs par mākslu pēc mākslas beigām, kā

notikumi mākslā, kas datēti hronoloģiskā secībā, bet naratīvs sevī ietver daudz spēcīgāku hronoloģisku saistību starp notikumiem mākslā. Mākslas naratīvam ir sākums, attīstība, kādas problēmas saasinājums un atrisinājums, kas ir arī nobeigums. Notikumi mākslā virza viens otru un kopā tie virza mākslas naratīvu, šo konkrēto stāstu, uz atrisinājumu. Runājot par mākslas beigām, Danto uzsver tieši viena šāda naratīva beigas, naratīva problēma ir atrisinājusies un ir jāmeklē jauna problēma, bet šī naratīva atrisinājums ir radījis pavisam cita tipa problēmu, ar kuru, pēc Danto domām, pati mākslas pasaule strādāt nevar, vismaz ne tādā veidā, lai uzskatāmi parādītu naratīva atrisinājumu, tāpēc jaunās problēmas risinājumu ir jāuzņemas filozofijai, tai ir jāatbild, kāpēc kaut kas ir mākslas darbs, ja kaut kas cits, tieši tāds pats, nav mākslas darbs. Šīs problēmas nodošana filozofijai atbrīvo mākslu no viena naratīva nepieciešamības, mākslas pasaulei vairs nav problēma, kuru risināt, vai vismaz tai nav problēmas, kuru tā saviem spēkiem var atrisināt, kāpēc mākslas pasaule brīvi var attīstīties jebkurā virzienā, kurā tā vēlas, bet filozofijai ir jāspēj atrast risinājumu tam, kas ir māksla. Šajā attīstības posmā un mākslas pasaulē, Danto saskata vairākas problēmas, piemēram, mākslas darba un realitātes nošķirumu, kā arī jautājumu par mākslas darba identitāti caur tā rašanos un atzīšanu mākslas pasaulē. Kritiķi kā galveno problēmu Danto idejā saskata tajā, ka Danto noliedz mākslas spēju atbildēt uz jautājumu par mākslas būtību, tāpēc iespējams, ka mākslas naratīvs nav beidzies, tomēr tas nemaina faktu, ka lai atbildētu uz šo jautājumu, mākslas pasaule joprojām ir brīva savā virzībā, jo jautājums sevī ietver pārāk plašu atbildi, lai tā spētu ierobežot.

3. Mākslas attīstības iespējas caur *habitus* un mākslas beigu jēdzieniem

3.1 Mākslas jaunrades situācija mūsdienās

Par avangardu mākslā ir vērts runāt, jo tas sevī ietver eksperimentus ar mākslas robežām, inovāciju un eksperimentus arī ar patērētāja mākslas uztveri. Saistībā ar mākslas filozofiju, ir svarīgi ne tikai definēt, kas ir māksla, kas ir tās galvenās vērtības no patērētāja puses, bet arī runāt par to, kā mākslas pasaulē un mākslas patērētāja prātā tiek integrētas jaunās un neierastās lietas, kas ir tie mehānismi, kas avangardam liek kļūt par ikdienišķu un kādi ir optimālie nosacījumi, lai tas notiktu. Mākslas filozofijas teorijai nevajadzētu runāt par mākslu kā noslēgtu pasauli, kā pabeigtu fenomenu, bet gan kā par pasauli, kas nemitīgi mainās, ielaižot sevī arvien jaunus un nepieredzētus fenomenus, tai ir jāprot paskaidrot, kāpēc rodas jaunais, kādi ir nosacījumi jaunā tapšanai, uz ko tas atsaucas un kāpēc sākotnēji nepieņemamais un neatzītais ar laiku kļūst pierasts un saprotams, vai arī pēc pirmā cilvēciskā šoka, ļauj skatītājam ieraudzīt tā struktūru un nesto nozīmi.

No vienas puses avangards ir svarīgs, lai pārbaudītu mākslas teorijas darbību dzīvē, bet no otras puses tas šobrīd atrodas pozīcijā, kurā avangards vairs nav iespējams, jo māksla var būt viss, nekas nav aizliegt, līdz ar to neiztrūkstošā prasība pēc eksperimentiem mākslā, jauninājumiem un zināmā mērā arī provokatīvā un šokējošā vairs nav iespējama tā kā tas bija iepriekš. Skatītājs un mākslas pasaule ir pieradusi pie visa un paļaujas uz to, ka darbi būs pārsteidzoši un inovatīvi, līdz ar to, no laikmetīgās mākslas tiek pieprasīts būt avangarda mākslai, tā vienkāršākajā nozīmē- kā eksperimentālai un inovatīvai mākslai. Bet no otras puses tas nav iespējams, jo nekas vairs nav avangards, viss jau ir bijis un paredzams. Tāpat, atsaucoties uz Danto, uzskatu, ka „ja mākslai nav viena virziena, kas pastāv kā vadošais, avangardam nav arī noteikta pieturas punkta, no kā atšķirties, salīdzinājumā ar kuru tas varētu būt inovatīvs vai izaicinošs.

Rodžers Šatuks (Roger Shattuck) runājot par avangardu, sauc to par parazitisku, jo tas parazitē uz pastāvošās mākslas un kultūras, cīnoties un kritizējot to, tomēr

nespējot pastāvēt bez tās.¹ Avangardam ir nepieciešams atsaukties uz notikumiem gan sabiedrībā, gan mākslā. Burdjē runājot par mākslu, kā vienu no sabiedriskajiem procesiem, kam piemīt nepieciešamība veidot *habitus*, un izmaiņām tajā, min to, ka jaunais ir iespējams ne tikai tad, ja mākslas vēsture savā attīstībā ir tam gatava, bet jaunrade ir atkarīga arī no izmaiņām sabiedrībā, kas neizbēgami, pēc Burdjē domām, liek rasties kaut kam jaunam un atšķirīgam. Māksla ir jūtīga pret izmaiņām sabiedrībā un tā neizbēgami atsaucas pati uz savu pagātņi, kaut vai caur noliegumu. Interesanti, ka darbā „Avant-Garde under the „Post-” Conditions” nosacījumi, kas rada avangarda mākslu un apstākļi, kas to ietekmē, ir gandrīz identiski tam, ko Burdjē attiecina uz jebkādas mākslas veidošanos, kas nav nepieciešami avangarda māksla. Šeit varam pieņemt, ka atšķiras līmenis, kādā mākslā notiek izmaiņas ja runājam par avangardu un mākslu, kas vairāk atbilst ierastajam.

Žans Jangblads (Jean Youngblood), rakstot par avangarda vietu šī brīža situācijā uzsver, ka avangards nav mākslas darbos, bet gan to kontekstā. Lai šajā situācijā, kad iespējams par mākslu padarīt visu, līdz ar to zināmā mērā zaudējot iespēju radīt kaut ko principiāli jaunu, radītu mākslu, kas spētu būt avangards, sākotnēji ir jārada avangarda sabiedrība, kuras ietvaros ir iespējams attīstīties atšķirīgajam un kuri pati rada ko atšķirīgu, kas kalpotu par pamatu avangarda mākslā². Šī avangarda sabiedrības, konteksta nepieciešamība neatšķiras no iepriekš minētās Burdjē domas, kas pieprasa izmaiņas sabiedrībā, lai varētu radīt mākslu. Sākotnējā izcelsme avangardam mākslā ir jaunais sabiedrībā, vai tā būtu sabiedrības struktūru izmaiņa vai zinātnes attīstība, bet skaidrs ir tas, ka māksla pati no sevis nerada jauno, tai ir nepieciešama iedvesma, pamudinājums vai sākuma punkts, kuru ņemt par pozitīvu vai negatīvu pamatu tam, kas tiks radīts. Tas gan nenozīmē, ka ikviena pārmaiņa sabiedrībā ir vienlaicīgi arī jauna ēra mākslas pasaulē, sabiedrība var transformēties, atstājot mākslu tā brīža situācijā, ir nepieciešami īpaši nosacījumi, lai māksla varētu attīstīties uz jauno un neierasto, tām ir jābūt gan pārmaiņām sabiedrībā, gan mākslas pasaulē, kas ir gatava pārmaiņām, nonākot līdz attīstības posmam, kas pieļauj kaut ko principiāli jaunu.

¹ Armand L. Avant- Post: Avant-Garde under the „Post-” Conditions. Literaria Pragensia, Prague, 2007, pp 6

² Youngblood G. Life in Counterculture, Umlec2, 2006, pp 13

Avangards pastāv kā pretmets automātiskajai lietu uztverei, tam, ko mēs varam dēvēt arī par *habitus*. Ja pieņemam, ka mākslas vēsturiskais naratīvs patiešām ir beidzies, tad mēs nespējam veidot tādu mākslas *habitus*, kāds tas ir pastāvējis iepriekš, mums vairs nepastāv loģiskās attīstības virkne, mākslas patērētāja prātā ir tikai atsevišķas mākslas darba uztveres pieredzes, kas neveido vienotu veselumu, palīdzot uztvert mākslu un veidojot struktūras, kas kalpotu kā palīgīdzeklis mākslas izpratnē. Tātad, ja mākslas vēstures naratīvs ir beidzies un mēs patiešām vairs nevaram veidot paradumus mākslas uztverei, tad viss ir kļuvis par avangardu, jo mums nav automātiskās mākslas darba uztveres, kas rastos no *habitus*, tomēr ir skaidrs, ka ja viss ir avangards, tad par avangarda mākslu vairs nevar saukt neko. Ir grūti pateikt, vai kļūda ir tajā, ka pieņemam, ka laikmetīgā māksla nepastāv vienota naratīva un mērķa ietvaros, vai arī avangards, tātad arī viss jaunais, ir savādākā veidā saistīts ar vēsturisko, paradumiem, kā sākumā domāts.

Iespējams avangards mākslā ienāk caur avangardu sabiedrībā, piemēram, caur feminisma diskursu, kas, lai arī pastāv pietiekami ilgi, tomēr ir aktuāls un spēj producēt idejas, kas joprojām būtu pretstatā ar pastāvošajām idejām un kārtību. Danto savos darbos bieži piemin to, ka dzīvojam plurālistiskā laikmetā, kas viņa gadījumā attiecas uz mākslas pasauli, tomēr varam runāt arī par pluralitāti mākslu ietekmējošajās idejās un jomās, vai runāt par multidisciplināru pieeju mākslai, kur sevī apvienojas dažādas disciplīnas, piemēram, māksla, filozofija un ētika, radot darbu, kas teorētiski ir mākslas darbs, tomēr izmanto pārējo jomu instrumentus un zināšanas.

Pols Krovters (Paul Crowther), runājot par postmodernismu, atsaucas uz Danto mākslas beigu konceptu, apšaubot tā ticamību, galvenokārt tāpēc, ka pēc viņa domām mākslas vadošais attīstības virziens nekad nav bijis tikai viens- mimētiskais. Pēc Krovtera domām, mākslai ir bijušas vairākas funkcijas, un pat ja vēsturiskais naratīvs attiecībā uz mākslas mimētisko funkciju ir beidzies, sākoties kino ērai, kurā daudz precīzāk varēja attēlot realitāti, pārējās funkcijas joprojām attīsta mākslu un liek tai virzīties uz priekšu¹. Krovters min, ka mākslas mimētisko dabu varam uzskatīt tikai par līdzekli, lai sasniegtu pārējo mākslas funkciju mērķus, kas saistās gan ar morāli, gan cilvēka dabu kā tādu. Krovters raksta, ka mākslas funkcija ir morāles un estētikas

¹ Crowther P. *Philosophy after Postmodernism*, Routledge, London, 2003, pp 183

attīstīšana un pacilājuma radīšana mākslas patērētājā¹. Tomēr šeit ir jāmēģina saprast, vai netiek jauktas dažādas mākslas un tās mērķu, funkciju izpratnes. Mākslas pašdefinīcijā, līdz ar to arī mērķos, pēc Danto domām, nepastāv ideja par precīzu reprezentāciju. Tas neiekļaujas mākslas definīcijā, tomēr satur kopā mākslas naratīvu. Visas pārējās funkcijas darbojas caur šo galveno mākslas vēstures naratīva virzienu, kas stāv pāri mākslas sociālajām funkcijām. Tas ir mākslas kā noteikta amata mērķis, nevis mākslas kā tādas mērķis.

Mākslas mērķi, kas vienlaicīgi ir arī daļa no mākslas definīcijas jeb atbildes uz jautājumu-Kas ir māksla?-pēc mākslas beigām atrodas mākslas filozofu kompetencē, kuri tos nevis rada, bet caur mākslas darbiem kā piemēriem integrē mākslas teorijā. Izmaiņas mākslas pasaulē rodas, jo nomainās joma, kurā atrodas mākslas galvenie jautājumi, ja iepriekšējā bija tīri praktiska, tas šobrīd praktiskajā jomā vairs nav nekā neiespējama, līdz ar to izaicinājums un attīstība nevar notikt caur praktisko jomu, kas ir vieglāk definējama un tajā ir vieglāk fokusēties uz vienu attīstības punktu jeb mērķi. Līdzko māksla kļūst vairāk teorētiska, tā zaudē viegli definējamu mērķi, nevar runāt par attīstību tehniskajā jomā tāpat kā par attīstību teorētiskajā, līdz ar to patiešām ir iespējams teikt, ka vēsturiskais naratīvs patiešām ir beidzies, uzsākot cita veida naratīvu, kuru nav iespējams definēt pēc skaidri saredzamiem pieturas punktiem. Iespējams, kļūda Krovtera kritikā, ir tā, ka viņš salīdzina mākslas tehniskos centienus ar idejiskajiem, kurus salīdzināt nevar tāpēc, ka tie pastāv un attīstās pēc dažādiem kritērijiem.

Atsaucoties uz Krovtera modernisma analīzi², kas norāda uz to, ka Danto nav pievērsis uzmanību tam, ka modernisma laikmetā mākslas stili ne tikai atšķīrās un definēja sevi kā vienīgo pareizo attiecībā uz citiem mākslas stiliem, bet arī ietvēra sevī stilistisku un idejisku līdzību, kas pēc Krovtera domām, bija daudz svarīgāki laikmeta definēšanai mākslā. No šī Krovters secina, ka laikā, kad, pēc Danto domām, vienotais naratīvs bija beidzies, mākslā tomēr pastāvēja kopīgas ievirzes un virziens, kā arī kopējs laikmeta gars, kas padara Danto analīzi kļūdainu. Danto gan nenoliedz, ka

¹ Crowther P. Philosophy after Postmodernism, Routledge, London, 2003, pp 186

² Crowther P. Philosophy after Postmodernism, Routledge, London, 2003, pp 186

kopējas iezīmes mākslā pastāv, tomēr nenorāda arī, cik daudz kopējas iezīmes attīstībā novestu pie jauna naratīva sākšanās.

Atšķirībā no Danto, Krovters mākslu uztver funkcionāli, kā audzinošu vai katarsi radošu jomu, kas maina veidu kādā tiek uztverta māksla. Ja māksla galvenokārt ir funkcionāla, nevis tā nodarbojas pati ar sevi kā diskursa objektu, ir iespējams runāt par mākslas tālāku virzību kādā noteiktā naratīvā, tomēr runāt par laikmetīgo mākslu kā funkcionālu ir sarežģīti, ņemot vērā to, ka lielākajā daļā gadījumu tā sevī iemieso ideju par mākslu, nevis kādu morālu vai sociālu funkciju. Primārais mākslas darbā ir ideja par mākslu, kuru tas iemieso. Ja māksla ir brīva un tā ir savas definīcijas meklējumos, tā nevar tos sasniegt koncentrējoties uz būšanu funkcionālai. Nevar runāt par mākslu kā pilnībā atrautu no skatītāja, kas atrod interpretācijas un saskata mākslā kādu noteiktu problēmu reprezentācijas, tomēr māksla ir jāpieņem arī kā fenomens pats par sevi, jo mākslas darbs joprojām reprezentē mākslas pasauli arī tad, ja uz to neviens neskatās, bet tas nerepresentē mākslas patērētāja pamanīto interpretāciju (vismaz ne skaidri, iespējams, tikai kā iespējamību), ja mākslas patērētāja nav klāt. Darbs netiek atšifrēts, tomēr tas joprojām pastāv kā mākslas darbs.

Krovters par mākslas nākotni runā atsaucoties uz Danto ideju, ka līdz ar mākslas atbrīvošanos no teorētiskā darba un „visa” iekļaušanu savā pasaulē, māksla pārstās būt spējīga radīt kaut ko idejiski jaunu, ārpus visa tā, kas jau šobrīd ir zināms, ka tā var būt māksla. Šeit Krovters atzīst, ka, iespējams, māksla patiešām nespēs radīt neko principiāli jaunu, bet tas arī nekad nav bijis mākslai primārais, kā svarīgāko mākslas attīstībā Krovters min to, ka tai jāspēj parādīt līdz šim pastāvošos stilus, idejas jaunā gaismā, nevis kaut kā principiāli jauna radīšanu. Šajā gadījumā, Krovters joprojām pieturas pie vēsturiskā naratīva, kura vienojošais punkts nav īsti skaidrs, tomēr šāda pieeja nosaka zinām lineāru virzību un attīstību mākslas naratīvā, kas ļauj mākslas patērētājam veidot stabilu *habitus* attiecībā uz mākslas pasauli, ja ņemam mākslas vēsturi, kā atspēriena punktu jaunradei, mākslas darba pieredze vairs nav tik unikāla, jo ir iespējams atsaukties uz vēsturiskajiem stiliem un mēģināt atšifrēt, ko mākslas darbs reprezentē ārpus tā mākslas pasaules reprezentācijas.

Mākslas pasaule šobrīd ir punktā, kur viss ir atļauts, viss ir paredzams vai jau bijis. Darbošanās kādā noteiktā virzienā, neatkarīgi no tā, vai notiek apzināta

atsaukšanās uz mākslas vēsturi vai nē, tomēr neparedz loģisku attīstību mākslas naratīvā. Tātad, ja pieņemam, ka jaunrade slēpjas negaidītu pavērsienu meklēšanā jau notikušajā, tas joprojām nenozīmē to, ka mākslai ir viens noteikt mērķis, tehniskais naratīvs, kuru attīstīt. Aplūkojot Danto un Krovtera piedāvātos mākslas pasaules attīstības scenārijus, ticamāks, lai arī daudz drūmāks ir scenārijs, kurā mākslas pasaule kļūst aizvien konceptuālāka, meklējot arvien jaunus, mākslai neierastus, veidus, kādos attēlot kādu ideju. Viens no nākotnes naratīviem varētu būt šis darba idejas attēlojums pēc iespējas netradicionālākā veidā, bet tas sevī neietver lineāru attīstību, darba idejiskums laikmetīgajā mākslā stāv pāri formas nozīmei, tomēr nav skaidrs, kādā situācijā tas atstāj pašu mākslas pasauli. Iespējams, ka mākslas pasaulei nav nepieciešama lineāra attīstība, ka tai pilnīgi pietiek ar piemēriem, kas attēlo kā iespējams attēlot ideju, reprezentēt mākslu, tomēr šis mākslas idejas reprezentācijas vienmēr novedīs pie jautājuma :” Vai tā ir māksla?”, un „Kāpēc tā ir māksla?”. Mākslas identitāte ir viens no galvenajiem jautājumiem mūsdienu mākslas pasaulē, tieši šīs plašās mākslas vēstures dēļ, kur ļoti dažādas lietas tikušas kvalificētas kā māksla un tas ir devis iespēju mākslai nonākt pie tā, ka it viss kāda iemesla pēc var būt māksla. Bez šī jautājuma atbildēšanas mākslas virzīšanās uz principiāli jauniem idejiskiem pamatiem šķiet neiespējama, bet atbildes rašanai mākslā ir neskaidra nākotne.

Māksla piedāvā šokēt, izglītēt un aizdomāties par dažādiem jautājumiem, tā vizuāli, tomēr diezgan eksplīcīti, piedāvā problēmu formulējumus, šeit varam runāt gan par feminismu, dzimuma lomām, gan seksuālo minoritāšu problēmām, kas plaši tikušas apskatītas mākslas pasaulē, kas, lai arī tiek uzskatīta par atvērtu it visam, tomēr pārāk bieži novēršas no neērtiem jautājumiem vai veidiem, kādos šie jautājumi tiek risināti. Pašas problēmas sabiedrību šokē vairāk, nekā to attēlojums, lai arī dzimumorgānu attēlošana mākslā ir pierasta, kā arī rasu piederība vairs nav tik aktuāla problēma, Mel Chin's darbā „Night Rap,” cilvēkus vairāk šokēja ģenitāliju piederība kādai konkrētai rasei, nevis ģenitāliju kā tādu attēlošana. Šis gadījums norāda uz to, ka māksla savā formā ir sasniegusi posmu, kur tā vairs nepārsteidz, šādā veidā krasa virziena maiņa un attīstība notikt nevar, kamēr zinātne mums nepiedāvā jaunus vizualizācijas veidus, tomēr idejiski mākslai vēl ir daudz ko teikt un tai būtu

nepieciešams to darīt, jo tā spēj pārveidot cilvēka pieredzi, dažādos jautājumos. Šāda attīstība diemžēl padara mākslu par funkcionālu jomu, kurā tai ir jāpilda uzdevums ārpus uzdevuma būt mākslai. Šis saskan ar Hēgeļa ideju par mākslu, kas atdaloties no reliģijas, vairs nekalpo cilvēkam kā augstākās patiesības medijs, kļūstot prozaiskai un pietuvinātai ikdienas dzīvei.

Gadījumā, kad māksla tiek uztverta tikai kā funkcionāla, māksla mākslas pēc kļūst bezjēdzīga vai drīzāk neiespējama kā ilgtspējīga, attīstību saglabājoša. Māksla nevar saglabāt savu brīvību, iespēju norādīt tikai pašai uz sevi, ja tai tiek noteiktas striktas funkcijas. Šādu mākslu vairs nevar vērtēt pēc estētiskā baudījuma, tā pieprasa ieinteresētību, būšanu iesaistītam jautājumā, kad tiek vērtēts tās padarītais. Tās vērtība vairs nav mākslinieciska, bet gan tā kalpo par pamudinājuma, diskursa transportētāju no kopīgās sabiedrības platformas uz katra indivīda prātu.

Runājot par mākslas saturu, Krovters min, ka māksla sevī vienlaicīgi ietver gan jauno, gan to, kas ir determinēts caur notikumiem mākslas vēsturē. Šis apvienojums mākslā, var noderēt *habitus* integrēšanai mākslas beigu diskursā. Krovters kā noteiktu aspektus min mākslas patērētāja kognitīvos procesus, piemēram, ar ko mēs simboliski saistām savu identitāti. Tomēr arī šeit mēs varam saskatīt funkcionālismu, māksla kalpo vai palīdz tās patērētājam tiešā un netiešā veidā, kas liek domāt, ka Krovteram un Danto ir atšķirīga mākslas uztvere, kas ļauj abiem nonākt pretrunās.

Krovters mākslas nākotni redz mierpilnā līdzāspastāvēšanā starp inovatīvo, avangardu un mākslas vēsturi, kas var piešķirt mākslai atspēriena punktu, vai arī kalpot par pamatu dekonstrukcijai. Caur Krovtera pieņēmumu, ka, lai arī māksla ir atbrīvojusies no vienota attīstības naratīva, tā neizbēgami paliek saistīta ar mākslas vēsturi, kas tad arī ir tās panākumu pamatā. Ja pieņemam, ka nekas jauns vairs nevar tikt radīts, tad mākslai ir jāpiedāvā jauns veids, kādā runāt, attēlot to, kas jau ir bijis iepriekš. Mākslas vēsture tiek izmantota kā materiāls jaunā veidošanai.

Māksla mūsdienās nevar cerēt uz attīstību tās vizuālajā izskatā, kas, kā Danto min, jebkurā gadījumā ir aizvirzījies otrajā plānā. Mākslas nākotne joprojām ir meklējama tās vēsturē, šoreiz nevis kā loģiska attīstība, bet gan kā transformācija, pielāgojot bijušo pašreizējiem apstākļiem.

Lai arī darba gaitā esmu centusies pretnostatīt *habitus* un mākslas beigu iespējamību, ja pieņemam, ka mākslas vēsture tiek paturēta kā transformējams pamats un atmetam mākslas vēsturi kā cēloņu un seku virkni, ir iespējams vienlaicīgi pastāvēt gan idejai par mākslas beigām, gan *habitus* konceptam, kā arī iespējama joprojām ir inovācija mākslā, vismaz tik daudz, lai to varētu saukt par jaunu. Danto neizslēdz mākslas vēstures nozīmi, tomēr skaidri nemin, vai mākslas vēsture kā pamats laikmetīgajai mākslai šādā veidā nav konfliktā ar mākslas beigu ideju.

Laikmetīgā māksla, māksla, kas top mūsdienās šobrīd atrodas situācijā, kur tās tapšana un identitāte ir neskaidra. No vienas puses mēs varam pieņemt, ka māksla ir it viss, kas par tādu atzīts un tas, kas neiemieso kādu citu ideju vai nav par kaut ko, runājot Danto vārdiem, vienmēr tik un tā ir par pašu mākslu, tās izpratni un esību. Runājot par avangarda mākslu, kas attiecībā gan uz laikmetu, gan šeit apskatītajiem konceptiem ieņem interesantu lomu mākslas pasaule, jāsaka, ka daļa teorētiķi ir ļoti skeptiski par tīra avangarda, kāds tas bijis iepriekš, pastāvēšanu. Pēc mākslas filozofu domām, ieskaitot Danto, jaunais mākslā šobrīd var būt tikai dažādas variācijas par jau bijušo. Tādā vai citādā veidā (gan kā mākslas stils vai ikdienas priekšmets) mākslas darbs jau ir bijis, tas, tāpat kā briesmoņi, kurus mēs savā prātā nevaram radīt no tā, kas tur nav iepriekš bijis, mākslas attīstība caur Danto mākslas filozofiju tiek saskatīta kā atkārtotāšanās, vai kā raksta Krovters, mākslai ir jāmeklē jauni veidi kā likt kopā mākslas vēsturi, kā atrast jaunus attēlojumu pagātnes idejām un kā pielietot pagātnes idejas pašreizējā sabiedrībā.

3.2 Mākslas beigu *habitus*

Gan Danto, gan Burdjē runā par mākslas attīstību caur mākslas vēsturi un sabiedrību, kas ļauj mākslai nonākt pie kaut kā jauna. Mākslai un sabiedrībai ir jāizaug līdz noteiktām idejām, loģisku notikumu virknes noved līdz jaunam avangardam. Tikai caur mākslas vēstures attīstību, kas nepieciešami nav tāds mērķtiecīgs un vienots naratīvs par kādu runā Danto, tādi mākslas darbi kā „Piss Christ” un „Brillo Box „, ir padarīti par iespējamiem. Iepriekš jau ir minēts kādā veidā šī transformācija notiek, kā mākslas pasaule attīstoties un meklējot savu iekšējo identitāti ir nonākusi pie

jautājuma: Kāpēc kaut kas ir māksla? Šis jautājums, lai arī nekad nav bijis viegli formulējams, šādā formā parādās tikai tagad, jo, ja vēsturiski atbildi varēja dot, sakot- tāpēc, ka tā ir glezna- vai- tāpēc, ka to radot ir izmantota noteikta tehnika un zināšanas, tad šobrīd jautājums par to, kāpēc kaut kas ir māksla, ir jautājums par mākslas netveramo būtību, kas nepakļaujas definīcijai gan tāpēc, ka tā aptver pārāk lielu laukumu, gan arī tāpēc, ka tai piemīt īpašības, kas nav aprakstāmas. It kā mākslai piemistu kāda esence, ārpus mākslas pasaules un zināšanām par to, ka pastāv šāds nošķīrums starp mākslas pasauli un realitāti. Māksla ir attīstījusies no amata un tehniskām zināšanām līdz daudz teorētiskākam līmenim, kas pēc Danto domām būtu jāatstāj filozofijas ziņā.

Tāpat kā Burdjē, arī Danto runā par to, ka lai kaut kas būtu māksla ir nepieciešams pareizais konteksts, kurā tas notiek, kā arī teorija, kas to atbalsta vismaz daļēji. Sintija Frīlanda (Cynthia Freeland) savā analīze par Danto apgalvo, ka teorija, kas tiek pieminēta Danto darbos, nav uztverama kā akadēmiska teorija, tā sevī ietver arī sabiedrības un kultūras kontekstu, kas mākslas patērētājam ļauj to uztvert¹. Šis pilnībā sasaucas ar P. Burdjē ideju par mākslas radīšanu, kas paredz izteiktu atsaukšanos uz sabiedrībā notiekošo, mākslas darbam, pēc Burdjē domām, ir jābūt aktuālam mūsdienu situācijā, lai tas varētu tikt saukts par labu mākslu, neviens vairs neinteresējas par pagātni jaunajos apstākļos, pat tad, ja, piemēram, pašas sabiedrības ieradumu ietvaros nav notikusi pārslēgšanās uz jauno stāvokli.

Neatkarīgi no tā, vai mākslas vēsturiskais naratīvs Danto izpratnē ir beidzies vai nav, Burdjē un Danto pārstāv vienotu izpratni par mākslas darbu veidošanos un inovatīvo tajā. Burdjē nemin, kas notiek ar mākslu laikmetā, kad tai ir pieejami dažādi tehniskie risinājumi, tomēr viņš runā par mākslas jaunradi kā par jūtīgu uz izmaiņām, kas nozīmē, ka māksla, mainoties zinātnes atklājumiem, mainās tiem līdzīgi un integrētos savā mākslas laukā, kas skaidri ir redzams plašajā digitālās mākslas sfērā. Māksla rada un runā to, kas ir aktuāls, tā nemaina pasauli un neaptur karus, kā Danto ar nožēlu raksta savā esejā „Artworld”, tomēr tai ir jāļauj piedalīties un to nevajadzētu pasludināt par zemāk stāvošu jomu varas laukā. Rakstos par mākslu, Burdjē min, ka, veidojot mākslas uztveres paradumus, strādājot ar mākslas pasaules *habitus*, ir ļoti

¹ Freeland C. But is it art? Oxford University Press, Oxford, 2001, pp 55

svarīgi pieņemt arī to, kādās varas pozīcijās atrodas noteiktā joma, un šajā gadījumā arī mākslas pasaule noteikti ir tā, pār kuru tiek dominēts. Lai arī Burdjē savus darbus ir radījis ātrāk nekā Danto, tie tomēr ir pastāvējuši vienlaicīgi, tāpēc ir interesanti, ka tie runā par dažādiem mākslas pasaules laikmetiem (pirms un pēc mākslas vēsturiskā naratīva beigām), savos Burdjē it kā nepamana izmaiņas tādā veidā, kādā tās pamana Danto, liekot uzsvāru uz vēsturisko mākslas izpratni un bijušo varas situāciju starp dažādām jomām. Iespējams, ka līdz ar Danto mākslas beigām, mākslas brīvība un nepakļaušanās stingrai kontrolei vēl nav notikusi pietiekami ātri. Burdjē runā par to pašu laiku, par kuru Danto, pieminot Dišānu, tomēr gluži kā Danto apgalvo, nevar rakstīt par to, kas pastāv vienlaicīgi ar viņu mākslā, saprast cēloņus un sekas šajā jomā ir iespējams tikai ar laika distanci, taču ja mākslas beigas patiešām ir pienākušas un jauns vienotais naratīvs mākslā nav gaidāms, tad par mākslu var rakstīt arī bez laika distances.

Burdjē šķietami runā par laikmetu pirms mākslas nāves, kad mākslas virzība tiek cieši uzraudzīta no dažādu institūciju puses, kad tai vēl nepiemīt pašnoteiksme. Galvenajam fokusam joprojām ir jābūt uz mākslas vēsturi, tomēr tā nav. Burdjē raksta, ka pārāk liels uzsvārs mākslas identitātē tiek likts uz sociālām pārmaiņām, aizmirstot, ka patiesībā mākslas vēstures notikumi ir tie, kas pieļauj pārmaiņas pašā mākslā. Pēc Burdjē domām, mākslas patērētājs skaidro mākslu pārāk vienkāršoti, caur mākslas sociālo prizmu, neskatoties uz to, ka šī transformācija ir bijusi iespējama tikai tāpēc, ka mākslas pasaulē ir notikusi attīstība, kas ir novedusi mākslu līdz šādai iespējai.

Šī ir interesanta ideja, kas liek domāt, ka tiek runāts par mākslas beigu sākumu, kad mākslas vēsture zaudē savu ietekmi, ka nav vairs loģiskas attīstības tajā, kas notiek mākslā. Iespējams, ka tas, ko Burdjē domā kā mākslas *habitus* fokusēšanos uz sociālo aspektu vairāk kā uz vēsturisko, patiesībā iezīmē robežu, pēc kuras mākslas naratīvs ir beidzies, un mākslas pasaule vairs nevar atsaukties uz naratīvu, kas vairs neturpinās pēc cēloņu un seku principa.

Runājot par šo fokusa maiņu, Burdjē to pieņem kā kļūdu spriešanā, līdz ar to saglabājot *habitus* konceptu arī mākslā. *Habitus* joprojām izmanto to, kādas transformācijas ir notikušas mākslas pasaulē un kā tas sader ar mūsdienu mākslas pasauli. Ja sākotnēji šī mākslas vēstures vieta *habitus* izveidē pēc mākslas beigām ir

mulsiņoša, tad šobrīd, pieņēmot, ka gan Danto, gan Burdjē runā par vienu un to pašu, kad tiek pieminēts konteksts mākslas pasaules attīstībā, ir iespējams runāt par mākslas pasaules *habitus*. Ja mākslas pasaules *habitus* vienmēr ir bijis jūtīgs pret mākslas attīstību un pārmaiņām tajā, sekojot attīstībai, un liekot klāt jaunu informāciju par principiāli jaunu pieeju mākslai, tad šobrīd par galveno punktu mākslas vēsturē, kam jāveido laikmetīgās mākslas *habitus*, kļūst ikdienas lietu ienākšana mākslas pasaulē un jautājums, kāpēc kaut kas ir māksla. Neapšaubāmi joprojām ir svarīgi, kā notikusi vēsturiskā attīstība mākslā, kādi posmi un tehnikas tajā ir pastāvējuši, tomēr, lai saprastu laikmetīgo mākslu, tās provokatīvo dabu, galvenais, kas jāņem vērā ir šis punkts, kur viss var kļūt par mākslu, pareizajā sabiedrības un teorijas kontekstā. Pēc šī punkta ir vieglāk saprast, kāpēc mākslā parādās dažādi, iepriekš izveidoti priekšmeti, kāpēc mākslai ir nepieciešams pievienot koncepciju kaut kam pastāvošam. Piemēram, kāpēc pieputējuši bēniņi un tajos atrodamo lietu saraksts ir māksla¹. Mākslas stili vairs nenomaina viens otru, vairs nenotiek cīņa par pareizo mākslas definīciju, pastāv plurālisms, kas ļauj pieņemt ikvienu mākslas darbu kā vienlīdz pareizu un atbilstošu mākslas pasaulei. Sastopoties ar pieredzei nepazīstamu mākslas veidu vai izpausmi, rodas jautājums, kāpēc arī šis tiek uzskatīts par mākslu, ir iespējams ņemt talkā mākslas vēsturi. Ar tās palīdzību, kādā brīdī mākslas pasaule nonāca pie tā, ka viss var būt māksla, kas arī šo lietu, darbu padara par iekļaujamu mākslas darbu sarakstā.

Veidojot mākslas uztveres *habitus*, paradumus, kas palīdz mums atšifrēt mākslu, šajā mākslas pasaules posmā ir nepieciešamas zināšanas par pluralitātes ienākšanu mākslā pēc dažādu stilu savstarpējiem cīņiem. Māksla joprojām atsauksies uz mākslas vēstures notikumiem, tomēr tieši šis brīdis ļauj dažādos, reizēm neordināros mākslas izpausmes veidus, likumīgi iekļaut mākslas pasaulē. Svarīgāk par to, vai mākslas beigas patiešām ir eksistējošs fenomens, ir saprast šo transformāciju uz plurālismu mākslas pasaulē, kas paredz daudz tolerantāku attieksmi pret mākslas darbu, pieļaujot, ka arī nesaprotamais vai nepatīkamais dabiski var iekļauties mākslas pasaulē.

Līdz ar Danto mākslas beigu koncepciju tiek aktualizēts jautājums par mākslu, par to, kas tā ir un kāpēc tā var būt dažāda, kas ir lielākais teorētiskais ieguvums

¹Nurk K. When Will Z Take Up Bees? (tulk. Margus Elings) Kunst.ee, 2013/1, pp 17-29

mākslā. Mākslas pasaules *habitus* un paradumi, iespējams, līdz ar to tiek pakļauti mazākām izmaiņām, jo atšķirībā no pagātnes, patērētājs savos ieradumos, mākslas izpratnē var atsaukties tikai uz vienu notikumu mākslā, nevis uz visu mākslas vēsturi un tās attīstības naratīvu. Mākslas beigas piedāvā ārkārtīgi skumīgas nākotnes izredzes mākslai, kura, lai arī atbrīvota no vēstures un filozofijas kundzības, vairs nespēj būt avangardiska, tā nespēj piedāvāt eksperimentus ar idejiski jaunām lietām. Tomēr, ja pieņemam, ka mākslas vēstures attīstība joprojām notiek kādā vienā virzienā, vai tā būtu precīza, tomēr minimālistiska idejas attēlošana vai kārtējā mākslas robežu paplašināšana, tad mākslai paveras plašas attīstības iespējas. Lineāra mākslas attīstība, kas virzās uz vienu mērķi, padara orientēšanos mākslas pasaulē vienkāršāku, un tās zaudēšana, kas atņem mākslai iespēju radīt sevi no jauna, iespējams, būtu jāaizstāj ar kāda citas struktūras tipa mērķi, kā, piemēram, Krovtera minētie paralēlās attīstības jeb funkciju iespējamība. Danto pieņem, ka māksla ir spējusi attīstīties, vai vienkārši skaidri fiksēt šo attīstību tikai tāpēc, ka tai ir bijis viens skaidrs mērķis uz ko koncentrēties, tomēr paralēli šim vienam mērķim, ir notikusi arī mākslas identitātes maiņa, kam nav nekāda sakara ar to, vai mākslas spēj vai nespēj attēlot kādu priekšmetu. Mākslas teorētiskie meklējumi un līdz ar to arī identitātes meklējumi sākās vēl pirms kļuva iespējams attēlot kādu konkrētu mirkli vai lietu pilnīgi precīzi, ar fotoaparāta palīdzību, tomēr ir skaidrs, ka pēc tam sākās krasas pārmaiņas mākslā, kad tā sevī integrēja daudzas citas jomas, ieskaitot filozofiju, kura, manuprāt, ir rodama starp mākslas darbu un interpretāciju.

Pretēji Danto, man gribētos teikt, ka nav lielas atšķirības starp mākslas identitātes meklējumiem sešdesmitajos gados, kad viens mākslas veids tika aizstāts ar citu, īstāku, un mākslas identitātes meklējumiem šobrīd, šobrīd tas nenotiek ar manifestu un piemēru palīdzību, tomēr modernisma- „Tas ir māksla!” -savā būtībā neatšķiras no mūsdienu: „Kāpēc tas ir māksla?„ Atšķirībā no modernisma, mūsdienu mākslas pasaulei nav vienota stila, kam rakstīt manifestu. Mēs varam rakstīt manifestu Plurālismam vai Mākslas teorijai, jo tas šobrīd ir tas, kas mākslu definē un notur to zināmā attālumā no realitātes.

Mākslas beigu *habitus* no modernisma vai fovisma *habitus* atšķiras tikai ar to, ka tas sev par pamatu var ņemt tikai vienu mirkli mākslas vēsturē, kas, protams, nav bijis

iespējams bez daudziem citiem mirkliem mākslas vēsturē, tomēr šis mirklis pats gana skaidri paskaidro kā esam nonākuši līdz plurālismam un mākslai, kas ļauj uz sabiedrības zināšanām par nošķirumu- mākslas pasaule un reālā pasaule. *Habitus* pēc mākslas beigām var atsaukties uz šo mākslas vēstures mirkli, tomēr šis mirklis daļēji pārklājas ar to, ko Burdjē sauc par pašreizējo situāciju konkrētajā jomā, lai raksturotu mākslas pasauli šobrīd mēs izmantojam šo pašu plurālismu, kas var novest pie domām par mākslas stagnācijas, jo šajā gadījumā mums kopā ir jāsaliek mākslas vēstures pluralitātes rašanās mirklis mākslas vēsturē, un pluralitāte kā raksturojošais arī šī brīža mākslas pasaules attīstībā un vienīgais, kas šo paradumu veidošanu vai jaunas mākslas veidošanos virza uz priekšu ir izmaiņas sabiedrībā, kas zināmā mērā mākslas pasauli virza uz to, ka tā kļūs par sociālu jautājumu platformu, reaģējot uz notikumiem sabiedrībā. Tā kā tolerances līmenis gan mākslā, gan sabiedrībā aug, iespējams kādā brīdī mākslas pasaule zaudēs rasu, dzimuma un seksuālās orientācijas jautājumus kā to, par ko runāt un atliks runāt tikai par pārmaiņām sabiedrības formācijās, vadībā.

Ir grūti atrast to, uz ko māksla var fokusēties, ja patiešām pieņemam, ka tā tālāk vairs nevar attīstīties pilnīgi neierastos virzienos, tehnikā jā, bet ne idejiskā virzienā, jo pēc tam, kad māksla var būt viss, tajā vairs nevar integrēt neko jaunu.

Mākslas vēsturiskā naratīva beigas un *habitus*, lai arī viens atbalsta mākslas vēstures nozīmīgumu, bet otrs runā par tās pozīciju zaudēšanu, joprojām var pastāvēt vienlaicīgi, kamēr ir šis viens vēsturiskais posms, kas noteica pārmaiņu rašanos. Mākslas uztveres prakses, līdz ar mākslas beigām var kļūt vienmuļākas un pārtraukt savu attīstību, atšķirībā no tā, kas darbā sākotnēji tika pausts, ka, ja māksla ir viss un mums nav pamata veidot saistību starp jauniem mākslas darbiem, mēs nevaram veidot mākslas darbu uztveres pieredzi un līdz ar to arī paradumus, kas palīdzētu atšifrēt mākslas darba nozīmi, to kā tas spēj sevī atklāt mākslas būtību. Mākslas *habitus* joprojām balstās uz atpazīstamiem jēdzieniem, tikai atšķirībā no laika pirms „Brillo kastēm”, šie jēdzieni un pieredze mainās daudz mazāk. Darbi ir kļuvuši daudz strīdīgāki, tomēr teorētiskais rāmis, kādā tie top šobrīd, šķiet nemainīgs, kas gana drīz ļaus mākslas patērētājam izveidot savu *habitus* un paradumus mākslas uztverei, kuros varēs integrēt dažādus mākslas darbus.

Secinājumi

Pārmaiņas mākslā, kas sākās vēl pirms Dišana „ready- mades”, aktualizēja jautājumu par mākslas būtību un to, kādās attiecībās māksla ir ar tās patērētāju. Pēc fotogrāfijas un kino ienākšanas mākslas pasaulē, vizuālajai mākslai bija jāpārdefinē tās iekšējie mērķi un vizuālā forma, jo tās mimētiskais aspekts nebija tik spēcīgs kā jaunajos mākslas veidos. Jutekliskās realitātes attēlošana bija jāaizstāj ar kaut ko citu, kas varētu kalpot par mākslas virzības noteicēju.

Līdz ar modernismu šķita, ka māksla nemitīgi maina savu fokusu, izplūstot garos manifestos un meklējot vienu patiesību, kas spētu atklāt patiesību par mākslu kopumā. Tas bija sacensības laikmets, kad viens mākslas stils aizstāja otru, pretendējot uz spēju caur sevi atklāt mākslu patiesāk nekā citi. Mākslas nākotne un attīstība tika saskatīta gan industriālajā ainavā, gan pilnīgi jaunas pasaules ainas radīšanā, kas imitēja pasauli, kas pretēja mums dotajai.

Ikdienas priekšmetu ienākšana mākslas pasaulē mainīja tās attiecības gan ar realitāti, gan pašai ar sevi. Šie priekšmeti, kas nu bija kļuvuši par mākslu, norādīja, ka māksla var būt arī tas, kam sākotnēji paredzēta cita funkcija, tie nojauca līdzšinējās robežas starp mākslu un to, kas māksla nav, lai radītu situāciju, kurā esam spiesti jautāt, kas tagad ir māksla un kāpēc tas ir māksla. Atšķirībā no pagātnes, šoreiz šie identitātes meklējumi sevī ietvēra atziņu, ka nav labāka vai sliktāka mākslas stila, māksla var būt viss, atrodoties pareizajā kontekstā.

Sava darba ietvaros es aplūkoju pārmaiņas mākslā, kas radušās pēc jautājuma par mākslas būtību pārdefinēšanas Danto mākslas beigu idejas ietvaros, savienojot to ar Burdjē *habitus* konceptu, kas sniedz iespēju apvienot plurālistisko mākslu un tās patērētāju ar Danto teorijā zudušo vēsturisko stāstījumu struktūrām.

Lai gan sākotnēji *habitus* šķiet grūti savienojums ar mākslas beigu ideju, jo tam ir nepieciešama kontinuitāte, kas vērojama caur vēsturisko attīstību, nopietnāk pievērsoties Danto izpratnei par vienota un strukturēta naratīva beigām un tam, ko *habitus*, veidojot prakses, var izmantot, iespējams nonākt pie secinājuma, ka *habitus* spēj pastāvēt arī pēc vēsturiskā naratīva beigām. Tas iespējams tāpēc, ka par galveno vēsturisko atskaites punktu, analizējot mākslu šobrīd, uzskatāms tieši mākslas beigu

brīdis, kas paskaidro caur piemēru to, kāpēc māksla ir atvērta visam, un tā sevī var integrēt dažādas prakses.

Galvenais darba mērķis bija noskaidrot mākslas iespējamo virzību pēc mākslas beigām, kad, teorētiski, principiālas pārmaiņas mākslas idejā nav iespējamās, vienotās virzības un attīstības trūkuma dēļ. Mākslas attīstība notiek caur inovāciju, kas sākotnēji neiekļaujas radītajā *habitus*, bet ar laiku nonākot saskarē ar patērētāju, izveidojas uzlabots *habitus*, kas spēj strukturēt jauno pieredzi un veido pieejas tā uztverei. Šī ir teorētiska problēma, kas rodas pieņemot mākslas beigu ideju, kas vienlaicīgi nozīmē arī to, kas patērētājam nekas vairs nav jauns un negaidīts. Viss jau tiek ietverts idejā, ka māksla var būt jebkas.

Šis princips nosaka to, ka inovācija mākslā nevar ienākt caur tās formu, tā var apspēlēt idejas, mākslas darba jēgu, kas arī ir kļuvis par galveno mūsdienu mākslā. Lai arī negaidītības momentu mākslā nevar sasniegt caur izmaiņām formā, inovatīvo un eksperimentālo mākslu mēs varam meklēt, spēlējoties ar jau ierasto un savienojot to neparastos veidos. Mākslas virzība varētu notikt, liekot ierasto ieraudzīt neierastā gaismā, kas no vienas puses ir tie paši „ready-mades”, bet no otras, mākslai ir plašs lauks, kurā izvērsties, dekonstruējot automatisko lietu un darbu uztveri.

Šo darbu varētu turpināt analizējot mākslas vēsturiskās struktūras un meklējot jaunu struktūru aizmetņus laikmetīgajā mākslā. Kā iepriekš minēts, Krovters norāda uz to, ka gan modernismā, gan postmodernismā pastāvēja vienotas idejas, kas atrodamas arī mūsdienu mākslā, pētot sīkāk kā māksla mūsdienās manifestē savu ideju, iespējams, varētu atrast principus, kas radītu vienotu virzību.

Attīstot darbu nākotnē, daudz vairāk uzmanības būtu jāpievērš mākslas pasaulei kā institucionālai parādībai, lai noskaidrot, cik daudz tā ietekmē mākslas pašidentitāti un to, kādā virzienā notiek attīstība.

Izmantotās literatūras un avotu saraksts

1. Bourdieu, P. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, 1984
2. Bourdieu, P. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Polity Press, Cambridge, 1994
3. Bourdieu, P. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge, 1977
4. Bourdieu, P. Passeron, J-C. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Sage, London, 1977
5. Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, Columbia, 1993
6. Bourdieu, P. *The Logic of Practice*. Polity Press, Cambridge, 1990
7. Bourdieu P. *The Rules of Art*. Oxford: Polity Press, Oxford, 1992
8. Bourdieu, P. & Wacquant, L.J.D. *An Invitation To Reflexive Sociology*. Polity Press, Cambridge, 1992
9. Danto A. *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997
10. Danto C. A. *From Aesthetics to Art Criticism and Back* , *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 2, 1996,105-115 lpp
11. Danto C. A. *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, issue 19, 2003, 571.-584. lpp.
12. Danto, C. A. *The End of Art. A Philosophical Defense*. *History and Theory* Vol. 37, 1998, 127- 143.lpp
13. Danto C. A. *The Future of Aesthetics*, *FOR ART* , 2004, 1-11lpp
14. Danto A. *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and Ends of Taste*. Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 1998

Izmantotā sekundārā literatūra un avoti

1. Armand L. (ed.) *Avant- Post: Avant-Garde Under the „Post-” Conditions*. Literaria Pragensia, Prague, 2007

2. Carroll N. The End of Art? .History and Theory, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art , 1998, pp. 17-29
3. Crowther P. Philosophy After Postmodernism, Routledge, London, 2003
4. Freeland, C. But is it Art? Oxford University Press, Oxford, 2001
5. Genfel M. , Hardy C. Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts. Oxford, Berg, 2007
6. Maton, K. Habitus Grenfell, M. (Ed) Pierre Bourdieu: Key Concepts. London, Acumen, 2008, 49-65lpp
7. Peziosi, D. The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford University Press, Oxford, 2009, 391-403lpp
8. Stallabrass J. Art Incorporated. The Story of Contemporary Art, Oxford University Press, Oxford, 2004
9. Thomson J.M. K. Arthur C. Danto's Philosophy of Art and Its Implications for the Posthistorical Museum, Ontario, Queens University Press, 1998
10. Youngblood G. Life in Counterculture,Umlec2, 2006, pp 1- 25

Interneta resursi

Dickie, G. What is Art? An Institutional Analysis [skatīts 24.05.2013.] Pieejams-
<http://www.berniephilosophy.com/files/49779208.pdf>

Maģistra darbs „Pjērs Burdjē un Arturs C. Danto: habitus un mākslas beigu estētika”
izstrādāts LU Vēstures un filozofijas fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā
norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Līva Matuzele / / 24.05.2013.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: profesore Dr. Habil. Phil. Māra Rubene/ /24.05.2013.

Recenzenti: asociētā profesore Dr. Phil. Elga Freiberga

asociētā profesore Dr. Phil. Aija Priedīte- Kleinhofa

Darbs iesniegts: 24.05.2013.

Metodiķe:

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē

Komisijas sekretārs: