

TERESA KOSTYRKO

## POJĘCIE DZIEŁA SZTUKI A SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Poniższe uwagi dotyczą różnych strategii rozumienia i traktowania dzieła sztuki. Skrótowno zostały przywołane teorie trzech wybitnych filozofów i estetyków zeszłego wieku: R. Ingardena, E. Panofsky'ego i U. Eco. Mimo głosów krytycznych co do przydatności i potrzeby stosowania pojęcia dzieła sztuki wobec najnowszych wytworów artystycznych, wydaje się jednak, że pojęcie to wciąż dobrze spełnia swoją funkcję w odniesieniu do sztuki modernistycznej, a także posiada duże znaczenie dla kultury symbolicznej.

Wiele zjawisk we współczesnej kulturze artystycznej wskazuje obecnie na to, że pojęcie dzieła sztuki wychodzi z użycia. Już w 1976 r. Andre Malraux pisał o pojęciu dzieła sztuki: "Okazjonalnie pojawia się ono w języku artystów, jak również krytyków, nie stanowiąc najwyraźniej niezbędnego gruntu dla opisu wytworu artystycznego, ani ucieleśnienia norm estetycznych dla jego oceny". Ten stan rzeczy trwa już od dłuższego czasu w kręgach zainteresowanych aktywnie ponowoczesną twórczością, omijając wszakże grona odbiorców i badaczy sztuki dawnej, zwłaszcza dbających o prestiż swej dyscypliny – historyków sztuki. Jedną z przyczyn tego zubożenia języka krytyki, a także języka potocznego jest nawyk traktowania terminu "sztuka" jako nacechowanego aksjologicznie i zarazem przekonanie, że kryteria tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki we współczesnej praktyce artystycznej rzadko bywają spełniane. O wysokiej randze pojęcia dzieła sztuki wśród nieprofesjonalnych odbiorców miałam okazję przekonać się przeprowadzając sondaże wśród studentów pierwszego roku kulturoznawstwa w połowie lat dziewięćdziesiątych.

Pozytywnie nacechowane pojęcie dzieła sztuki i zarazem okazjonalne jedynie używanie go obecnie, można traktować jako przejaw krytycznych postaw odbiorców wobec współczesnych artefaktów. Przejawem innych zmian w artystycznej kulturze jest natomiast niewielkie zainteresowanie dla rzeczoności terminu w teoretycznej refleksji nad sztuką ostatnich dziesięcioleci, co świadczyć może o braku potrzeby posługiwania się nim, bądź celowej z niego rezygnacji. Niepewność rodzi także niejasna denotacja słowa "sztuka" w niektórych nowszych propozycjach jego użycia. Wobec chwiejności tego pojęcia kwestia pojmowania dzieła sztuki jest jeszcze mniej na czasie.

Nie jest to dogodna sytuacja dla kulturoznawcy zwłaszcza zaangażowanego w praktykę edukowania, upowszechniania, działania w instytucjach kulturalnych. Istotnym powodem tego dyskomfortu jest konieczność czynienia użytku z tego pojęcia z powodu jego zakorzenienia w społecznej świadomości i jego aktualizowania się w potocznej praktyce uczestniczenia w kulturze artystycznej. Nadal bowiem dla większości naszego społeczeństwa obcującego ze sztuką jest to pojęcie nie tylko ważne, ale również ukierunkowujące jego postawy wobec dawnych oraz nowych obiektów artystycznych i stanowiące orientacyjny punkt wyjścia w ich ocenianiu.

Jest to jeden z powodów, który sprawia, że teoretyczną refleksję nad pojęciem dzieła sztuki uważam za nadal potrzebną; drugi – nie mniej ważny – to ten, że dopóki w kulturze naszej trwa sztuka dawna jako istotny element składających się na tą kulturę wartości, to istnieje potrzeba związanego z nią dyskursu badaczy, edukujących i przysposabiających do jej rozumienia i zarazem rozpoznania aktualnej praktyki twórczej, chociażby jako odmiennej od tradycyjnej sztuki.

Tradycja estetyki modernistycznej zawiera wiele bardzo interesujących koncepcji dzieła sztuki, uwzględniających także sztukę awangardową, którą nie był wprawdzie

zainteresowany np. Roman Ingarden, ale dla której np. Umberto Eco w latach sześćdziesiątych wykoncypował model dzieła otwartego, sugerując przy tym jego uniwersalność. Uniwersalny charakter dla badań sztuki dawnej miał też posiadać model dzieła sztuki oparty na strategiach interpretacji Erwina Panofsky'ego, jak i w odległych początkach lat siedemdziesiątych, wykorzystujący po części te tradycje, model dzieła jako struktury wielowarstwowej przyjęty w filozoficznej szkole poznańskiej, mający mieć zastosowanie w teoriopoznawczych, modelowych analizach dzieł dawnych jak i awangardowych.

Wspomniana uniwersalność rzeczonych modeli nie jest tu rozumiana jako ich doskonałość, czy wystarczalność dla każdego typu praktyki badawczej. Przywołane tu i "tendencyjnie" wybrane modele mogły mieć uniwersalny charakter głównie dla takiej orientacji estetycznej, wedle której istotną cechą dzieła była jego funkcja komunikacyjna realizująca się w ramach kultury symbolicznej. Zakładano przy tym, że realizacja owej komunikacyjnej funkcji uwarunkowana jest – powiedzmy najogólniej – odpowiednim przysposobieniem odbiorcy do przyjęcia danego komunikatu. Z tym warunkiem związana była oczywiście kolejna kwestia teoretyczna – pojmowanie sposobu odczytywania dzieła. Im precyzyjniej to formułowano tym bardziej dyskusyjne jednak okazywały się owe sposoby. Tak więc różne wątpliwości wzbudzała koncepcja interpretacji ikonologicznej Panofsky'ego, nawet wśród historyków sztuki, jak i formuła interpretacji humanistycznej proponowana przez Jerzego Kmitę.

Natomiast autor koncepcji dzieła otwartego, chociaż dużą wagę przywiązywał do rezultatów poznawczych interpretacji utworu jako dzieła otwartego, w gruncie rzeczy liczył głównie na wrażliwość zmysłów odbiorcy i jego analityczne podejście do formalnych cech dzieła. Rozważana przez niego możliwość potraktowania dzieła jako struktury informacyjnej nie znalazła wyrazu we wskazaniach jej dekodowania. Zastosowania w procesie badawczym wspomnianych tu pojęć dzieła czy interpretacji utrudniał sposób ich ujmowania różny od tradycyjnej praktyki humanisty, pomimo, że jak – w przypadku teorii Ingardena, Panofsky'ego czy Kmitę – owe sposoby właśnie do tej praktyki się odwoływały.

Dla wszystkich tu przywołanych koncepcji charakterystyczne jest pojmowanie dzieła sztuki jako pewnej całości komunikującej sens, inaczej mówiąc określony stan rzeczy należący do świata wartości kultury symbolicznej. Jeżeli ów sens stanowił funkcję wartości artystycznych występujących w dziele, stanowił on wartość estetyczną, a z kolei fakt jej występowania niektórzy estetycy (m.in. pisząca te słowa) uważali za warunek *sine qua non* dla przyznania strukturze artystycznej statusu dzieła sztuki. Tak pojmowane dzieło stanowiące strukturę wielowarstwową poddającą się intelektualnej analizie nie wykluczało przeżycia estetycznego, wręcz zakładało je jako reakcję na kontakt z wartością estetyczną. Jego niezbywalność należała jednak do innego porządku niż samo dzieło, bo do porządku jego odbioru. Stąd w charakterystykach dzieła sztuki, u estetyków te dwa porządki rozróżniających, nie pojawiają się przeżycia estetyczne, co najczęściej spotyka się z protestem opinii miłośników sztuki, przywiązujących słusznie do swych wzruszeń wielką wagę. Tymczasem pomijanie przeżyć estetycznych w określaniu (definiowaniu) czym w ujęciu teoretycznym jest dzieło sztuki, może być konsekwencją założenia, że stanowi ono intersubiektywną strukturę, której istnienie zagwarantowane jest faktem przynależenia jej do określonej kultury, lub – jak chciał Ingarden – jest przedmiotem intencjonalnym intersubiektywnie dostępnym poprzez przedmiot materialny, stanowiący podstawę bytową dzieła.

Po tym bardzo skrótowym przypomnieniu kwestii na ogół dobrze znanych zamierzam powiedzieć dlaczego dokonałam takiego "tendencyjnego", jak wspomniałam, wyboru koncepcji dzieła sztuki. Otóż nie ze względu na bliską mi tradycję filozoficzną tych koncepcji, ale z powodu szczególnej, jak sądzę, funkcji takich właśnie koncepcji dzieła sztuki w kulturze. Przede wszystkim polega ona na wspieraniu kultury symbolicznej w szerszym

znacznie, niż dzieło sztuki, wymiarze. Jest to szczególnie zauważalne w żmudnym nieraz procesie odkrywania sensu dzieła na drodze interpretacji historycznej, bądź nawet adaptacyjnej. W tej ostatniej dzieło sztuki staje się (stać się może) przedmiotem i nośnikiem dyskursu toczącego wewnątrz aktualnej kultury. W procesie tej pierwszej interpretacji – historycznej – dzieło bierze udział w przywoływaniu i zachowywaniu pamięci o przeszłości, przyczyniając się do jej rozumienia w teraźniejszości. W ten sposób pojmowane i analizowane, w akcie badawczym, dzieło sztuki pozwala uczynić je zrozumiałym, a nawet bliskim współczesnemu odbiorcy. Zatem stać się może jednym z czynników zakorzeniających człowieka w świecie kultury symbolicznej dawnej i współczesnej, stanowiąc zarazem instrument integrujący społeczność wewnątrz danej kultury.

Tak rozpoznawane dzieło ma wiele analogii do struktury języka dyskursywnego. Może być wieloznaczne, wydawać się przypadkowe, pozornie pozbawione sensu. Jednak założenia przyjęte we wspomnianych koncepcjach dzieła sztuki proponują pewną drogę przybliżania sensu, która kształtować może wrażliwość i wyobraźnię, lecz wymaga także wiedzy i intelektualnego wysiłku. Wysiłek ten nagrodzony wszakże zostaje poznaniem nowych, nieznanych dotąd wartości, rozpoznawania ich źródeł, zatem obszaru kultury, będącego zapoznanym fragmentem historii lub współczesności, wreszcie nagrodzony np. nabyciem umiejętności odróżniania autentyczności od pozorów.

Tyle na razie o korzyściach z posługiwania się przedstawianą koncepcją dzieła sztuki, może nazbyt optymistycznie ocenionych.

Kolejnym argumentem przemawiającym za przydatnością preferowanego tu pojęcia dzieła sztuki jest praktyka współczesnej twórczości artystycznej, która nie rezygnuje, generalnie rzecz biorąc, z komunikacyjnej funkcji artefaktu. Niekiedy nawet zdaje się na niej koncentrować, nie dbając o estetyczny charakter komunikatu, a dokładniej o to, by komunikat ów był wynikiem użycia środków, które można by uznać za artystyczne w szerokim choćby sensie. W polskiej sztuce przejawiało to się najdobitniej w pracach artystów reprezentujących nurt sztuki krytycznej.

Wiemy np., że nie wszyscy znający prace Katarzyny Kozyry chcieliby się zgodzić z tym, że jej prace dają się zakwalifikować do dzieł sztuki. Krytyczne opinie widzów dotyczyły najczęściej *Łaźni* i *Piramidy zwierząt*. Mogły one wynikać z braku doświadczenia odbiorcy w obcowaniu z tego typu wytworami, jako przynależnymi do świata sztuki, bądź z przyczyn leżących po stronie samego wytworu. Gdyby np. właściwości poszczególnych warstw dzieła nie dały się zidentyfikować jako środki artystyczne, całość nie skłaniałaby widza do poszukiwania estetycznej wartości, a w przypadku bardziej kompetentnego odbiorcy mogło by to dyskwalifikować oceniane prace jako dzieła sztuki. Nie musiało by to jednak przekreślać odczytania ich przesłania jako publicystycznego komunikatu, dotyczącego np. kwestii społecznych, bądź światopoglądowych. Prawdopodobnie, takie zrekonstruowanie przesłania, które odbiorca uznałby za doniosłe, spowodowałoby możliwość uznania danego wytworu za dzieło sztuki, pomimo nie satysfakcjonującej go wartości artystycznej dzieła.

W praktyce uczestnictwa w kulturze artystycznej bowiem, wartości artystyczne pełnią w pierwszym kontakcie z wytworem funkcję sygnalizującą, że mamy oto do czynienia ze sztuką, ostatecznie jednak, jak sądzić można, o nadaniu takiego statusu wytworowi artysty rozstrzyga ukonstytuowany przez odbiorcę sens, jego dla widza doniosłość. Kazus wspomnianych prac Katarzyny Kozyry może to potwierdzać – rozpoznane przez odbiorców właściwości poszczególnych warstw utworów nie zdołały zasugerować odbiorcom żadnych ważkich sensów, lub choćby niebanalnych, a wywiady z autorką wprowadziły dodatkowe nieporozumienia, działające na niekorzyść rozumienia jej intencji. W przypadku *Piramidy zwierząt* odbiorca reagował negatywnie na warstwę przedstawioną utworu oczywiście nie dlatego, że miał oglądać wypchane zwierzęta, które niejednokrotnie ogląda bez oburzenia w muzeach przyrodniczych, ale dlatego, że odczuł dotkliwie konflikt między potocznie

pojmowanym przeznaczeniem dzieł sztuki, a użytymi dla jego skonstruowania środkami. Nawet przyznając artystom prawo do prowokacji nie potrafił uzasadnić ich zastosowania, nie zadowalał go bowiem żaden z możliwych (łącznie z autorskim) powód powstania *Piramidy*. Podobnie można by scharakteryzować reagowanie na *Łażnię*, zwłaszcza jej “męską” wersję.

Inny natomiast był stosunek odbiorców (nie wszystkich) do *Olimpii*, z dających się wyjaśnić przyczyn, mieszczących się w strukturze dzieła. Dwa jej elementy uważam za istotne dla estetycznego przesłania dzieła: a) odwołanie się do słynnej *Olimpii* Maneta poprzez swoiste zacytowanie kompozycji i głównego motywu rzeczywistości przedstawionej jednego z najwyższej cenionych dzieł sztuki nowoczesnej, co mogło być odebrane jako upodobanie i szacunek artystki dla powszechnie cenionego dorobku sztuki zakorzenionej już w naszej tradycji; b) zderzenie pamięci o urodzie i młodości ciała beztroskiej Manetowskiej *Olimpii* ze schorowanym wyglądem bohaterki obrazu *Kozyry* sugerującym bliskość śmierci. Mistrzowskiemu realizmowi Maneta autorka przeciwstawiła technikę fotografii co było w tym przypadku najtrafniejszym wyborem środka wypowiedzi. Na łuku paraboli rozpiętej między dziełem pamiętanym a oglądanym można było pomieścić wiele refleksji o zmieniającej się kondycji europejskiej kultury i niezmienności życiowych ludzkich tras.

Rozmyślając o *Olimpii* Katarzyny *Kozyry* zauważyłam, że myślę kategoriami pojęciowymi, które odpowiadają takiemu rozumieniu dzieła, o jakim dotąd była mowa. Takie stanowisko ułatwiało mi analizę dzieła i pozwalało odkrywać jego wartości. Oczywiście można mieć wobec niego inne stanowisko jak wobec każdego wytworu artystycznego, moja próba interpretacji, tu w dużym skrócie przedstawiona, zmierzała do zgodności z domyślną intencją autorki, jeżeli nawet nie jest z nią zgodna to nie ujmuje, jak sądzę, wartości dziełu. Pozwala je włączyć w przestrzeń kulturową bardzo nam bliską pomimo różnic, jakie dzielą je od wielu innych współczesnych i dawnych obrazów.

Wiek XXI, który właściwe sobie przemiany społeczno-kulturowe przygotowywał intensywnie od lat w Europie, a spektakularnie od drugiej połowy minionego stulecia, wcześniej jeszcze nauczył nas (choć może niedoskonale) ciekawości i otwartości na odmienność oraz aprobaty różnorodności. Zgoda na taką postawę nie powinna jednak oznaczać braku zdolności i chęci do dokonywania wyborów spośród aktualnych propozycji kultury, zarówno w sferze praktyki artystycznej, jak i jej pojmowania. Preferowane przeze mnie pojęcie dzieła sztuki jest jedną z propozycji strategii jego odkrywania, wyjaśniania i oceniania. Wybór, jakiego winniśmy dokonać winien brać pod uwagę jego przydatność w różnych warunkach kulturowych. Preferowane tu przeze mnie pojęcie dzieła sztuki narodziło się w kulturze europejskiej i do niej jest przystosowane. Nie tylko do rozumienia i oceniania wytworów artystycznej kultury, ale poprzez nie – do rozumienia i poznawania rozległego świata wartości kultury symbolicznej. Nie zapominajmy przy tym, że to, co dzieło zdolne będzie nam zaofiarować zależy nie tylko od artysty, ale w równej zapewne mierze od tego, jakie wobec tego dzieła postawimy pytania, czego będziemy w nim poszukiwać. Najwartościowszy utwór nie ujawni swych wartości, jeżeli nie będziemy ich ciekawi i nie uczynimy wysiłku by je rozpoznać. Koncepcja dzieła sztuki jest tym rusztowaniem, które ma nam ułatwić rozpoznawanie konkretnych przypadków sztuki.

Dlatego nie warto rezygnować z dalszych nad taką koncepcją refleksji. Porzucenie tej problematyki niekiedy wynika zapewne z chęci ułatwienia sobie dyskursu o stanie sztuki współczesnej, ale przecież nie wszystkim na tych ułatwieniach zależy. Zatem nie dajmy się uwieść hasłu, że pojęcie dzieła sztuki nie jest już humanistycznie przydatne.

### **Modern Art and the Notion of a Work of Art**

This paper refers to different strategy of understanding and treatments of a work of art. There are mentioned three theories of R Ingarden, E. Panofsky and U. Eco, the outstanding philosophers and aestheticians of the last century. In spite of critical opinions regarding usefulness and a need of usage of notion of work of art in the face of latest artistic products, it appears however that this notion still functions well with reference to modernist art and possesses its importance for symbolic culture.

Teresa Kostyrko: email: [eik@iphils.uj.edu.pl](mailto:eik@iphils.uj.edu.pl)

APPENDIX