

FRANCISZEK CHMIEŁOWSKI

SZTUKA I DOŚWIADCZENIE

Akcentowany współcześnie pluralizm postaw twórczych oraz granicząca z dowolnością swoboda interpretacji zjawisk artystycznych podważają Kantowską zasadę „subiektywnej konieczności” jako regulatywnej idei tworzenia i odbioru sztuki. Podważają także mit o autonomicznym i autotelicznym charakterze sztuki oraz źródłowym charakterze estetycznego doświadczenia, pielęgnowany w tradycji pokantowskiej estetyki. Wydaje się, że pojmowana relatywistycznie mnogość działań w obrębie dzisiejszego „świata sztuki” wskazuje na ich intencjonalne uwikłanie w pozaartystyczne konteksty ludzkich doświadczeń.

Jeśli malarz i powieściopisarz nie zamierzają ze swej strony ograniczyć się do podtrzymywania (z niewielkim zresztą skutkiem) tego, co istnieje, (...) muszą kwestionować reguły malowania i opowiadania, jakich nauczyli się od swoich poprzedników. Wkrótce przekonają się, że są to tylko środki oszukiwania, kuszenia i uspokajania, przeszkadzające w mówieniu „prawdy” (J.F. Lyotard)¹.

To, co dzieje się w dziele sztuki, jest przykładem tego, co wszyscy czynimy, istniejąc: przykładem nieustannej budowy świata. Dzieło sztuki stoi w środku rozpadającego się zwykłego nam i swojskiego świata jako rękojmia porządku. I może wszystkie wysiłki ocalenia i zachowania, na których wspiera się ludzka kultura, czerpią siłę z przykładu, jaki daje dzieło artysty i doświadczenie sztuki: porządkowania wciąż na nowo tego, co nam się rozpada (H.-G. Gadamer)².

¹ J.F. Lyotard „Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów* R. Nycz (wybór i opracowanie) Kraków 1997 s. 52.

² H.-G. Gadamer „Sztuka i naśladownictwo” w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane* K. Michalski (wybór i opracowanie) Warszawa 2000 s. 156.

Wyrażone powyżej opinie o roli sztuki i zadaniu artysty są dla współczesnej filozoficznej refleksji symptomatyczne, ujawniają radykalne poróżnienie estetycznych dyskursów i wprowadzają w sam środek sporu o istotę oraz sens artystycznego działania. Lider filozoficznej postmoderny zachęca do skrajnej podejrzliwości i bezustannego sprzeciwu wobec wszelkich oznak rodzącego się konsensu i możliwości porozumienia w sprawie zasad tworzenia, a także funkcjonowania przekazów artystycznych. Z jego punktu widzenia nie może być mowy o pozytywnym znaczeniu tradycji w sztuce ani nawet o pojęciu stylu jako kategorii scalającej i stabilizującej formy artystycznego przekazu. Artystyczna inwencja jest tożsama z wolą bezustannego eksperymentowania, ma burzyć myśl o jedności formy i artystycznego przesłania jako niebezpiecznym zaczynie totalizujących urojeń. Lyotardowi przyświeca nietzscheański ideał „twórczej mocy artysty”, przekonanie, że autor jest jedynym źródłem i ośrodkiem sensu oraz aksjologicznym probierzem swoich działań.

Postawa Hansa-Georga Gadamera jest radykalnie odmienna, filozof z Heidelbergu jest przekonany, że dzieło może jedynie partycypować w sensotwórczym i aksjologicznym procesie, zaś artysta jest przede wszystkim odbiorcą i przekazicielem duchowej energii porządkującej, której źródło znajduje się poza nim samym i poza jego dziełem. Wytwory sztuki są dla owej energii szczególnym miejscem przejawiania się, samoprezentacji i ochrony przed rozproszeniem. Logika tworzenia, a także rozumiejącej interpretacji sensu dzieł sztuki każdorazowo wykracza poza intencje i zaplanowane strategie autora. Rozwija się ona tak, jak przebiega każdy rzeczywisty proces ludzkiego rozumienia: w sposób dialogiczny, pośredniczący i ciągle otwarty na możliwość spontanicznego pojawienia się nowych, nieprzewidzianych znaczeń.

Polaryzacji filozoficznych opinii odpowiada wielostronne zróżnicowanie artystycznej praktyki, w której także dają się zauważyć dwie wyraźnie przeciwstawne tendencje, przebiegające w poprzek historycznych i stylistycznych rozróżnień. Z jednej strony – nadal istnieje sztuka zdolna ewokować refleksyjną i kontemplatywną postawę, właściwą dla natury estetycznego przeżycia, choć niekoniecznie zawężonego tylko do skupienia na estetycznych jakościach artystycznego przedmiotu. Neoawangardowa i postawangardowa praktyka, odsuwająca na dalszy plan bądź rezygnująca z Ingardenowskich „jakości estetycznie doniosłych”, nie zawsze oznaczała odejście od kontemplatywnego charakteru i metafizycznych wartości sztuki. Dobrym przykładem kontynuacji tego rodzaju działań mogą być wieloznaczne, pełne tajemnicy i podatne na metafizyczną interpretację instalacje oraz aranżacje przestrzeni, jakie prezentuje np. Bill Viola, Christian Boltansky lub ciągle zaskakujący nowymi realizacjami swoich ambalaży – Christo Javacheff.

Równolegle, obok tego rodzaju sztuki, począwszy od lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, mamy do czynienia z nową odmianą artystycznej praktyki, którą Arthur C. Danto trafnie określił nazwą „sztuki zaburzającej” ustalony porządek (*disturbatory Art*)³. W tej mutacji artystycznych działań nie idzie bynajmniej o radykalnie nowatorską treść lub formę przedstawień, bo takie zjawiska można było spotkać również w wielu nurtach dawnej sztuki i wielu dziełach klasyków, jak np. w obrazach Rembrandta, Velasqueza, Goi i innych. Animatorzy nowej artystycznej praktyki pragną czegoś innego, a mianowicie aby poprzez oddziaływanie ich wytworów doprowadzić do zmiany mentalności tego, kto ich doświadcza. Nie wchodzi tu w grę bynajmniej zmiany ilościowe bądź ewolucyjne, które mogłyby prowadzić do pogłębienia i wzbogacenia osobowości odbiorców, lecz nagłe zmiany rewolucyjne, obliczone na radykalne przekształcenie struktury psychiki osób biorących udział w artystycznej grze. Według A. Danto, twórcy nowej generacji zdecydowanie odchodzą od roli konstruktorów i wytwórców złożonych, wielopoziomowych struktur artystycznych i sięgają po wzory pochodzące z najstarszych źródeł cywilizacji. Nawiązują do zespolonych z magią i religią form sztuki archaicznej, gdzie artysta pełnił rolę szamana bądź kapłana; wciągając publiczność do współuczestnictwa w prowadzonej grze, oddziaływał na podstawowe ukonstytuowanie ich osobowości, a przez to prowadził do przemiany ich wrażliwości i sposobu postrzegania świata. Animatorzy nowej formacji artystycznych działań proponują coś, co daleko wykracza poza funkcje sztuki postrzegane z perspektywy tradycyjnej estetyki i stawia pod znakiem zapytania sensowność istnienia jej kluczowej kategorii, jaką jest niewątpliwie pojęcie dzieła sztuki. Jeżeli to się zdarza, to nie ma potrzeby, aby dzieło sztuki musiało dłużej istnieć – konstatuje Danto⁴, a jego opinia w tej sprawie nie należy do odosobnionych. Wielu współczesnych estetyków wskazuje na zanikanie i zmierzch pojęcia dzieła w tekstach interpretatorów szukających właściwych określeń dla opisanego nowego etapu funkcjonowania artystycznej praktyki⁵.

Zmiana artystycznego paradygmatu dokonuje się w sposób gruntowny i kompleksowy. Większość uprawianych form aktywności w obrębie dzisiejszego „świata sztuki”, choć określanych jeszcze (siłą

³ Por. A.C. Danto *Encounters and Reflections* Berkeley 1997 s. 300; cyt. za: E. Bogusz „Krytycy poza wszystkim nie są Bogami”. Sztuka i krytyka według A.C. Danto” *Estetyka i Krytyka* nr 3/2002.

⁴ Tamże.

⁵ Interesujące uwagi na temat postępującego procesu wychodzenia z użycia kategorii dzieła sztuki we współczesnej kulturze artystycznej zawiera tekst T. Kostyrko „Pojęcie dzieła sztuki a sztuka współczesna” *Estetyka i Krytyka* nr 5/2003 s. 36–42.

przyzwyczajenia) jako artystyczne, przedstawia się nader osobliwie. W istniejących nadal galeriach olbrzymie przestrzenie wystawowe straszą pustką bądź nudą. Biura Wystaw Artystycznych, czyli instytucje powołane do prezentacji dzieł sztuki, licytują się nawzajem w pomysłach na ożywienie twórczej atmosfery. Odbiorcom oferuje się różnego rodzaju działania, jakie dotychczas były uprawiane w rozmaitych domach kultury, prowadzących mniej lub bardziej ambitną i zazwyczaj instytucjonalnie sterowaną „politykę kulturalną”, a więc: dyskusje, prelekcje, odczyty, promocje książek i odpowiednio politycznie umocowanych osób, jak również pokazy filmów o sztuce, której obszar ulega permanentnej deprecjacji. Czy tak ma wyglądać ostatni, czyli „posthistoryczny” i „ponowoczesny” etap nowoczesnej intelektualizacji sztuki? Obecność artystycznych przedmiotów w galeriach należy dziś do rzadkości, a jeśli się zdarza – to przeważnie jako funkcjonalny element większej całości, efemerycznej akcji albo aranżacji przestrzeni, okazjonalnie i instrumentalnie motywowanych „instalacji”, które zazwyczaj są wcześniej planowane, obmyślane i uzgadniane w ramach „strategii” bądź „kampanii” prowadzonych przez „kuratorów” albo „komisarzy” organizowanych ekspozycji. Militarne konotacje kluczowych terminów określających funkcjonowanie sztuki mimowolnie zdradzają rzeczywiste intencje jej animatorów: prowadzona gra jest w istocie walką, która toczy się już nie o dzieło ani artystyczną *qualitas*, lecz o utwierdzenie własnej dominacji i „woli mocy” w instytucjonalnych strukturach życia artystycznego. Słowa „kurator” i „komisarz” dobrze z tymi intencjami współgrają: kurator to wszakże osoba, której zadaniem jest sprawowanie dozoru i opieki nad kimś pozbawionym wolności oraz samostanowienia, zaś komisarz to stały lub wyznaczony czasowo przedstawiciel władzy, mający do spełnienia określoną misję. Sami artyści odgrywają w tych procesach przemian rolę drugorzędą i z reguły przedmiotową, utracili dawną autonomię i wyróżnioną pozycję twórczych podmiotów na rzecz podporządkowania władzy i koniunkturalnej pragmatyce „urzędników sztuki”. Umocowani administracyjnie, biegli w socjotechnice zarządcy artystycznego życia wyprowadzili krańcowe wnioski z instytucjonalnej definicji sztuki: zajęli najważniejsze pozycje w prowadzonej grze, przyznali samym sobie rangę najwyższej instancji, decydującej o kierunku, sensie i wartości artystycznych działań.

Nowa sytuacja w sztuce stanowi poważne wyzwanie dla estetyki, której zadaniem jest skonstruowanie odpowiednich pojęć dla intelektualnego ujęcia i wyjaśnienia rozpoznanych stanów rzeczy. Filozoficzne projekty odczytywania zawartych w sztuce znaczeń, ciągle ponawiane próby ich zrozumienia i właściwej interpretacji podejmowane są dziś zarówno w ukształtowanej przez nowożytną tradycję estetyce, jak i różnych odmianach współczesnej filozofii, zwłaszcza w nurtach fe-

nomenologii, filozoficznej hermeneutyki, neopragmatyzmu i niektórych wątkach postmoderny. Prawie każda z tych opcji proponuje rozpoczęcie filozoficznego namysłu nad sensem sztuki od kategorii doświadczenia, jako źródłowego kontaktu z pierwotną sferą artystycznych faktów. Postulat powrotu do doświadczenia pojawia się nawet w kontekście tych nurtów filozofii, które dotychczas uznawały to pojęcie za bezużyteczne⁶, czego przykładem są deklaracje niektórych przedstawicieli neopragmatyzmu, mocno uwikłanych w przesady i założenia postmoderny⁷.

Jednakże ów, regulowany bez mała neopozytywistyczną intencją, postulat powrotu do empirii jako podstawy i gwarancji obiektywności oraz pewności estetycznego poznania, choć słuszny, może się okazać niewystarczający i mało skuteczny bądź zgoła zawodny, jeżeli nie zostanie dopełniony rozpoznaniem znaczeń konstytuujących kluczowe pojęcie doświadczenia. Potwierdza to teoria i praktyka interpretacji nowych zjawisk sztuki współczesnej, która odwołując się do empirii, wcale nie prowadzi do porozumienia, ani nawet uzgodnienia wspólnych płaszczyzn pośród różnych perspektyw badawczych, lecz raczej przeciwnie – ujawnia ich wielość i fundamentalne poróżnienie. To samo dotyczy zróżnicowania twórczych postaw, zobiektywizowanych w artystycznych wytworach oraz towarzyszących im autorskich komentarzach bądź manifestach.

Szczególnie wyraźny i akcentowany w sztuce współczesnej od drugiej połowy ubiegłego wieku skrajny pluralizm artystycznych zachowań oraz granicząca z dowolnością swoboda interpretacji podważają Kantowską zasadę „subiektywnej konieczności” jako regulatywnej idei tworzenia i odbioru sztuki, a wraz z nią nowożytny mit o autonomicznym i autotelicznym charakterze artystycznej twórczości, pielęgnowany w tradycji pokantowskiej estetyki. Mnogość przekonań i niemożliwych do uzgodnienia opinii w kwestii semantyki artystycznych działań, akcentowanie znaczeń desygnowanych nie tyle przez artystyczne struktury, ile przez otaczające je społeczno-filozoficzne konteksty, świadczą dziś raczej o nieautonomicznym i nieautotelicznym charakterze sztuki. Wskazują także na jej zależność od szerszego (niż tylko estetyczny) horyzontu ludzkiego rozumienia.

Wydaje się, że samo pojęcie doświadczenia, choć służy określeniu elementarnych zjawisk i stanów rzeczowych, mających być podstawą i gwarancją prawdziwości oraz pewności poznania, nie jest pojęciem

⁶ Por. J. Kmita, A. Pałubicka „Problem użyteczności pojęcia doświadczenia” w: *Poszukiwanie pewności i jego postmodernistyczna dyskwalifikacja* J. Such (red.) Poznań 1992 s. 149–182.

⁷ Por. R. Shusterman „Somaestetyka” *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego* nr 7(1) 2005 s. 1–2.

jasno określonym ani jednoznacznym. Mimo pozorów bezpośredniości, oczywistości i źródłowości, jest ono raczej pojęciem teoretycznym i systemowym, czyli nabiera konkretnej treści dopiero w ramach określonej perspektywy filozoficznej i światopoglądowej. Dlatego mówiąc o doświadczeniu estetycznym bądź o doświadczeniu sztuki, warto zdać sobie sprawę z tego, jakiego rodzaju doświadczenie mamy na uwadze. Można bowiem mówić o wielości egzystencjalnych doświadczeń, zarówno motywujących intencje i twórcze zachowania artystów, jak i kształtujących pojmowanie sensu oraz efektu oddziaływania ich wytworów.

Wśród wielu możliwych rodzajów doświadczenia, jakie spotykamy (bądź ono spotyka nas) w kontaktach ze sztuką współczesną – dwie jego postacie rysują się jednak najwyraźniej, a mianowicie (1) doświadczenie otwarcia, w którym dominuje postawa kontemplacyjna i receptywna, będąca odpowiedzią na aktywnie oddziałującą wartość obecną w artystycznej strukturze, oraz coraz częściej dziś spotykane (2) doświadczenie jako artystyczne działanie, będące wynikiem (uksztaltowanego w duchu nowożytnej nauki i techniki) zaplanowanego i zorganizowanego eksperymentu oraz badania, mające na celu opanowanie i przekształcenie przedmiotowo pojętej rzeczywistości.

*

Pierwszy rodzaj doświadczenia jest konsekwencją afirmacji i zgody na obecność świata i drugiego człowieka, wyrazem uznania i respektu dla ich autonomii w istnieniu oraz posiadanej wartości. Doświadczający w ten sposób podmiot uczestniczy w szczególnym spotkaniu z czymś źródłowym, co rości sobie prawo do bycia prawdą. Obecne w filozofii europejskiej od czasów starożytnych pojęcie doświadczenia jako *empirii* oznaczało w pierwszej kolejności właśnie ów bezpośredni, wrażliwy kontakt z różną od doświadczającego podmiotu rzeczywistością i było odpowiedzialne za kształtowanie się na jej temat najbardziej podstawowej i ogólnej wiedzy. Opis takiej sytuacji poznawczego otwarcia wobec świata jako źródła prawdziwie filozoficznej wiedzy znajdujemy w słynnym fragmencie tekstu Diogenesa Laertiosa:

Pitagoras, gdy zapytał go Leon, tyran Fliuntu, kim jest, rzekł w odpowiedzi, że jest filozofem. Mówił, że życie jest podobne do święta ludowego; jedni idą na nie, żeby wziąć udział w igrzyskach, inni – żeby handlować, a jeszcze inni, i to najlepsi, jako widzowie; podobnie w życiu, jedni są niewolnikami sławy, inni władzy, inni są natomiast filozofami i szukają prawdy⁸.

⁸ Diogenes Laertios *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* I. Krońska (oprac.) PWN, Warszawa 1982 s. 474–475.

Pierwotne pojęcie doświadczenia wskazuje zatem w pierwszej kolejności na jego receptywny i zdarzeniowy charakter. Człowiek doświadczający czegoś jest zarazem doświadczany, wychodzi naprzeciw zdarzeniom świata bez strategicznego przygotowania i taktycznych reguł, nie narzuca im swoich subiektywnych oczekiwań, wyobrażeń ani pojęciowych schematów. Raczej przeciwnie, stara się dopasować własne kategorie pojęciowe do rozpoznawanych stanów rzeczy jako czegoś, co przychodzi z zewnątrz i radykalnie przekracza horyzont jego subiektywności.

W starożytnym opisie doświadczenia jako źródła rzetelnej wiedzy wyraźnie widać zbieżność i praktyczną nieodróżnialność między poznaniem i doznaniem, tym, co posiada charakter poznawczy, i tym, co ma walor estetyczny. Obie postawy charakteryzują się otwarciem i bezinteresownością, obie mają postać receptywną i zawieszają pospieszny osąd subiektywności na rzecz dopuszczenia do głosu prawdy mającej swoje siedlisko w szeroko pojmowanym zdarzeniu. W takiej perspektywie rozumienia nie istnieje zasadnicza różnica między doświadczeniem faktów artystycznych, dziejowych wydarzeń i świata natury jako przedmiotu poznawczej refleksji.

Sytuacja uległa zmianie w kontekście mentalności nowożytnej, która ukształtowała nową koncepcję wiedzy, motywowanej nie tyle bezinteresowną kontemplacją świata, ile jej praktyczną użytecznością. Nowożytne poznanie naukowe od początku jasno określiło cel i charakter swoich poszukiwań, jako zorientowanych instrumentalnie, praktycznie i przedmiotowo. Sterowała nimi idea systematycznego opanowania świata natury (i samego człowieka) za pomocą metodycznie planowanych i zorganizowanych działań. Odkrycia nauki ustalały prawidłowości przyrody, a te z kolei umożliwiały skuteczne poszukiwanie wynalazków technicznych. Nowa koncepcja wiedzy była ściśle skorelowana z przekształceniem znaczeń składających się na samo pojęcie doświadczenia. Utrwalona w filozoficznej tradycji od czasów starożytnych postawa bezinteresownej ciekawości, zdziwienia i receptywnego otwarcia na sens rzeczywistych zdarzeń, jako konstytutywna dla pojęcia *empirii*, została poddana surowej ocenie. Twórcy nowożytnego paradygmatu wiedzy naukowej od początku podkreślali aktywną rolę doświadczającego podmiotu. Franciszek Bacon w miejsce *empirii* zaproponował eksperyment (jako zasadę ustalania faktów) oraz drogę indukcji eliminacyjnej (jako zasadę uogólniania faktów), czyli opracował odpowiednią strategię i metodę egzaminowania doświadczanej rzeczywistości. W jego ujęciu postawa czysto receptywna, pozbawiona testującej roli podmiotowego rozumu, jest dla naukowego poznania zupełnie bez wartości.

Czyste doświadczenie, które, jeśli samo się nastrecza, nazywa się przypadkiem, jeśli się go poszukuje – eksperymentem. Ten zaś rodzaj doświadczenia to nic innego jak przysłowiowy groch z kapustą i czyste chodzenie po omacku, jakie ludzie stosują w nocy – dotykając wszystkiego, czy przypadkiem nie uda im się wpaść na właściwą drogę. Ale byłoby z ich strony o wiele lepiej i rozważniej poczekać do dnia albo zapalić światło, a potem dopiero udać się w drogę⁹.

Nowożytne pojmowanie doświadczenia zredukowało bogatą treść starożytnej *empirii* do sumy czystych, wolnych od mentalnego współczynnika, zmysłowych spostrzeżeń, będących tylko surowym (i usytuowanym po stronie przedmiotowej) materiałem poznawczym, który następnie był przetwarzany przez rozum do postaci zasobu gotowej, systematycznie uporządkowanej wiedzy. Jednostkowe, konkretne doświadczenie zostało ostro przeciwstawione ogólnej i abstrakcyjnej teorii, a spontaniczne, bezpośrednie i osobowe doznanie świata – zorganizowanym i ponadosobowym formom poznania.

W taki sposób rozeszły się drogi doświadczenia naukowego i estetycznego, eksperymentalnie sprawdzalnej wiedzy i niepoddającej się metodycznym unormowaniom artystycznej świadomości. Nowożytna mentalność, w której zasięgu znalazła się także ukształtowana wówczas (jako nowa dyscyplina filozoficzna) estetyka – pozbawiła piękno (i inne wartości estetyczne) wymiaru prawdziwości, a sztukę i artystyczne myślenie, do tej pory ściśle związane z ontologicznie pojętym byciem (*Sein*), usytuowała w wyizolowanej od rzeczywistych powiązań ze światem, sztucznej przestrzeni fantazji i estetycznej ułudy (*Schein*). Sukcesy naukowego myślenia w dziedzinie techniki utrwaliły prestiż scjentyistycznego pojmowania doświadczenia, lecz zarazem doprowadziły do niezwyklego zubożenia jego treści. Podobnie uległ zniekształceniu sens doświadczenia (przeżycia) estetycznego, które – pozbawione obiektywnych odniesień – zostało zredukowane do sfery subiektywnych i prywatnych doznań jednostki.

Dopiero filozofowie XX wieku, tacy jak E. Husserl, J. Dewey, H.-G. Gadamer, upomnieli się o pierwotne i właściwe treści przysługujące temu pojęciu, dostrzegli też faktyczną bliskość generowanej przez nie perspektywy poznawczej i estetycznej. Gadamer rozpoznał rzeczywistą i niezubożoną postać ludzkiego doświadczenia oraz rozumienia świata właśnie w doświadczeniu sztuki. W pierwszej części *Wahrheit und Methode*, zatytułowanej *Freilegung der Wahrheitsfrage an der Er-*

⁹ F. Bacon *Novum Organum* J. Wikarjak (z oryginału łacińskiego tłumaczył) K. Ajdukiewicz (przekład przejrzał, wstępem i przypisami opatrzył) PWN, Warszawa 1955 s. 107–108.

*fabrung der Kunst*¹⁰, dokonał szczegółowej analizy tego pojęcia, wykazując, że – wbrew scjentystycznemu empiryzmowi – denotuje ono przede wszystkim postawę receptywną i oznacza jednostkowe, niepowtarzalne i niemożliwe do przewidzenia zdarzenie, które posiada charakter otwarty (jest otwarte na dalszy ciąg zdarzeń). Podstawowa forma doświadczenia, określonego przez Gadamera jako *Erfahrung*, realizuje się przede wszystkim w spotkaniu człowieka z wytworami sztuki, lecz zarazem stanowi strukturalny model rozumiejącego spotkania człowieka z przestrzenią dziejów, tradycji i szeroko pojętej kultury. Rzeczywiste doświadczenie zawsze posiada charakter całościowy i nieprzewidywalny, absorbuje całą sferę duchowości człowieka i apeluje nie tylko do jego *ratio*, lecz do wielu różnych poziomów psychiki. W odróżnieniu od metodycznie zorganizowanego eksperymentu – nie daje się w pełni zaplanować, tak jak nie daje się zaplanować ani przewidzieć rezultat oddziaływania dzieła sztuki na psychikę odbiorcy.

Gadamer poddał krytyce nowożytną koncepcję doświadczenia i opartej na nim wiedzy jako efektu poznania podporządkowanego restryktywnej metodzie naukowej. Sprzeciwił się także scjentystycznej wierze w naukę, jak również motywowanej nią próbie rozciągania metod naukowych na wszystkie dziedziny poznania. Wykazał, że zarzucenie starożytnego pojęcia teorii jako bezinteresownego oglądu, na rzecz czysto pragmatycznych znaczeń, doprowadziło do zaniku całościowego widzenia świata we współczesnej nauce, czego skutkiem jest brak odpowiedzi na najważniejsze dla człowieka pytania natury moralnej, światopoglądowej i egzystencjalnej.

W kontekście współczesnej filozofii, zwłaszcza w nurtach inspirowanych fenomenologią, hermeneutyką, egzystencjalizmem, personalizmem i myśleniem ekologicznym, nastąpiła wyraźna zmiana w ocenie słuszności perspektywy scjentyzmu i scjentystycznej koncepcji doświadczenia. Nowożytnej koncepcji doświadczenia jako eksperymentu i towarzyszącej jej bezwarunkowej wierze w naukę nie otacza już dziś atmosfera filozoficznej aprobaty, przeciwnie, z różnych stron dochodzą głosy krytyki, których źródło znajduje się także w nurtach generalnie przychylnych dla oświeceniowej ideologii. Wśród wielu opinii znaczącą jest wypowiedź Jürgena Habermasa, znanego obrońcy paradygmatu nowożytności jako „niedokończonego projektu”, który przypomniał współczesnym filozofom ważność kategorii osoby, współuczestnictwa i „odpowiedzialnego sprawstwa” (zwłaszcza w perspektywie potocznej

¹⁰ H.-G. Gadamer *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1986; Erster Teil *Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst* s. 9–176.

świadomości) jako niedającej się zredukować do naturalistycznego „czystego opisu”. Stwierdził on, że:

Świadomość odpowiedzialnego sprawstwa jest jądrem samowiedzy, która odsłania się tylko w perspektywie uczestnika, a jest niedostępna dla weryfikującej obserwacji naukowej. Scjentyistyczna wiara w naukę, która pewnego dnia nie tylko uzupełni, ale zastąpi osobową samowiedzę przez obiektywizujący opis, nie jest nauką, lecz kiepską filozofią¹¹.

Współczesna filozofia nauki odchodzi od nowożytnego paradygmatu doświadczenia jako eksperymentu motywowanego chęcią panowania nad przyrodą i społeczeństwem. Przyjmuje także do wiadomości prawdę przypomnianą przez Gadamera, że istnieją wymiary doświadczenia bardziej podstawowe od respektowanych w nauce i realizujące się poza nauką – w dziedzinie sztuki, religii, rozumiejącym uczestnictwie w tradycji i we wspólnotowych formach życia. Także samo pojęcie naukowego doświadczenia jako sterowanego metodą eksperymentu wiele straciło na ostrości. Wiadomo dziś w filozofii i naukach szczegółowych, że nie istnieje jedna standardowa metoda naukowa (o jakiej rozmyślali Bacon i Kartezjusz), zapewniająca prawdziwość, obiektywność i racjonalność poznania. Spełniająca takie wymogi metoda jest mitem stworzonym przez naukowców, filozofów i popularyzatorów nauki¹². Wiadomo też, że większość metod naukowych (takich jak obserwacja, metoda prób i błędów) nie różni się w istotny sposób od sposobów poznania potocznego. Przyjmuje się także, iż decydujące znaczenie w rozwoju nauki posiada trudna do racjonalnego wyjaśnienia genialność i kreatywność jej twórców, a więc kategorie, które od dawna znane są także twórcom sztuki.

*

Hermeneutyczna rekonstrukcja pojęcia doświadczenia odsłoniła ponownie bliskość postawy teoretycznej (naukowej) i estetycznej, które spotykają się razem w perspektywie bezinteresownego oglądu świata. Prawda rozpoznawana w nauce i uobecniana przez sztukę współkształtowała całościową postać hermeneutycznej presupozycji sensu. Odtwarzając pierwotne struktury doświadczenia (jako *Erfahrung*), na podstawie rzeczywistego przebiegu rozumiejącego spotkania ze sztuką, Gadamer żywił nadzieję, że znalazł wspólną płaszczyznę łączącą wy-

¹¹ J. Habermas „Wierzyć i wiedzieć” *Znak* wrzesień 2002 nr 568.

¹² Por. A. Bird *Philosophy of Science* McGill-Queen's University Press, Montreal–Kingston–London–Buffalo 1998; R.G.A. Dolby *Uncertain Knowledge. An Image of Science for a Changing World* Cambridge University Press 1996; M. Heller, A. Michalik, J. Życiński (red.) *Filozofować w kontekście nauki* Kraków 1987.

twory sztuki dawnej, zanurzonej w kulturowej tradycji, i sztuki najnowszej, zmagającej się z wyzwaniem swojego czasu. Był przekonany, że:

Kwestia, przed którą stawia nas dzisiaj sztuka, zakłada już z góry zadanie zbliżenia do siebie rozbieżności lub ostrych przeciwieństw: z jednej strony mirażu historyzmu, z drugiej zaś mirażu progresywizmu. Miraż historyzmu można określić jako zaślepienie wynikające z wykształcenia, które pozwala sądzić, że znaczące jest tylko to, co dobrze znamy z tradycji kulturowej. Miraż progresywizmu, odwrotnie, żywi się rodzajem zaślepienia ideologiczno-krytycznego, gdy krytyk wierzy, że czas powinien rozpocząć się od nowa z dniem dzisiejszym i jutrzejszym, i zarazem postuluje, by tradycję, w której człowiek tkwi, raz dokładnie poznać i pozostawić za sobą. Właściwą zagadką, którą podsuwa nam kwestia sztuki, jest właśnie równoczesność tego, co przeszłe, i tego, co obecne. Nic nie jest wyłącznie stopniem wstępnym i nic wyłącznie zwyrodnieniem, musimy raczej zapytać, co tego rodzaju sztukę jako sztukę godzi z sobą samą i w jaki sposób sztuka stanowi przezwyciężenie czasu¹³.

Autor *Prawdy i metody* sądził, że wspólną podstawą łączącą zjawiska dawnej i nowej sztuki jest podstawowa forma estetycznego doświadczenia, dlatego był skrajnie tolerancyjny wobec nowej artystycznej praktyki, obdarzał kredytem zaufania nawet najbardziej ekstremalne i kontrowersyjne realizacje artystyczne, takie, które według innych koncepcji estetycznych (np. estetyki R. Ingardena) uchodziłyby najwyższej za dzieła sztuki *honoris causa* – wytwory sztuki dadaistycznej (*ready mades* Duchampa), przedmioty *pop-artu* i sztuki efemerycznej – wszystko, co stwarza możliwość zawierania jakiegokolwiek sensu i domagającego się interpretacji artystycznego przesłania. Nie przewidział jednak dalszego rozwoju wypadków w obrębie „świata sztuki”, sytuacji, kiedy zwolennicy „mirażu progresywizmu” opanują kluczowe pozycje w artystycznej grze i w końcu doprowadzą do radykalnego przekształcenia jej reguł.

Wspomniana w pierwszej części eseju nowa mutacja artystycznej praktyki, określona przez A. Danto jako *disturbatory art*, przyniosła w istocie zmiany, które nie tylko unieważniły zasady dawnej sztuki, lecz zakwestionowały także model hermeneutycznego doświadczenia, spełniający się dotychczas najpełniej właśnie w jej obrębie. W praktyce sztuki drugiej połowy XX wieku stała się rzecz szczególna: oto przezwyciężona w filozofii nauki i samej nauce postać scjentyistycznego doświadczenia (jako metodycznie zorganizowanego eksperymentu) powróciła w artystycznym przebraniu wiodącej idei nowej sztuki. Empiryczny kontekst tworzenia i odbioru wytworów „sztuki krytycznej”, „sztuki szoku”, różnych rodzajów „antyszuki”, „posztuki” i „me-

¹³ H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993 s. 61–62.

tasztuki”, którego początki sięgają „przełomowych” eksperymentów utopijnej i dadaistycznej awangardy, posiada więcej cech wspólnych ze scjentystyczną kalkulacją i pragmatycznie zorientowaną manipulacją niż z bezinteresownym i zbliżonym do kontemplacji doświadczeniem estetycznym. Sugerowana przez A. Danto wykładnia, jakoby *disturbatory art* realizowała archaiczny model sztuki jako magiczno-religijnej obrzędowości, jest głęboko nietrafna, wiele argumentów przemawia za tym, że animatorzy ponowoczesnych form liberalnej, zlaicyzowanej i odczarowanej sztuki amerykańskiej oraz europejskiej końca XX wieku sięgnęli do znacznie młodszych źródeł inspiracji, szczególnie do motywowanej dyskursem władzy nowożytnej idei metodycznego poznania oraz do wzorów artystycznych zachowań, wykoncypowanych w laboratoriach rewolucyjnych ideologów awangardy. Progresywnie zorientowanej sztuce przyświeca nie tyle mistyczno-magiczna idea powrotu do źródeł archaicznej wspólnoty, ile zachęcająca do skrajnego aktywności jedenasta *teza o Feuerbachu* Karola Marksa.

Nowożytne pojęcie doświadczenia pozostawiło wyraźny ślad we wszystkich segmentach szeroko rozumianej estetycznej sytuacji: w określeniu twórczego podmiotu, artystycznych wytworów i ich aksjologicznej kwalifikacji, jak również w zachowaniach odbiorców nowej sztuki.

[1] Twórcza postawa artysty przestała oznaczać studiowanie estetycznie nacechowanych form natury, ewokację duchowych bądź psychicznych treści albo konstruowanie misternych i niespotykanych w naturze kształtów. Artyści, a właściwie roztaczający nad nimi ideologiczną opiekę kuratorzy i komisarze zaczęli w pierwszej kolejności koncentrować uwagę na starannym obmyśleniu i projektowaniu odpowiedniej strategii działań, mających na celu wywołanie odpowiednich reakcji wśród odbiorców, do których owe działania były adresowane.

[2] Przedmioty artystyczne zostały pozbawione jakościowo wartościowego uposażenia i wielopoziomowego ustrukturywania, tak charakterystycznego dla dawniejszych dzieł sztuki. Została także mocno zredukowana ich bogata polisemia. Dotychczas zorientowane konotacyjnie, artystyczne przesłanie zostało zastąpione mocnym przekazem nastawionym na jednoznacznie określoną i skalkulowaną denotację, przez co zyskało charakter obrazowej formy, zbliżonej raczej do publicystyki niż sztuki. Ten rodzaj przekształcenia w znacznej mierze wyjaśnia zjawisko zanikania pojęcia dzieła sztuki, jako niestosownego w kontekście nowego paradygmatu artystycznych działań.

[3] Uległa także zmianie sytuacja odbiorcy, który został pozbawiony możliwości zajęcia postawy receptywnej i kontemplacyjnej, jako odpowiedzi na wartość obecną w artystycznych strukturach. Na jej miejsce pojawiła się konieczność mobilizacji uwagi oraz gotowości do odpo-

wiedniej reakcji na niespodziewaną (często agresywną i szokującą) artystyczną akcję. Przeżycie estetyczne utraciło swój złożony, wielofazowy przebieg, stając się momentalną odpowiedzią na emocjonalne bądź intelektualne pobudzenie.

[4] Obecna w twórczym procesie i w artystycznych strukturach sieć dialektycznych napięć (między akceptacją tradycji a innowacyjnym jej przekraczaniem, między determinizmem a wolnością, konsekwencją a nieprzewidywalnością, stwarzaniem a odkrywaniem, tworzywem a artystyczną formą, etc.¹⁴), które stanowiły o życiu, wewnętrznym napięciu i sile oddziaływania dzieła sztuki – została przeniesiona niejako z wnętrza na zewnątrz wytworów nowej sztuki; animatorzy nowych form aktywności skupiają się raczej na organizowaniu spięć i konfliktów między autorem artystycznego projektu a jego odbiorcami.

Rozważane w tekście nurty sztuki „zaburzającej”, „krytycznej” i „metaszuki”, rzecz jasna, nie wyczerpują całego spektrum współczesnych zjawisk artystycznych, chociaż – jako mocno nagłośnione przez środki masowego przekazu – nadają szczególną tonację całości. Doświadczenie hermeneutyczne (tożsamy z doświadczeniem estetycznym) nadal stanowi naturalny kontekst wielu artystycznych działań, głównie tych, w których ciągle respektuje się ważność – ugruntowanych w tradycji – kategorii sensu, piękna i znaczącej formy, które zachowują dystans wobec nadmiernych uroszczeń intelektu oraz instytucjonalnych struktur w obrębie świata sztuki. Od ekspansji zubożonych form artystycznego doświadczenia (jako eksperymentu) zdają się wolne różne nurty eklektycznej postmoderny w duchu Charlesa Jencksa – tworzone współcześnie dzieła, inspirowane światopoglądem ekologicznym i religijnym, a także twórczość wielu artystów, którzy działają w pewnym oddaleniu od „nicującej” ideologii mass mediów. Możliwe, że tylko twórcy takich (i podobnych im) dzieł zachowają sens sztuki dla przyszłych pokoleń, tylko bowiem oni potrafią skutecznie się wymknąć ciągle narastającym tendencjom, służącym manipulacji i uprzedmiotowieniu ekspresji ludzkiego życia. Tylko oni rozumieją słowa poetyckiego przesłania sztuki:

Przy piaszczystej drodze źródło.
Słuchaj – płyną pod nami
wielkie wody głębi¹⁵.

f.chmielowski@iphils.uj.edu.pl

¹⁴ Na ten temat por.: W. Stróżewski *Dialektyka twórczości* PWM, Kraków 1983.

¹⁵ B. Szymańska *Słodkich snów, Euro! WL*, Kraków 2005 s. 68.