



3/2004 (6)

Krystyna Wilkoszewska

W aksjologicznym wymiarze wychowania sfera wartości artystyczno-estetycznych zajmuje ważne miejsce. Wartości te są zwyczajowo wiązane ze sztuką i tak dla potrzeb szeroko rozumianych procesów edukacyjnych rozwinięte zostały, przy współpracy pedagogów, estetyków i teoretyków sztuki, koncepcje wychowania estetycznego oraz wychowania przez sztukę. Jeszcze na przełomie XX wieku koncepcje te wykazywały dużą żywotność, tak w sensie swego teoretycznego potencjału, jak i praktycznego zastosowania. Dzieła sztuki oraz związane ze sztuką pojęcia, takie jak twórczość, ekspresja czy głębia przeżycia estetycznego dobrze korespondowały z głównymi celami wychowania, zmierzającego do wykształcenia twórczych, samodzielnych i wrażliwych osobowości.

Jednakże pewne zjawiska pojawiające się w sztuce już od początku minionego wieku, które przybrały na sile w drugiej jego połowie, zachwiały łagodnie przebiegającą symbiozą teorii wychowania z koncepcjami wzbogacania tegoż wychowania przez sztukę. Wiele „wydarzeń” występujących pod mianem sztuki i w miejscach tradycyjnie dla sztuki przeznaczonych wzbudzało powszechną konsternację i to nie tylko wśród szerszych kręgów odbiorców i miłośników sztuki, ale także pośród wielu profesjonalistów. Ta nowa sztuka postrzegana była jako równie bezsensowna, co niepiękna, a zatem bezwartościowa. Najprostszym epitetem, jaki się spontanicznie nasuwał przy próbie oceny tej sztuki, było słowo „skandal”. Sztuka niezrozumiała i nieakceptowana społecznie, sztuka wywołująca ekscesy i naruszająca porządek obyczajowy, a nawet moralny, raczej rozmija się z celami wychowywania. Dlatego nie jest wprowadzana do procesów edukacyjnych, w których niepodzielnie panuje sztuka tradycyjna,

jedyna – wedle pedagogów – godna tego miana; nawet w akademiach sztuk pięknych, jak słycać w tonie niektórych wypowiedzi, nowatorstwo kończy się na kubizmie i abstrakcji.

Czy rzeczywiście kontrowersyjna, niekonwencjonalna i skandalizująca sztuka najnowsza, ekstremalnie odbiegająca w swych realizacjach od modelu sztuki tradycyjnej, nie ma nic do zaofiarowania pedagogice?

Czym jest sztuka?

Tym pytaniem o charakterze esencjalnym nie chcemy wywoływać ducha dyskusji nad definicją sztuki, jaka przetoczyła się przez wiek XX, by ostatecznie utknąć w martwym punkcie. Nie o definicje tu chodzi, lecz o przywołanie zespołu intuicji i wyobrażeń, całego rozległego pola konotacji powiązanych z pojęciem „sztuka”, w jego europejskim historycznym wymiarze.

Sztuki mimetyczne

Przypomnijmy zatem, że sztuka rozpoczęła swe dzieje w basenie Morza Śródziemnego jako *techne*, a więc pośród rzemiosł i innych umiejętności objętych znajomością reguł wytwarzania. W powstających wytworach sztuki rozumianej jako *techne* nakierowanie na kunszt łączono z troską o stosowność, także względem celów praktycznych. Niemniej już wówczas, w linii sokratejsko-platońsko-arystotelesowskiej, pojawiło się pojęcie sztuk mimetycznych, w których na pierwszy plan wysuwa się dbałość o kunszt naśladowania, tj. oddania podobizny rzeczy, natomiast osłabiony zostaje element związków z praktyką; sztuki mimetyczne wolne były od celów praktycznych.

Nie ma w tym nic przypadkowego. Grecki termin *mimesis* pozostaje w znaczeniowej bliskości wobec jednego z najważniejszych terminów greckich, jakim jest – sokratejskiej proveniencji – termin *teoria*. Oba zawierają w sobie znaczenie oglądu z dystansu. W przypadku teorii chodziło o poznawcze nastawienia eidetyczne, zdystansowane wobec poznania praktycznego uwikłanego w przygodność zmysłów. W przypadku *mimesis*

ogląd z dystansu stawał się podstawą umiejętności oddania wizerunku rzeczy przez artystę, a także określał rodzaj odbioru dzieł naśladowczych. Zarówno tworzenie, jak i odbiór dzieł sztuki mimetycznej przebiegały już w całości w tzw. „metaforze oka”, co znaczy, że procesy artystycznego przetwarzania i estetycznego przeżywania stawały się doświadczeniami umysłowymi, odległymi od doświadczeń praktycznych, wymagających zwykle udziału rąk.

Uwolnione od funkcji praktycznych sztuki mimetyczne pełniły jednakże wiele innych rozmaitych funkcji, w tym (co także zawdzięczają związkom genetycznym z teorią) funkcję poznawczą. Naśladowanie, przedstawianie, tworzenie kopii rzeczy niesie w sobie epistemologiczne piętno, gdyż procesy poznawcze także pojmowane były jako kontakt z ideami, czyli obrazami rzeczy wyrytymi w umyśle. Porównywanie wizerunku rzeczy, przedstawionego przez artystę w obrazie, z oryginałem (modelem) wiązało się z przyjemnością rozpoznania podobieństwa; to rozpoznanie podobieństwa miało charakter poznawczy, natomiast sama przyjemność była już natury estetycznej. Obie funkcje sztuki mimetycznej, estetyczna i kognitywna, wspomagały się wzajemnie.

Tak rozumiana sztuka mimetyczna, wiążąca kunszt przedstawiania świata z umożliwianiem jego poznawania, miała wielką moc oddziaływania na ludzi, pełniąc tym samym rozmaite funkcje społeczne. Tej mocy świadomy był Platon, tyle tylko, że w świetle swej teorii idei, oceniał funkcje kształcące i wychowawcze sztuki mimetycznej negatywnie. Nie miał racji. Sztuki mimetyczne, powiązane istotnościowo z funkcją poznawczą, kształciły i wychowywały poprzez wieki całe pokolenia Europejczyków i wydatnie przyczyniły się do zbudowania naszej wielkiej obrazowej tradycji kulturowej, tak w średniowieczu, gdy sploły się z religią i wymiarem duchowości, jak w renesansie i później, gdy weszły, z całym swym wiekowym potencjałem, w służbę na rzecz idei humanizmu.

Sztuki piękne

W połowie XVIII wieku miały miejsce dwa nader ważne fakty: a. powstała nowa, dotąd nie istniejąca, dyscyplina akademicka, estetyka; b. powstało nowe pojęcie sztuk pięknych.

Pojęcie sztuk pięknych wprowadził Charles Batteux i zostało ono uznane za nowe w stosunku do pojęcia *techne*. Podstawę ustanowienia pojęcia stanowiły sztuki mimetyczne: pytając o ich funkcję, Batteux doszedł do wniosku, że są one po to, by się podobać i podobać to powiązał z pięknem. W ten sposób dokonano przejścia od starożytnego do nowożytnego pojęcia sztuki.

Władysław Tatarkiewicz napisał, że do XV wieku panowało dawne pojęcie sztuki (*techne*), a czas pomiędzy XV a końcem XVII wieku był czasem przejściowym, gdy dawne pojęcie już nie obowiązywało, a nowego jeszcze nie było; dopiero w wieku XVIII pojawiło się nowe pojęcie – sztuk pięknych¹. Zwróćmy uwagę na kilka spraw, które się wówczas dokonały:

- okazało się, że sztuka posiada w sobie wewnętrzny potencjał czyniący ją zdolną do przekształcania własnego pojęcia. Mimo że dochodzi do zmiany pojęciowej, zachowana zostaje kontynuacja historycznego rozwoju; w przekształceniu dawnego pojęcia sztuki jako *techne* w nowożytną formułę sztuk pięknych rolę pośredniczącą odegrały sztuki mimetyczne i dzięki nim odczuwamy tożsamość sztuki dawnej i nowej, mimo zmiany pojęcia sztuki.
- dla dokonania zmiany pojęciowej sztuka potrzebowała długiego, trwającego ponad dwa wieki, okresu przejściowego.

Czy rzeczywiście możemy mówić o zmianie pojęciowej sztuki? Tak, ponieważ pojęcie nowe wiąże się z odmienną koncepcją twórczości, innym odniesieniem sztuki do rzeczywistości, odmiennym rozumieniem związków sztuki i piękna i nową funkcją sztuki – funkcją estetyczną. Nowemu pojęciu sztuki towarzyszy nowo powstała dyscyplina akademicka – estetyka, która z wiedzy o poznaniu zmysłowym w przeciągu półwiecza przekształciła się w filozofię sztuk pięknych.

Związanie sztuki z pięknem oraz wypracowanie estetycznej formuły piękna wyznacza sztuce nowe miejsce w kulturze. Artyzm dzieł sztuki będzie teraz nakierowany nie na rozliczne funkcje sztuki (pogłębianie uczuć religijnych, wzbudzanie patriotyzmu, kształtowanie postaw moralnych itp.), lecz na jej funkcję estetyczną, tj. wzbudzanie swoistego, polegającego na podobać się, przeżycia.

¹ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 21-40.

Ten proces, który można określić mianem estetyzacji sztuki, był długotrwały i przebiegał etapami. Niemniej już w zamyśle Charlesa Batteux, fundującego nowe pojęcie sztuki na pięknie i podobańiu się, krył się załazek takiego a nie innego rozwoju nowożytnej sztuki europejskiej.

Estetyki sztuk pięknych

O ile estetyka mimetyczna była dominującą estetyką sztuki wieków dawnych, to pierwszą estetyką nowożytnych sztuk pięknych była, zrodzona w duchu kartezjanizmu, estetyka ekspresji. Estetyka ta przesuwiała punkt zainteresowania sztuki z rzeczywistości zewnętrznej, tzw. obiektywnej, na rzeczywistość wewnętrzną, subiektywną. Funkcja mimetycznego przedstawiania została osłabiona (choć nie wyparta) przez funkcję wyrażania przeżyć artysty. Sfera artystyczno-estetyczna zyskała na znaczeniu, niemniej pozostawała nadal w silnych związkach ze sferą poznawczą; zgłębiająca najskrytsze stany duszy ludzkiej sztuka dawała psychologiczną wiedzę o człowieku i jego sposobach przeżywania świata.

Dopiero powstała w końcu XIX wieku estetyka formalistyczna dokonuje pełnej estetyzacji sztuk pięknych. Wedle założeń formalizmu sztuka jest królestwem autonomicznym i nie ma żadnych innych celów jak prezentowanie siebie samej, zatem relacje sztuki do rzeczywistości zewnętrznej (naśladowanie) lub wewnętrznej (wyrażanie) uznane zostają jako dla sztuki nieistotne, co więcej, istotę sztuki zniekształcające. Istotą sztuki nie jest ani *imitatio*, ani *expressio*, lecz forma, forma artystyczna i to ona (a nie treść) jest nośnikiem znaczeń (*significant form*). W ten sposób formalizm odcinał radykalnie sztukę od życia, uwalniał sztukę nie tylko od funkcji praktycznych, ale i kognitywnych. Jedyną funkcją tak pojmowanej sztuki stawała się funkcja estetyczna. Wartości artystyczne dzieła, jego kunsztowna forma miały służyć odtąd wywoływaniu swoistej przyjemności obcowania z wartościami estetycznymi. Przeżycia estetyczne oddzielone zostały od innych rodzajów przeżyć: moralnych, poznawczych, hedonistycznych itp.

Inspirowani estetyką formalistyczną artyści pierwszych dekad XX wieku wkroczyli na drogę eksperymentowania z formą. W ten

sposób powstała sztuka awangardowa, zrywająca związki z tradycyjnymi estetykami przeszłości.

Dwie awangardy XX wieku

Sztuka pierwszej połowy minionego wieku, zwana Wielką Awangardą, eksplodowała mnogością -izmów, z których większość nastawiona była na eksperymentatorstwo formalne. O radykalności przekształceń formalnych świadczyć mogą chociażby ówczesne reakcje odbiorców, doznających szoku w obliczu dzieł kubizmu czy abstrakcjonizmu. Niemniej, chociaż sztuka ta odbierana była jako burząca tradycję, to przecież stanowiła także zwieńczenie zasadniczej dążności sztuk pięknych do uwalniania się od wszelkich pozaestetycznych funkcji. Wprawdzie dzieła awangardowe nie realizowały już piękna w jego łagodnych i harmonijnych odmianach, raczej kierowały się ku wartościom ostrym i dysharmonijnym (brzydota, wzniosłość), to niezaprzeczalnie celem artystycznych zmaganiań awangardowych z formą była szeroko pojęta sfera wartości estetycznych.

Dzieła Wielkiej Awangardy, początkowo odbierane jako burzące całą tradycję sztuki i rozpoczynające jej nowy rozdział, dzisiaj włączane są w dzieje sztuki nowożytnej jako jej ostatnie spełniające ogniwo. To nie Wielka Awangarda zmieniała pojęcie (lub jak się czasem mówi – paradygmat) sztuki. Uczyniła to awangarda drugiej połowy minionego wieku, tzw. neoawangarda².

Jej prekursorem był Marcel Duchamp, poszukujący możliwości „znalezienia takiego dzieła sztuki, które nie byłoby dziełem sztuki” i wystawiający *ready mades* (gotowe przedmioty seryjnej produkcji) w galeriach. Tą drogą pójdzie sztuka neoawangardowa w takich swych odmianach, jak: *minimal art*, *happening*, konceptualizm, *performance* itp. Będzie to droga bardziej intelektualna niż artystyczna: o ile artyści Wielkiej Awangardy eksperymentowali z artystyczną formą sztuk pięknych, to artyści neoawangardowi eksperymentują z pojęciem sztuki. Motorem działań awangardystów jest pytanie: „Czym jest sztuka?”, pytanie esen-

² S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 249-278.

cialne natury teoretycznej. Nic dziwnego zatem, że główny trend sztuki neoawangardowej nosi miano konceptualizmu.

Działania neoawangardystów są bulwersujące, bo unicestwiają wszystkie wytworzone przez estetykę pojęcia służące rozumieniu sztuk pięknych: twórczości, ekspresji, formy, wartości artystycznych i wartości estetycznych, przeżycia estetycznego. Dlatego podnoszą się głosy wieszczące koniec sztuki, która – utraciwszy swą wielkość i godność – w atmosferze absurdu i skandalu miałaby odchodzić w kulturowy niebyt.

Może jednak warto zaufać sztuce i zaufać artystom? Prawdziwie twórczy artyści zawsze wkraczali na tereny nie obejmowane jeszcze myślą dyskursywną i artykułowali w swych dokonaniach to, co jeszcze nie było uświadamiane, chociaż już doznawane. Może w destrukcyjnej, na pierwszy rzut oka, aktywności artystów kryje się twórczy zamiar przeniknięcia nowych możliwości, a z obszarów bezsensu, w jakim zdaje się grzęznąć dzisiejsza sztuka powoli, bardzo powoli, wydobywa się sens nowego jej pojęcia?

Przypomnijmy słowa Tatarkiewicza, że transformacja dawnego pojęcia sztuki w nowożytne pojęcie sztuk pięknych trwała ponad dwieście lat. Przemiany pojęciowe sztuki nie są na miarę życia jednego pokolenia. Sztuka posiada swój własny rytm rozwoju.

Ponowoczesne pojęcie sztuki?

Wiele wskazuje na to, że sztuka wydobywa się dzisiaj ze swej nowożytnej estetycznej formuły sztuk pięknych. Degrengolada w sztuce ostatnich dekad niekoniecznie musi oznaczać koniec sztuki. Może jest to raczej zużycie się formuły sztuk pięknych. Ostatecznie estetyzacja sztuki tak bardzo zawężyła pole oddziaływania dzieł „nic więcej jak tylko pięknych”, że doprowadziła do uwiądnięcia ich sił rozwojowych. Ale nie jest to powód do rozpacz, jeśli się zważy, że po pierwsze: sztuka istniała w formule sztuk pięknych raptem dwa wieki (od połowy XVIII do połowy XX), co w długich dziejach sztuki – tak przeszłych, jak przyszłych – może zostać uznane za „przygodę”; po drugie: sztuka posiada, czego już raz dała świadectwo, zdolność do przeprowadzenia swej

transformacji pojęciowej i to w taki paradoksalny, można powiedzieć, sposób: mimo zmiany pojęcia zachowuje swą tożsamość. Dlaczego dzisiejsze wydarzenia, zwane „performance” lub jakkolwiek inaczej, nie mające w odczuciu odbiorców nic wspólnego ze sztukami pięknymi, nadal nazywane są sztuką, a ich sprawcy artystami?

Podporządkowanie sztuki wyłącznie formule estetycznej nie wydobywało w pełni wewnętrznego potencjału sztuki. Rozwijane dziś badania transkulturowe w estetyce uświadamiają nam, że żadna kultura w takim stopniu jak nasza nie oderwała sztuki od spraw życia. W pewnym sensie smutnym świadectwem utraty przez sztukę europejską żywotnych związków z życiem człowieka są nasze muzea – miejsca odosobnienia dla dzieła sztuk pięknych odizolowanych od codziennych doświadczeń ludzi.

W pracach z zakresu estetyki coraz częściej pojawia się myśl, że oderwanie pojęcia estetyczności od sfery praktyczności i sfery poznania winno być poddane krytyce; praktyczne i kognitywne funkcje sztuki nie umniejszają, lecz wzmacniają wewnętrzne możliwości sztuki³ i zarazem potęgują jej moc oddziaływania na ludzi w taki sposób, że z odbiorców sztuki stają się oni jej aktywnymi współuczestnikami. Sztuki piękne, wywodzące się z mimetycznych, uprzywilejowały kontemplacyjny sposób obcowania ze sztuką, natomiast wiele dawniejszych form naszej sztuki, jak i przykłady „sztuki” zaczerpnięte z kultur pozaeuropejskich, dają świadectwo temu, że nie ogląd jest rdzenną formą kontaktu ze sztuką, ale interakcja. Przypomina o tym także sztuka najnowsza, np. happening, pewne rodzaje performance czy sztuka mediów elektronicznych.

Dzisiejsza sztuka, znajdująca się w stanie transformacji pojęciowej, nie jest i nie może być zrozumiała z pozycji wypracowanych dla sztuk pięknych. Tak jak niegdyś niewiele rozumieliśmy ze sztuk pięknych, stawiając im pytania wypracowane dla sztuki jako *techné* (np. pytanie o umiejętność odtwarzania wedle reguł wobec dzieła twórcy romantycznego, który sam sobie ustanawiał reguły i to nie odtwarzania, lecz twórczego wyrażania), tak i dzisiaj nie rozumiemy sztuki najnowszej poprzez

³ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna – od przeszłości ku przyszłości*, w: K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, Kraków 2003, s. 177-182.

pytania o artyzm formy, wartości estetyczne i estetyczną kontemplację. Trzeba przyznać, że nowych adekwatnych pytań nie umiemy jeszcze sformułować, że nie powstały jeszcze nowe pojęcia, ujmujące kierunek pojęciowej przemiany sztuki. Dlatego jedyne, co nam pozostaje, to zawiesić na razie ocenę tego, co dzieje się w sztuce, i to formułowaną tak przez entuzjastów, jak i przez sceptyków, natomiast pilnie obserwować i dokumentować wszelkie jej dokonania. Jest to zadanie nie tylko dla estetyków, lecz interdyscyplinarne, bowiem złożony obraz przekształceń w sztuce nie da się ująć z punktu widzenia jednej dyscypliny. Bez wątplenia, dzisiejsza sytuacja w sztuce wymaga od nas pewnej pokory; jesteśmy to winni sztuce, jednej z najwspanialszych form naszej kultury.

Jeżeli zadaniem wychowania jest przygotowanie młodzieży do rozumienia świata, w którym żyjemy, to spojrzenie na sztukę najnowszą z punktu widzenia podjętego przez nią trudu transformacji pojęciowej oraz wynikająca stąd potrzeba zawieszenia zbyt pochopnych ocen, winny znaleźć się w polu świadomości tak wychowawców, jak i wychowywanych. Ograniczanie się w procesach wychowawczych wyłącznie do arcydzieł sztuk pięknych, z pominięciem niezrozumiałych dokonań sztuki najnowszej, nie jest najlepszym rozwiązaniem, chociaż w praktyce najczęściej stosowanym. To, że sztuka nie realizuje dzisiaj wartości artystyczno-estetycznych tradycyjnie z nią związanych, nie znaczy jeszcze, że nie realizuje żadnych wartości. Opór, jaki stawia nam sztuka dzisiejsza, nie dając się wpasować w tradycyjne koleiny myślenia, nie powinien zniechęcać, lecz stanowić wyzwanie.

→**SŁOWA KLUCZOWE** – SZTUKA MIMETYCZNA, SZTUKI PIĘKNE, SZTUKA AWANGARDOWA, NEOAWANGARDA, WARTOŚCI ESTETYCZNE

Krzysztof Wycisławski

SUMMARY

KRYSZYNA WILKOSZEWSKA, *The Aesthetic Adventure of Art*

The notion of „art” and its understanding have undergone numerous transformations over the centuries. New trends have appeared. Simultaneously the functions assigned to art have been changing, beginning with those most practical and useful, through the reflection of reality, depicting the diversity of emotions and experiences, the aesthetic function, to „presenting it-self”. Nowadays art experiences another period of notional transformation. Therefore, a necessity arises to refrain from judgement in favour of formulating new adequate questions and depicting new values carried by contemporary art.

Krzyszyna Wilkoszewska – Profesor Nauk Estetycznych, Kierownik Wydziału Nauk Estetycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach; członek Sekcji Edukacji w Społeczeństwie na rzecz Rozwoju Filozofii Amerykańskiej (SAAP); członek Komisji Środkowoeuropejskiego Forum Pragmatystycznego, członek Komisji Towarzystwa Fenomenologii i Mediów, prezes Polskiego Stowarzyszenia Nauk Estetycznych. Zainteresowania naukowe: estetyka, sztuka współczesna, sztuka i filozofia postmodernistyczna. Autorka wielu publikacji naukowych w języku polskim i angielskim.