

PIOTR KAWIECKI
UNIWERSYTET GDAŃSKI

FILOZOFIA KULTURY A WARTOŚCI AWANGARDOWE I ESTETYCZNE*

I

Jednym z podstawowych odkryć współczesnej humanistyki, które może stanowić przesłanie teoretyczne nie tylko dla filozofii sztuki ale i wszelkiej refleksji symbolicznej jest - wypowiedziana na początku lat dwudziestych naszego wieku - opinia F. Z n a n i e c k i e g o , iż każdy obiekt ludzkiej penetracji, od twórców *materialnych* takich jak przyroda czy natura poczynając po obiekty symboliczne w wąskim, tradycyjnym znaczeniu w postaci dzieł sztuki są zawsze i tylko tworem ludzkiej aktywności - są *czyjeś*¹. Nie można ani niczego stworzyć ani niczego pojąć, gdy nie mieści się to w ramach pewnego pola czy tła kulturowego. Owa, genetycznie pierwotna wobec jakiegokolwiek gestu indywidualnej ekspresji, perspektywa myślowa stanowi zespół form symbolicznych przyswojonych przez ludzi i tworzy z nich jednie społeczną dzięki temu, że podziela ją oni wspólne wartości i jakości jakiegoś wyobrażenia oraz współuczestniczą w jego przeobrażeniu. Zespoły sposobów kodyfikowania wyobrażeń symboliczno - pojęciowych są, innymi słowy, zbiorami przyswojonych *narzędzi* intelektualnych, które pozwalają ludziom rozpoznawać i transformować zewnętrzne, skądinąd dane obiekty kulturowe. Przyroda, dzieło sztuki o tyle są dane, o ile posiadają ten sam status ontologiczny. Nie wpływa on jednak z niezależnej od niczego istoty tych obiektów, ale jest skutkiem ich *ziemskiego*, ludzkiego pochodzenia; można o nich mówić głównie dlatego, że są symbolami, których odniesienia przedmiotowe nie są także *rzeczami* lecz również twórcami myślowymi. Podmiot, w ujęciu Znanieckiego, jest zależny jedynie od siebie i swych własnych zdolności imaginacyjnych. Świat zewnętrzny, niedostępny wprost dla twórcy *Krytyki czystego rozumu*, został w pewnym sensie wyeliminowany. Obce sobie bytowo i dotychczas stojące w opozycji sfery: świat *natury samej dla siebie* i świat *myśli* o *myślach*, wzbudzanych przez ten pierwszy, zostały wzajemnie splecione, stały się prawie tożsame. Rzeczywistość zewnętrzna i obiektywna wraca bowiem do podmiotu jako rzeczywistość *uczyniona*, gdyż przeświadczenie o owej obiektywności jest jedynie ujęciem w cudzość i zdystansowaniem się do kultury, której sami jesteśmy twórcami. To, co zastajemy, przyswajamy wraz z edukacją i treningiem społecznym, co zmieniamy i przeciw czemu buntujemy się, jest zbiorem wizji, domniemań i conceptów. Owe symbole z jednej strony są *dowodem* naszego kontaktu z Nienazwanym i Obiektywnym, a z drugiej strony tylko te symbole są jedynym poznawalnym przez nas światem. Co prawda posiada on moc tworzenia z nas wspólnot i w tym znaczeniu jest zewnętrzny, ale także - gdyż jest to jednak zawsze i tylko nasz twór - podlega zmianom i przekształceniom. Jednakże nikt inny, ale my zmieniamy jedne symbole na inne. Z tego też względu, jeżeli uznamy refleksję nad kulturą za próbę odnajdywania naszych sposobów istnienia w Nienazwanym i

* Artykuł jest znacznie zmienioną i skróconą wersją pracy pt. *Wartościowanie estetyczne a wartości awangardowe w sztuce*, wykonaną w ramach resortowego programu badawczego RP III 22 III.

¹ F. Z n a n i e c k i: *Wstęp do socjologii*. Poznań 1922, s. 32.

Obiektywnym, to refleksja ta musi podkreślać nie tylko naszą ułomność polegającą na tym, że każda nazwa z góry skazana jest na nieadekwatność lecz musi równocześnie przypominać, iż każdą nazwę można i należy zmienić. Spojrzenie na człowieka z perspektywy kultury pozbawia nas ułudy odkrycia ontologii *ostatecznej*, jedynej. Konsekwencją założenia filozofii kultury, sugerującą, że ontologia taka jest niemożliwa, jest kolejna teza głosząca, iż warunkiem niemal koniecznym kontynuacji naszego tkwienia w Nienazwanym i Obiektywnym jest nie tylko zdolność ale i możliwość rewidowania zastanych wyobrażeń, przejawiających się w postaci wizji świata, oraz możliwość tworzenia nowych takich wizji. Filozofia kultury odbiera nam definitywnie złudzenia na temat *wiecznych* prawd, ponieważ kryteria te są miarami ocen, jakie sami kreujemy a jednocześnie otwiera drogę nie tylko do sceptycyzmu i pluralizmu myślowego lecz również, co jest konsekwencją ostatniego, skazuje *homo symbolicus* na nieuchronną konieczność innowacji.

Zastanawianie się nad tym, co to znaczy tworzyć, jakie warunki decydują o tym, że coś jest odmienne od zastanego ma daleko bardziej uniwersalny charakter niż jawi się to na pierwszy rzut oka. Jest to bowiem w swej istocie refleksja na temat mechanizmów orientowania się ludzi w otaczającym świecie i sednem tych mechanizmów jest ich symboliczny charakter, jednoznacznie wskazany przez E. C a s s i r e r a (w mniej więcej tym samym czasie, kiedy ukazał się Wstęp do socjologii F. Z n a n i e c k i e g o) Istniejemy i odbieramy inne byty jako twory symboliczne. Przyrodoznawstwo i podobne mu dziedziny wiedzy, pretendujące do *rekonstrukcji* świata obiektywnego, są najpierw i przede wszystkim dziedzinami symbolicznymi. Jako takie nie różnią się niczym od innych, ponieważ także posługują się językiem "wyobrażeń", językiem symbolicznym. Nie mogą (1) stanowić metodologicznego wzorca dla humanistycznych - w klasycznym znaczeniu tego słowa - dyscyplin wiedzy, (2) kształt przyrodoznawstwa, a szczególnie jego dążenie do *obiektywizacji* swych wyników, nie może być w pełni uchwycone dopóki nie ujmuje się go jako fragmentu, podlegającego zmianom, systemu symbolicznego - kultury. Nie tylko więc wobec sztuki ale i wobec nauki o przyrodzie niezbędna wydaje się być identyczna wyjściowa postawa badawcza.

Jeden z jej przejawów stanowi podejmowanie problematyki pojawiania się i upowszechniania nowych kanonów symbolizowania. Prowadzi to do podjęcia usiłowań teoretycznych i filozoficznych w celu (1) rozpoznania i (2) przyswojenia wszelkiej awangardy. Podjęciu trudu analizy wszelkich znaków, nie tylko pojęciowych, które w tej czy innej formie wyłamują się poza dotychczas stosowany zakres, uznawany często za faktyczny, jedyne i niepodważalny obraz *gołej* rzeczywistości, prowadzi do zmiany optyki metodologicznej. Jej uzasadnienie dyrektywne tkwi we wskazywanej wcześniej tezie filozofii kultury, a mianowicie: skoro jedynym poznawalnym światem jest otaczająca nas rzeczywistość systemów pojęciowo-symbolicznych, to każda zmiana tych systemów lub zmiana wewnątrz nich, czyli każda awangarda jest niejako sięgnięciem do źródeł ludzkiej egzystencji w Nienazwanym i Obiektywnym. Teoria wszelkiej awangardy nie jest przeto marginalnym problemem poznawczym, przeciwnie, staje się podstawą myślową umożliwiającą wyjaśnienie ludzkiej aktywności, niezależnie od zawartości treściowej symboli myślowo regulujących te działania. Oczywiście powstaje tutaj pytanie, dlaczego humaniści o wiele częściej zajmują się np. awangardą w sztuce, gdy w teorii poznania, dotyczącej przyrodoznawstwa, problem ten nie wydaje się być szczególnie ważny. Po pierwsze - jest to mistyfikacja, uparcie utrzymywana na gruncie refleksji nad naukami o przyrodzie, po drugie - pośrednio dowodzi to, iż ta forma refleksji jest w pewnym sensie opóźniona w stosunku do rozwoju sztuki i współtowarzyszącego mu namysłu teoretycznego w postaci estetyki.

Wewnętrzne analizy języka nauki - od hipotetyzmu K. R. P o p p e r a, poprzez paradygmatyzm K u h n a i zgoła awangardowy normatywizm, dotyczący

konieczności tworzenia nowych teorii naukowych, postulowany przez P. F e y e r a b e n d a , po najnowsza koncepcje B. C. van F r a s s e n a - jednoznacznie wykazały m.in. (1) odwoływalność twierdzeń teoretycznych nauki, (2) podkreśliły myślowy charakter tzw. faktów empirycznych - istnieją one o tyle, o ile istnieje język symboliczny, który potrafi je odnotować czy wręcz wykreować, (3) nie ma żadnych racjonalnych podstaw wykazujących przewagę jednych hipotez (teorii) nad innymi². Porzucanie jednych na rzecz innych nie wpływa z mniejszej lub większej ich prawdziwości, ale decydują o tym, w dużej mierze, względy pozapoznawcze. Zagadnienie czy nauka odtwarza, odbija rzeczywistość obiektywną, stało się kwestią wiary i deklaracji światopoglądowych poszczególnych badaczy, a nie - jak do tej pory uważano - immanentną cechą wiedzy. Takie nazwy jak *konstruktywizm*, *anarchia*, *konwencjonalność*, podkreślanie aktów wymyślenia (kontekst odkrycia) i umniejszanie roli potwierdzania (kontekst uzasadnienia), istnienie szkół w nauce, a więc obecność w tym samym czasie różnych stylów robienia nauki jako żywo przypomina zjawiska, które występowały i nadal są obecne na gruncie sztuki³.

Reasumując, można stwierdzić, że metajęzykowe tendencje przenoszenia uogólnionych wyników badawczych, ufundowanych na podstawie obserwacji i analizie zjawisk artystycznych, jakich dokonała filozofia kultury, znalazły potwierdzenie w innej dziedzinie wiedzy. Nauka o przyrodzie nie tylko, że nie jest czymś opozycyjnym wobec sztuki, ale wraz z nią stanowi jeden, spośród wielu równoprawnych, wzajemnie na siebie oddziałujących elementów konstytuujących pewną całość, którą można nazwać kulturą. Nie możemy ani w pełni rozpoznać zjawisk z zakresu sztuki, gdy abstrahujemy od jej powiązań np. ze światopoglądem ani zrozumieć postaw badawczych, gdy pomijamy kulturową transmisję oddziaływań sztuki i jej zmian na różne sfery symboliczne, a za ich pośrednictwem na naukę. Wleceć nawet, skoro bowiem obie dziedziny są elementami jednego systemu cywilizacyjno - kulturowego, to z perspektywy tego ostatniego, nie mogą mieć przeciwnych tendencji. Sztuka w imię owej całości wspomaga naukę i odwrotnie⁴.

Z tego, całościowego punktu widzenia widać heurystyczne walory zestawiania ze sobą sztuki i nauki. Głównie dlatego, że tendencje utrwalające czy inaczej - konserwujące ową całość wydają się prima facie być bardziej zauważalne z poziomu nauki, zaś tendencje rewolucjonizujące z poziomu sztuki. Jednakże, jeżeli w jakimś stopniu jest możliwe wykazanie, że nauka jest podobna do sztuki, że jest również sferą symboliczną, to wówczas nie oznacza to, iż charakteryzuje się ona tylko i wyłącznie stabilnością, zaś sztuka wyłącznie zmiennością. Obie cechy występują w poszczególnych dziedzinach łącznie. Przedstawione wyżej wzmianki na temat nauki podkreślały właśnie ową zdolność i potrzebę jej wewnętrznych modyfikacji, a więc zrywanie (oczywiście nigdy ostateczne) z czynnikami konserwującymi naukę. Pod tym względem staje się ona podobna do oczywistych i nie

² Aby zbyt nie rozszerzać przypisów sygnalizuje tutaj głośną lecz prawie nieznaną w Polsce pracę Basa C. van F r a a s s e n a pt. *The Scientific Image*, (Oxford 1980), zwłaszcza polemikę amerykańskiego filozofa z realizmem wyjaśniania hipotetyczno - dedukcyjnego na s. 11 - 41.

³ P. K a w i e c k i: *Sztuka i nauka*. "Studia Filozoficzne" 1988, nr 8.

⁴ Myślę tutaj nie tylko o ogólnofilozoficznych wynikach D i l t h e y a , ale także o pracach z zakresu historii sztuki, których koncepcja wydaje się być uogólnieniem, np. A. R e i g e l: *Die Spaetroemische Kunstindustrie. Nach den Funden in Oesterrich-Ungarn*. Wiedeń 1901; W. W o r r i n g e r : *Abstraktion und Einfuehlung*. Muenchen 1908; W. W o r r i n g e r : *Formprobleme der Gotik*. Muenchen 1911.

wywołujących dyskusji zjawisk nowatorstwa na gruncie nauki. Wszelako z drugiej strony - mając na uwadze wcześniejsze założenia - nie można abstrahować od zjawisk, które - rzucają się w oczy gdy naukę rozpatrujemy en bloc i przeciw czemu oponują wymienieni wcześniej metodologowie - są obecne również i w nie mniejszym stopniu w sztuce, acz nie zawsze wprost dostrzegane. Sztuka, także tę współczesną, charakteryzuje skłonność do konserwowania i utrwalania (nie tylko samej siebie, ale również całości kulturowej do struktury której należy). Nie jest to zauważane głównie dlatego, że proces ten ujmuje się z tradycyjnego punktu widzenia, rozumiejąc go jako rozszerzanie się zakresu oddziaływania i powielania pewnego typu uprawiania sztuki. Współcześnie jednak realizacja tendencji do konserwowania sztuki - przynajmniej na poziomie sztuki wysokiej - nie polega bynajmniej na tworzeniu reguł jednego, wybranego kanonu artystycznego i jego ekspansji. Sądzę, że wbrew tendencjom wartościowania klasyfikująco-porządkującego, szczególnie na gruncie historii sztuki, nigdy tak nie było. Sztuka, zwłaszcza dwudziestowieczna, przejawia swój konserwatyzm w regule tworzenia nowości⁵.

Możemy w zasadzie mówić, o dwóch podstawowych rodzajach zmian w kulturze (społecznie funkcjonującym systemie symbolicznym): o zmianach wewnątrz zastanego systemu symbolicznego i zmiany te mogą być, z pewnego punktu widzenia bardzo radykalne. Stąd bierze się podstawa do oceniania ich jako tych, które reprezentują drugi rodzaj zmian, mianowicie tych, które stanowią początek wymiany całego paradygmatu danego systemu symbolicznego na inny. Poziomy owych dwóch odmian "awangard", z których drugą można nazwać awangardą międzyparadygmatyczną a pierwszą awangardą wewnątrzparadygmatyczną, bywają często mieszane lub nieodróżniane.

Koncentrując się tutaj na awangardzie wewnątrzparadygmatycznej chciałbym wskazać kilka zasadniczych cech sztuki, konstytuującej tę awangardę i jakie są nieobecne w ramach przekonań kulturowych w efekcie których powstają twory sztukikontr-kulturowej. Quasi awangarda charakteryzuje się przede wszystkim:

- a) efemerycznością;
- b) formalizmem;
- c) niesamodzielnością jako rodzajem aktywności symbolicznej;
- d) werbalizmem.

Podobne, ogólnie określone jakości decydują o tym, że - stosownie do nich wykonane - dzieła sztuki, posiadają konserwującą a przede wszystkim bezkonfliktową wymowę. Jednocześnie realizacja tych pozornie neutralnych jakości gwarantuje rozwój sztuki, stwarza pozory rzeczywistości innowacji. Teoretyczne odzwierciedlenie podobnego typu reakcji artystycznej znajduje się w koncepcji tzw. chwytów artystycznych. Element ten został uznany przez formalistów rosyjskich, zwłaszcza Sz k ł o w s k i e g o , za naczelną zasadę konstrukcji (i zarazem oceny) twórców nowatorskich. Forma dzieła stała się jego treścią, ponieważ obecność w nim jakiegokolwiek elementu przedstawionego, który mógłby posiadać realne korelaty w rzeczywistości spoza dzieła, a więc obecność takiego fragmentu rzeczywistości artystycznej, który mógłby być ewentualnie skonfrontowany przez odbiorcę z rzeczywistością niefikcyjną, dzięki czemu mógłby zająć proces wartościowania porównawczego wiedzy odbiorcy z przeszłaniem dzieła, nie pozwoliłaby pełnić funkcji dezinformacyjnej (przy czym polegać ona może nie tyle na celowym

⁵ Na temat owej niezmiennej zasady tworzenia zmiennej ciągle sztuki, acz bez kwalifikacji, iż może to być przejaw swoistego konserwatyizmu, przy jednoczesnym zaznaczeniu, że realizacja nieustannej nowości przez sztukę nie jest wartością czysto profesjonalną wskazywał J. M i s i e w i c z w swojej książce pt. *Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich*. Lublin 1983, s. 27.

wprowadzeniu w błąd czy przedstawianiu fałszywej wizji, ale na braku informacji). Zjawisko podobnej, konfrontacyjnej oceny odwracałoby uwagę odbiorcy od tego jak dzieło jest zrobione na rzecz tego co jest przedstawione. Tak zwana dźwiękowa (zukunftsmusik), asemantyczność itp. kategorie (kryteria) oceny artystyczności (w założeniu nowatorskiej) postulowane przez wczesny formalizm stały się elementami, które w dużej mierze odwracały uwagę odbiorcy od poszukiwania w dziele komunikatu. I w tym sensie owe chwytły prowadziły do deautomatyzacji percepcji⁶. Jednakże na tym, wydawałoby się wstępnym etapie - stanowiącym zazwyczaj dopiero początek procesu odbioru - rola dzieła awangardowego (z poziomu wewnątrzparadygmatycznego) kończy się. Zmuszanie odbiorcy do odczytania chwytu, nakłonienie go do jego rozpoznania, zwracanie uwagi przede wszystkim na rodzaj nowości (odkrycia warsztatowego) przedstawianego w dziele wyczerpuje, niweluje wręcz możliwość powiedzenia czegoś ponad to. W efekcie tego typu kreacja stanowi zaprzeczenie aktywności awangardowej, rozumianej jako aktywność symboliczną proponującą nowe, co najmniej alternatywne wartości przy pomocy wartości artystycznych (niekoniecznie nowych formalnie). W sytuacji, gdy przedstawienie chwytu (nowości warsztatowej) nie jest uzasadnione wewnętrzną strukturą dzieła, ponieważ jego przedmiotem (treścią) jest tylko ów chwyt, konieczne jest zewnętrzne tej awangardowej, na poziomie formalnym, sztuki. Posługuje się ona nieobecną bezpośrednio w jej twórcach perswazją, pochodzącą spoza poziomu czystej kreacji, w postaci manifestów artystycznych, rozpraw teoretycznych, różnego rodzaju komentarzy i deklaracji. Awangarda XX wieku miała odwoływać się do prób bezpośrednio demaskacji otaczającej rzeczywistości, poprzez emocjonalny wstrząs swych dzieł, aby na podstawie spowodowanego przez nie przeżycia sprowokować odbiorcę do przewartościowania przyswojonej i zastanej wiedzy, ubrały swą pustkę semantyczną w powagę katedr i logikę dyskursu. Wartości tych obiektów nie wpływają bezpośrednio z tego, co w nich przedstawione, ale są wyjaśniane i zyskują na powadze dzięki temu, że stają się przedmiotem zainteresowania głównie interpretacji profesjonalnej (którą uprawiać mogą również sami artyści).

Podobne wspomaganie w pewnym sensie wydaje się być konieczne, ponieważ sztuka realizująca postulaty awangardy (w istocie wewnątrzparadygmatycznej) w gruncie rzeczy jest jedynie zespołem działań profesjonalnych prowadzących do powstawania obiektów, które mogą być nazwane artystycznymi tylko ze względu na to, że są wyrazem realizowanej i zaakceptowanej przez pewną grupę (zazwyczaj artystów) wartości zawodowej np. chwytu. Rozpoznanie takiego obiektu jako artystycznego - w porównaniu z innymi obiektami, realizującymi inne niż chwyt wartości - staje się niemożliwe, a w każdym razie utrudnione, gdy odbiorca nie wie na czym chwyt polega. A nie wie, ponieważ nie posiada owej specyficznej, profesjonalnej wiedzy, która ów chwyt pozwala nie tylko wykonać ale w ogóle określić. Wiedzę tę uzupełnia się właśnie poprzez komentarz. Wszelako nie może być ona instrukcją wykonania chwytu (tę, ewentualnie podaje się w trakcie nauczania zawodu artysty i to niekoniecznie w sposób zinstytucjonalizowany ale np. poprzez rozmowy przy kawiarnianym stoliku czy uczestnictwo w określonym stylu życia) lecz jest to taki opis, który pozwala przypisać określonemu znakom, nowatorskim w zakresie wykonania, (a więc w pewnym sensie odkrytym), pewne dodatkowe treści. Innymi słowy związek między strukturą przedstawiającą i przedstawioną nie jest zaprezentowany wprost w dziele, ale stanowi zewnętrzne, skądinąd dane dopełnienie. Komentarze, krytyka profesjonalna itp. formy intelektualnego

⁶ Zwraca na to uwagę R. W. Kluszczewski: *O zasadach badania awangardy*, W: *Wybory i ryzyka awangardy*, (red. W. Czartoryska, R. W. Kluszczewski). Warszawa - Łódź 1985, s. 92 - 93.

otoczenia awangardowych tworów artystycznych przejęły na siebie rolę dopisania tej części struktury dzieła, jaka zazwyczaj wypływała bezpośrednio z jego materii. Rzecz jasna jej charakter, czyli ostateczna treść dzieła awangardowego zależy wtedy od uprzedzeń (wartości) kulturowych komentatora. W efekcie nie tylko struktura opisywanego i wyjaśnianego obiektu artystycznego wyznacza jego zawartość, ale determinuje ją struktura, zazwyczaj dyskursywna, komentarza. Czym innym bowiem jest np. teoria Czystej Formy a czym innym jest Witkacowe wykonanie. Sam S. I. Witkiewicz, porzucając malarstwo, niejako udowodnił, że niemożliwe jest rzetelne sugerowanie izomorfizmu między dziełami mającymi egzemplifikować Czystą Formę a jej opisem dyskursywnym.

II

Dotychczasowe rozważania skupiały się na zagadnieniu mającym filozoficznie określić, co rozumiem przez awangardę i dlaczego sztuka, związana z potocznym rozumieniem nowatorstwa, nie jest autentycznie awangardowa, chociaż także nie jest, przynajmniej pod względem formalnym, obszarem aktywności symbolicznej, który nie podlega zmianom i przekształceniom. Wręcz przeciwnie, bowiem konserwatyzm nie musi pociągać za sobą skostnienia profesjonalnego, ponieważ o istocie tego konserwatyizmu nie rozstrzyga kształt formalny danego dzieła, ale rodzaj wartości estetycznych, przyłączanych do wewnętrznej struktury tego dzieła, a więc byty będące w zasadzie tworem wywodzącym się spoza kręgu sztuki. Odnoszą się, w przypadku dzieł z poziomu awangardy międzyparadygmatycznej, lub pochodzą, w przypadku awangardy wewnątrzparadygmatycznej, z innych nieartystycznych sfer symbolicznych. Innymi słowy, do tak szeroko rozumianych wartości estetycznych należą wszystkie te, zastane w dziele, jakości artystyczne, które genetycznie wywodzą się lub mogą być sprowadzone (w wypadku, gdy dzieło rzeczywiście je antycypuje) do takich wartości zewnętrznych jak: światopoglądowe, poznawcze, życiowe, polityczne, metafizyczne, religijne, etyczne itp. Przykładowo określona wizja świata, nałożona na struktury formalno-artystyczne dzieła lub zeń wyczytana różni się od podobnej wizji, wyrażonej przy pomocy metafizycznego dyskursu filozoficznego nie tym, iż jest ona treściowo odmienna, ale odmiennością formy języka symbolicznego, służącego przedstawianiu tej wizji. Filozof, w odróżnieniu od artysty, posługuje się pojęciami, ale jeden i drugi mogą, przy pomocy specyficznych dla siebie narzędzi symbolicznych, egzystować w świecie tych samych wartości. Nie oznacza to jednak, że dzieło sztuki zatępuje tę wizję świata, lecz jest tylko innym sposobem uczestnictwa w niej. Sztuka religijna nie zastępuje modlitwy, ale jedno i drugie jest sposobem partycypacji w świecie tych samych wartości.

Powstawanie wartości estetycznych w trakcie aktu tworzenia lub odbioru może zachodzić dzięki procesowi wartościowania estetycznego, który polega na przypisywaniu danym znakom artystycznym określonych sensów (wartości) pozaartystycznych. Spośród wszystkich możliwych wartości estetycznych

⁷ Chcę tutaj zaznaczyć, że chociaż użyłem terminów *znak artystyczny*, *sens estetyczny*, to jednak nie sugeruje, że pierwsze jest tożsame z jakością artystyczną, a drugie z wartością pozaartystyczną. Jest to skrót myślowy tezy, którą jedynie sygnalizuje. Powyższe terminy, choć nie mają identycznych znaczeń, są jednak ze sobą powiązane, gdyż bez jakości nie może ukonstytuować się znak artystyczny, odsyłający do określonej wartości pozaartystycznej, zaś bez tego odesłania, czyli związku między jakością i

istnieje pewien ich szczególny rodzaj charakteryzujący się tym, że nie dają się one sparafrazować czy zakomunikować w żadnym innym pozaartystycznym języku. Są to wartości artystyczne będące jednocześnie estetycznymi. Środki artystyczne służą tutaj do zakomunikowania, że wartością, na którą podobne dzieło jest zorientowane, jest przedstawienie 'chwytu artystycznego czy definicji sztuki lub innego typu ideału profesjonalnego z kregu czystej sztuki.

Dzieło sztuki o tyle jest nośnikiem (wehikułem, medium) wartości estetycznych, o ile umieszczone w nim składniki artystyczne wiążą się - i to bezpośrednio w dziele - z wartościami spoza sztuki. Oczywiście w przypadku dzieła rzeczywiście nowatorskiego, czyli w obiekcie awangardy międzyparadygmatycznej wiązki takie ustala samo dzieło. Natomiast, jak wcześniej wskazywałem, w przypadku obiektów awangardy wewnątrzparadygmatycznej relacje te określa nie tyle dzieło, ale mniej lub bardziej skonwencjonalizowany komentarz zewnętrzny. Należą do nich nie tylko dosłowne omówienia (przez krytyka, artystę) przedstawianego dzieła, ale również gotowe nawyki percepcyjne odbiorcy, przyswojone w trakcie edukacji, które determinują - stosownie do zinterioryzowanych zasad postrzegania - co w dziele można zobaczyć. Przypisanie określonym jakościom artystycznym rodzaju wartości spoza sztuki zależy więc od kompetencji kulturowej, regulującej relacje między danym, odpowiednio profesjonalnie wykonanym

znakiem, z których pierwszy jest wehikułem drugiego, niemożliwe jest istnienie sensu estetycznego wartości pozaartystycznej. Jakość artystyczna, wzięta w izolacji, jest tylko techniką wykonania pewnego obiektu lub jego fragmentu, który w trakcie wartościowania estetycznego może stać się znakiem artystycznym. Inaczej mówiąc sam fakt, że np. w średniowieczu lilia była oznaką niewinności nie pociąga za sobą, że jest ona automatycznie znakiem artystycznym. Dopiero jego wykonanie, czyli przedstawienie zgodnie z regułami ówczesnej świadomości profesjonalnej, w taki sposób by można - w stworzonych jakościach - rozpoznać lilie, powoduje, że zbiór tych jakości staje się znakiem. Z drugiej strony istnienie mniej lub bardziej skonwencjonalizowanej reguły, że lilia oznacza niewinność nie powoduje, że jeżeli wymówimy słowo *lilia* lub ustawimy takie kwiaty pod wizerunkiem Matki Boskiej, to automatycznie (w kontekście wypowiedzi lub aktu religijnego) dokonaliśmy wartościowania estetycznego i obiekt rozpoznawany jako niewinność uzyskuje sens estetyczny. Jest on dopiero możliwy, gdy lilie (jako wyraz niewinności) można rozpoznać w specyficznym obiekcie, obiekcie będącym tworem profesjonalnej świadomości artystycznej. W trakcie wartościowania estetycznego jakości, wykonane podług zasad określonej świadomości profesjonalnej (jej przyswojenie jest konieczne, aby w ogóle coś artystycznie wykonać, tak jak szewc musi znać zasady swego rzemiosła, by móc robić buty) stają się znakami ale o tyle, o ile dołączone do wartości spoza sztuki. Te ostatnie zaś uzyskują specyficzny, estetyczny sens, gdy wiążąc się z jakościami artystycznymi tworzą z nich znak. Wartościowanie estetyczne jest zatem procesem powodującym, że czysto profesjonalne jakości (wykonane zgodnie z regułami prowadzącymi do realizacji wartości artystycznych, konstytuującymi świadomość profesjonalną) uzyskują znaczenie wykraczające poza obszar tej świadomości oraz wartości dotychczas charakterystyczne tylko dla sfer innych niż sztuka uzyskująca dodatkowe (czy też odrębne), artystyczne znaczenie. Z semiotycznego punktu widzenia mamy tutaj do czynienia z *pietrowym* oznaczaniem. Mianowicie znaczeniem jakości jest to, co nazwałem znakiem, zaś znaczenie tego ostatniego jest swoistym znakiem, którego znaczenie ukonstytuowane jest przez to, co nazwałem sensem estetycznym. Dodam, że nawiązuję tutaj do koncepcji znaków Ch. P i e r c e'a i koncepcji języka wczesnego K. A j d u k i e w i c z a.

znakiem a daną wartością pozaartystyczną. Odwołując się do porównania z teorią języka można powiedzieć, że wartości estetyczne są wynikiem procesu (wartościowania estetycznego) w trakcie którego powstaje np. empiryczna (w przypadku tzw. realizmu w sztuce), religijna (w przypadku sztuki sakralnej), światopoglądowa itd. interpretacja pewnego, *czystego* języka, konstytuowanego przez specyficzne dla tego języka jakości artystyczne.

Zakładam tutaj istnienie charakterystycznej świadomości artystycznej na podstawie której artysta tworzy obiekt. Składają się nań specyficzne wartości, które można nazwać profesjonalnymi wartościami artystycznymi oraz reguły wskazujące jak wartości te mogą być wykonane. Są one w zasadzie odmienne od wartości estetycznych w wyżej przedstawionym sensie. Na przykład w średniowieczu *prawdźwie* profesjonalny malarz mógł być nazwany *zawodowcem* nie ze względu na treść wykonanych obiektów, ale dlatego, że gruntował płótno zupełnie odwrotnie niż współczesny profesjonal, używał bowiem czarnego podkładu. Dzisiejszy zawodowiec wie jak wykonać (lub rozpoznać) *miękką* kreskę a jej wykonanie zależy od *szkoły* artystycznej, do której artysta należy. Determinowane jest więc przez pryzmat wartości profesjonalnych obowiązujących w danym środowisku. Rzecz jasna podobne wartości (i sposoby ich realizacji) mogą być także indywidualnym odkryciem artysty. Jednakże odmiennosc (podobienstwo) profesjonalnych wartości artystycznych nie przesądza o odmiennosci (podobienstwie) estetycznej wykonanych obiektów. Są to dwie różne sprawy.

Przedstawiona wyżej idea wartościowania estetycznego pozwala, jak sądzę, na wyraźniejsze odróżnienie profesjonalnej świadomości artystycznej od świadomości estetycznej, dzięki czemu można wskazać odrębność sfer (działań) symbolicznych, które np. w nauce są dość oczywiste. Nikt (w zasadzie) nie dyskwalifikuje twierdzeń lub teorii naukowej, wytworzonych zgodnie z (zaakceptowanymi) wartościami świadomości metodologicznej tylko dlatego, że nie mają one przydatności technologicznej. Kryteria (wartości) tej ostatniej nie mają raczej wpływu na rozwój nauki. Natomiast w sztuce, brak podobnego rozdzielenia powoduje, że często wartości profesjonalne mieszane są z estetycznymi. W efekcie nie jesteśmy w stanie odróżnić nowatorstwa międzyparadygmatycznego od wewnątrzparadygmatycznego. Prowadzi to do swoistych *nadużyć* interpretacyjnych, gdyż powszechnie uważa się, że intencje artysty w postaci przedstawienia jakiegos przedślania światopoglądowego (a więc czegoś co tkwi poza dziełem) wyznacza dobór środków formalnych, że są one instrumentalne wobec tej intencji. Przykładowo: wykonanie *miękkiego* światłocienia traktuje się często jako wyraz intencji mającej na celu zasygnalizowanie smutku starości i przemijania. Jest to jak sądzę zbyt *sztuczne* przypisywanie technikom wykonania *miękkiego* światłocienia określonego sensu, ponieważ stworzony w podobnej technice, tzn. na podstawie przekonań konstytuujących podobną świadomość profesjonalną, obraz czy fotografia, gdzie reklamuje się perfumy czy biżuterie nie pociąga za sobą przypisania podobnej intencji. Jednakże, wbrew pozorom, analiza formalna dzieł współczesnych - szczególnie, gdy nie jest pewne co przedstawiają - oparta jest na podobnych *wnioskach* jakie wyciągnięto przy okazji studiowania struktur formalnych prac *późnego* R e m b r a n d t a . Ta sama struktura może być co prawda różnorako interpretowana semantycznie, ale nie oznacza to jednak, że można jej przypisać każdą interpretację, że jej *gramatykę* ustala dowolnie dobrana semantyka. Wręcz przeciwnie, jest tak zwłaszcza w przypadku dzieł autentycznie nowatorskich. Z braku miejsca zaznaczę tylko, że jeżeli semantykę ujmuje się na sposób pozytywistyczny dwuskładnikowo, tzn. jako teorię znaczenia i teorię referencji, gdzie pierwsza zajmuje się relacjami między tworami językowymi (czy szerzej - symbolicznymi), a druga relacjami między tworami językowymi (symbolicznymi) a światem, to dzieła awangardy międzyparadygmatycznej byłyby

samoreferencjalne⁸. Znaczy to, że same wyznaczają nie tylko relacje między sobą a światem, ale również ów świat. Natomiast dzieła awangardy wewnątrzparadygmatycznej wyznaczałyby relacje między nową formą sposobu symbolizowania a zastanym światem. Mogą one być pewnym podjęzykiem, który należy do tej samej klasy języków jakie już wcześniej w podobnych relacjach referencjalnych znalazły się. Jeżeli ponadto uwzględnimy, że wspomniany wyżej świat jest - zgodnie z założeniami szkicowanej wcześniej filozofii kultury - nie tyle światem obiektywnym, ale również swoistym tworem symbolicznym czyli językiem ogólniejszym niż zespoły tworów językowych (symbolicznych) jakie są do niego odnoszone, to być może gramatyka tego świata wyznacza (pod)gramatykę jego języków, chociaż zmianie mogą tutaj ulegać systemy notacji, słownik itp. (ale nie sama gramatyka). W przypadku dzieła awangardowego sensu stricto ów ogólniejszy język (ów świat do którego odnoszone są twory awangardy wewnątrzparadygmatycznej) jeszcze nie istnieje. Jest on dopiero - poprzez dzieło - okreśłany, a tym samym okreśłana jest nowa gramatyka jak i nowy (pierwszy) zestaw słownikowy tej gramatyki. Przejawia się w tym autonomia symboliczno-językowa dzieł rzeczywiście awangardowych.

Jednakże, i jest to pewien paradoks, uwikłania kulturowe dzieł awangardy wewnątrzparadygmatycznej wydają się być bardziej skomplikowane w porównaniu z obiektami rzeczywistej awangardy. Okazuje się, że ze względu na to, iż ich kontekst semantyczny jest zewnętrzny, skądinąd dany, to różne, synchronicznie funkcjonujące związki semantyczne mogą wyznaczać te same wartości estetyczne (mogą być podobnie wartościowane estetycznie). Na przykład *Jeleń na rykowisku* może być rozpoznany (a więc oceniony) z powodu tych samych wartości, które w świecie innej, równoległej funkcjonującej kompetencji kulturowej są realizowane przez reprodukcję *Słoneczników* albo przez pracę abstrakcyjną. Tego typu obiekty, przemieszczone na grunt innych kompetencji, mogą być rozpoznawane (oceniane) jako nośniki zupełnie innych wartości: *Jeleń na rykowisku* jako kicz dla zwolenników *Słoneczników*, *Słoneczniki* jako wyraz postarzałego warsztatu profesjonalnego i smaku estetycznego - szczególnie dla zwolenników pracy abstrakcyjnej, zaś dla zwolenników *Jelenia na rykowisku* praca abstrakcyjna może jawić się jako przejaw tzw. pikasów.

Produkty artystyczne mogą podlegać wartościowaniu estetycznemu ze względu na wartości estetyczne (tzn związki między wartościami artystycznymi a wartościami innego rodzaju), jakie funkcjonują co najmniej na trzech, krzyżujących się poziomach społecznych. Pierwszy z nich tworzy poziom

⁸ Korzystam tutaj z pojęcia semantyki przedstawionego przez J. Katza i J. Fodora w pracy pt. *Na co cierpi filozofia języka?* W: *Lingwistyka a filozofia* (red. B. Stanosz), Warszawa 1977, s. 94, adaptując je z innych dziedzin symbolicznych, nie tylko strictly językowych.

⁹ Mamy tutaj do czynienia - precyzując - z dwojaką sytuacją: (1) użycie istniejącego już w obrębie sztuki instrumentarium, by estetycznie zwaloryzować wartości pozaartystyczne, które nie były dotychczas w obrębie jej penetracji, (2) zmiana instrumentarium artystycznego w odniesieniu do wartości spoza sztuki, które już posiadają inną estetyczną waloryzację. W pierwszym wypadku jest to zmiana treści, przy niezmięnionej formie, w drugim zmiana formy przy niezmięnionej treści. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze zmianą, polegającą na rozszerzeniu zestawu wartości pozaartystycznych, mających sens estetyczny, a w drugim jest to zmiana w zakresie znaków artystycznych (rozszerzenie ich zestawu lub ich wymiana) przy niezmięzionym zestawie znaków estetycznych. Pierwsza zmiana zachodzi w zakresie interpretacji, druga w zakresie wykonania.

kreacji artystycznej, drugi to poziom nieartystycznej interpretacji profesjonalnej obiektów zazwyczaj, acz nie wyłącznie, wytworzonych na poziomie pierwszym, trzecia sfera to kontekst pozaprofesjonalnej interpretacji obiektów artystycznych. Wyrażając się nieco inaczej wyróżniam tutaj świat sztuki czystej, świat refleksji nad wytworami sztuki składający się z refleksji amatorskiej i zawodowej. Każdy z tych poziomów może być obsługiwany przez ten sam obiekt¹⁰.

Mysle, że na podstawie dotychczasowych rozważań można dodać, iż - w ramach awangardy wewnątrzparadygmatycznej - mamy do czynienia nie tylko z trzema typami wartościowania estetycznego danego obiektu artystycznego, w zależności od tego jak na podstawie kompetencji kontekstowej ustalane są związki między wartościami artystycznymi a innymi, ale również z trzema rodzajami nowatorstwa międzykontekstowego. To, co na jednym poziomie kulturowym jest innowacyjne w aspekcie formalno-estetycznym, to w obliczu wartości funkcjonujących na drugim poziomie nie musi być takie lub to, co jest odbierane (lub proponowane) jako nowość np. na poziomie kreacji lub krytyki profesjonalnej nie musi być automatycznie nowatorskie w kulturowym kontekście odbioru nieprofesjonalnego. Często jest tak, że wartości dotychczas hermetyczne, egzystujące na jednym z poziomów, wartości tam tradycyjne i oczywiste, przeniesione do innego - za pośrednictwem obiektu artystycznego - stają się na tym nowym gruncie, w otoczeniu innych, przynależnych do tego kontekstu wartości, nowatorskie, acz jedynie w odniesieniu do tego nowego poziomu społeczno-symbolicznego. Stają się faktem estetycznym i w tym sensie są czymś nowym, ponieważ uległy estetycznemu zwaloryzowaniu, dzięki związaniu jakości artystycznej z wartością spoza sztuki, dotychczas funkcjonującej w sferze symbolicznej niezależnej od sztuki np. w sferze życiowej. Nie jest to więc odkrycie w kontekście całego paradygmatu kulturowego, ale nowość w kontekście obecnych w tym paradygmacie wartości zarówno artystycznych jak i estetycznych. Pisuar, użyty przez Duchamp'a, czy zwykle pisanie listów samo przez się nie stanowiły faktu estetycznego. Dopiero umieszczenie pierwszego w kontekście fontann oraz wykorzystanie epistolarnego sposobu pisania w obrębie fikcji literackiej, a więc wplecenie tych wartości w kontekst innych wartości spowodowało, że stając się artystycznymi, mogły być powiązane z wartościami pozaartystycznymi. Dzięki czemu te ostatnie przekształciły się w estetyczne. Wartości pozaartystyczne, przemienione w estetyczne, nie posiadają już swego pierwotnego znaczenia (gdy są obecne w dziele sztuki). Pisuar, tkwiący w *Fontannie*, nie pełni już roli użytkowej ani nie jest tak odczytywany, zaś konstrukcja fabuły literackiej, na wzór korespondencji listowej, nie stanowi formy intymnego przekazu informacji tylko między nadawcą i odbiorcą¹¹.

Ogólne konstatacje dotyczące awangardy wewnątrzparadygmatycznej można, jak sądzę, odnieść do tego momentu w rozwoju sztuki, którego dolną granicę wyznacza impresjonizm a górną nie jest jeszcze określona. Nurt ten, jak się wydaje, nie reprezentuje nowatorstwa perswadującego na rzecz nowego, alternatywnego paradygmatu kulturowego, ale jego innowacyjność ogranicza się do nowatorstwa międzykontekstowego wewnątrz jednego paradygmatu kultury.

¹⁰ P. K a w i e c k i: *Who needs "Mona Lisa"? From aesthetic mass culture to the institution of high brow culture*. W: *Coexistence among the Avant-gardes*, (red. A. Erjavec). Lubljana 1986.

¹¹ Ibidem.