

Mariusz Oziębłowski

Czy istnieje "artystyczna rewolucja globalna"?

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 6,
153-172

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariusz Oziębłowski

Czy istnieje „artystyczna rewolucja globalna”?

Przedmiotem tych rozważań ma być paradoks sztuki nowoczesnej. W oparciu o *Elementy socjologii sztuki* Aleksandra Lipskiego zamierzamy ukazać najważniejsze rysy paradoksalnej sytuacji, w jakiej znaleźli się artyści awangardowi oraz neoawangardowi. Następnie – odwołując się do filozofii hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera – spróbujemy dać interpretację paradoksu odmienną od obrazu, który rysuje się z perspektywy socjologicznej.

Idea „artystycznej rewolucji globalnej”

Idea „artystycznej rewolucji globalnej” pojawia się w podjętej przez Aleksandra Lipskiego socjologicznej analizie zjawiska sztuki nowoczesnej¹. Autodefinicja sztuki nowoczesnej (awangardowej i neoawangardowej), mocą której odcina się ona od wszystkiego, co dotychczas uważano za sztukę, opiera się na tezie, iż sztuka nowoczesna jest skutkiem zasadniczego przełomu – rewolucji artystycznej. Uzupełniając owo sformułowanie o przymiotnik „globalna”, Lipski świadomie odsyła do kategorii „rewolucji globalnej” Thomasa Kuhna². Stąd

¹ A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001, s. 82 i nast.

² Osobnym zagadnieniem jest, jak się ma zabieg Aleksandra Lipskiego do sposobów pojmowania kategorii „paradygmatu” i „rewolucji globalnej” przez Thomasa S. Kuhna. Zapewne można kwestionować sensowność przenoszenia kategorii funkcjonujących w metodologicznych teoriach matematycznego przyrodoznawstwa w obszar refleksji poświęconej sztuce. Można też jednak poszukiwać heurystycznych walorów takiego projektu.

w definicji artystycznej rewolucji globalnej pojawia się pojęcie „paradygmatu”. Paradygmat zostaje określony jako:

[...] przyjęty w danym czasie zespół zasad, skoncentrowany wokół podstawowego warunku (nienaruszalnego [twardego] rdzenia), określający normatywnie ogólne cechy wizerunku plastycznego³.

Lipski odróżnia dwa paradygmaty: figuratywny (przedmiotowy, semantyczny) i niefiguratywny (nieprzedmiotowy, asemantyczny)⁴. Twardym rdzeniem paradygmatu figuratywnego ma być:

[...] przedstawianie w dziełach plastycznych przedmiotów i zjawisk (ogólnie: figur) znanych z rzeczywistości potocznego doświadczenia (naturalnego nastawienia)⁵.

Dokładniej rzecz ujmując, twardym rdzeniem paradygmatu figuratywnego ma być zasada oznaczania (semantyczności)⁶, mówiąca, że dzieło posiada odróżnialną od siebie treść, do której odsyła, a kontakt odbiorcy z dziełem nie jest możliwy bez dokonywanej przez niego rekonstrukcji treści dzieła. Integralną częścią doświadczenia sztuki jest tutaj proces komunikacyjny – dekodowanie kulturowego przekazu dzieła. Postawa estetyczna odbiorcy należącego do paradygmatu figuratywnego zawiera „oczekiwanie semantyczności”⁷.

W ramach paradygmatu pojawiają się jego odmiany: konwencje⁸. Różnice pomiędzy konwencjami należącymi do paradygmatu figuratywnego mogą sięgać bardzo daleko, pozostają one jego wariantami dopóki zachowują choćby śladowe związki z rzeczywistością potocznego doświadczenia (poddają się procesowi dekodowania).

Analogicznie do Kuhnowskiego odróżnienia „rewolucji globalnej” od „rewolucji lokalnej” Lipski odróżnia dwa rodzaje zmian pojawiających się w dziełach sztuki: zmianę paradygmatu i zmianę konwencji. Rewolucja globalna dokonuje się wraz z porzuceniem „twardego rdzenia” paradygmatu, oznacza zmianę paradygmatu. Rewolucja lokalna to zmiana konwencji, a więc zmiana zasad procesu twórczego bez naruszania „twardego rdzenia”.

Przykładem rewolucji globalnej ma być zespół zjawisk składających się na sztukę nowoczesną. Efektem rewolucji globalnej jest sztuka niefiguratywna – sztuka, wobec której niestosowne staje się „oczekiwanie semantyczności”, będące nieusuwalną składową postawy estetycznej w epoce „przedrewolucyjnej”.

³ A. Lipski, *Elementy...*, s. 83.

⁴ Tamże, s. 97.

⁵ Tamże, s. 83.

⁶ Tamże, s. 97.

⁷ Tamże, s. 98.

⁸ Tamże, s. 84.

Stąd odbiorca nawykły do zasad paradygmatu figuratywnego, postawiony w obliczu sztuki niefiguratywnej, doznaje „szoku semantycznego”⁹.

Wedle Lipskiego, pojawienie się paradygmatu asemantycznego stanowi zwieńczenie procesu emancypacji sztuki¹⁰, procesu, w którym wzrost zakresu wolności artystycznej stanowi korelat zjawiska atrofii społecznych funkcji sztuki. Paradygmat asemantyczny, w którym dzieło jawi się jako pozbawione znaczenia, jest odpowiedzią na sytuację, w której praktyka artystyczna przestaje pełnić pozaartystyczne funkcje, a sztuka staje się zjawiskiem czysto autotelicznym, ściśle hermetycznym względem środowiska życia artysty.

Jako przykłady dzieł należących do paradygmatu niefiguratywnego Lipski wskazuje płótna Malewicza, Kandinsky’ego i Modriana¹¹. W przypadku tych dzieł zespoły plam barwnych, będące dawniej korelatami znaczeń, programowo nie poddają się żadnym procedurom hermeneutycznym identyfikującym ich pola semantyczne¹².

Jako istotną cechę sztuki nowoczesnej Lipski wskazuje stan „anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego” charakteryzujący funkcjonowanie Świata Artystycznego¹³.

Stan anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego w sztuce cechuje arbitralność, efemeryczność i niespójność zasad twórczości artystycznej oraz brak trwałych kryteriów rzeczowych określających charakter dzieła sztuki. Ponieważ stan ten ma wymiar postępujący, to znaczy tworzące go anarchia i chaos narastają, możemy powiedzieć, że podlega on klasycznemu prawu entropii¹⁴.

Jakkolwiek ów chaos zdaje się być ruchem wymuszonym nakazem dążenia do oryginalności, to w sytuacji braku jakichkolwiek kryteriów i zasad, nadających się do przewyciężenia, również wszelkie nowatorstwo i oryginalność stają się wątpliwe. Stąd też, nierzadko, by wyraźnie wskazać, czym efekty działań artystycznych górują nad dokonaniem ich poprzedników, artyści wyposażają swe dzieła w teoretyczne zaplecze, formułują programy nowych kierunków artystycznych, sięgają po niezwykle wyszukane, zawile konstrukcje myślowe, nierzadko nawiązujące do zjawisk tworzących społeczny kontekst sztuki¹⁵.

⁹ Tamże, s. 101.

¹⁰ Tamże, s. 110.

¹¹ Tamże, s. 112.

¹² Pojęcie „pole semantyczne” zostaje przez nas użyte w sensie, w jakim funkcjonuje ono w socjologii wiedzy tj. jako „strefa znaczeń, której zakres jest ograniczony językowo. W organizację tych pól semantycznych są wprzęgnięte słownik, gramatyka i składnia” (P.L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. Niznik, Warszawa 1983, s. 77).

¹³ A. Lipski, *Elementy...*, s. 113.

¹⁴ Tamże, s. 115.

¹⁵ Tamże, s. 132 i nast.

Niefiguracywność a asemantyczność

Taka charakterystyka fenomenu „artystycznej rewolucji globalnej” nasuwa pewne wątpliwości. Otóż przede wszystkim należy zauważyć różnicę pomiędzy niefiguracywnością (która wyklucza znaczenia znane z potocznego doświadczenia) a asemantycznością (która wyklucza wszelkie znaczenia). Większość obszaru sztuki nowoczesnej (oprócz sztuki abstrakcyjnej, która zostaje przez Lipskiego wskazana jako przykład asemantyczności) lokuje się raczej w obszarze niefiguracywności.

Faktem jest – i Lipski to przyznaje – że sztuka realizująca założenia paradygmatu asemantycznego stanowi część niewielką, która bardzo szybko wyczerpała swoje możliwości rozwojowe¹⁶. Tymczasem proces rozwojowy sztuki nowoczesnej (nawet jeśli zamiast rozwoju mamy do czynienia ze „stanem anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego”) ma znacznie bogatszy i wciąż otwarty charakter i nie jest możliwy do rekonstrukcji bez uwzględnienia pól semantycznych będących integralnymi składowymi dzieł czy działań artystycznych, zawierających programowo odesłania społeczne, polityczne, a więc dzieł, które tworzone są jako korelaty rzeczywistości pozaartystycznej.

Nawet jeśli przyjąć, że artyści (neo)awangardowi „pragną uciec przed znaczeniem i naznaczeniem, przed klasyfikacją i zaszufładkowaniem, przed jednoznacznością oceny i pewnością siebie czytającego interpretatora ku bytowi, który nic nie znaczy, lecz po prostu jest”¹⁷, to owa ucieczka przed znaczeniem odbywa się poprzez tworzenie złożonych struktur semantycznych. Struktury polisemiczne nie mogą być traktowane jako przynależne do paradygmatu asemantycznego.

Charakterystyczny dla (neo)awangardy postulat absolutnej wolności artystycznej, potraktowany na serio, nie może być krępowany nawet zasadami paradygmatu asemantycznego. Jeśli istotą sztuki nowoczesnej ma być absolutna wolność procesu twórczego, to definiowanie tej sztuki przy pomocy kategorii paradygmatu asemantycznego jawi się jako wysoce problematyczne.

Wydaje się, że idea paradygmatu asemantycznego – jakkolwiek wyraziście oddaje tendencję determinującą kształt sztuki współczesnej – jako apogeum trendu stosowna będzie nie do całości obszaru, a tylko do pewnej jego części. Dzieło należące do paradygmatu asemantycznego to dzieło pozbawione pola semantycznego, opierające się wszelkim procedurom hermeneutycznym.

Tymczasem dzieło należące do paradygmatu niefiguracywnego to dzieło, którego pole semantyczne jest hermetyczne względem kontekstu społecznego. Dzieło takie nie musi – choć może – posiadać żadnych określonych funkcji spo-

¹⁶ Tamże, s. 112.

¹⁷ Tamże, s. 137.

łecznych i nie jest tworzone stosownie do zasad wyznaczanych przez rzeczywistość pozaartystyczną. Dokładniej rzecz biorąc, dzieło nie musi posiadać żadnych funkcji społecznych, bo nie jest tworzone według zasad wyznaczanych przez rzeczywistość pozaartystyczną. Dzieło takie posiada pole semantyczne, a więc poddaje się procedurom hermeneutycznym, mało tego – związki sensu powstające w wyniku tych procedur mogą sięgać w głąb rzeczywistości pozaartystycznej, jednak pole semantyczne dzieła kształtowane jest zgodnie z wewnętrzną logiką samego dzieła, a wszelkie nawiązania do rzeczywistości pozaartystycznej (i związane z nimi funkcje społeczne) mają charakter drugorzędny i przypadkowy.

Należałoby więc odróżniać niefiguratywność od asemantyczności i traktować tę drugą jako radykalizację pierwszej.

Warto zwrócić uwagę, że niefiguratywność jest możliwa do pogodzenia z ideą absolutnej wolności artystycznej, natomiast asemantyczność taką ideę wyklucza. Niefiguratywność można wręcz zdefiniować jako hermetyczność względem konieczności egzystencjalnych kształtujących obszar rzeczywistości pozaartystycznej. Wtedy niefiguratywność może zostać pojęta jako sposób realizacji wolności procesu twórczego. Stan „anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego” jest czymś naturalnym, gdy założymy niefiguratywność; staje się natomiast niemożliwy w sytuacji, gdy powszechnym imperatywem jest zakaz kojarzenia dzieła z jakimkolwiek znaczeniem.

Odrzucenie istnienia paradygmatu asemantycznego

Aleksander Lipski zdaje sobie doskonale sprawę z problematyczności kategorii „paradygmatu asemantycznego”. Nie używa on kategorii „paradygmatu asemantycznego” po to, by budować charakterystykę sztuki nowoczesnej. Celem *Elementów socjologii sztuki* jest wykazanie, że kategoria ta jest na tyle wadliwa, że posługiwanie się nią może mieć miejsce co najwyżej w ramach praktyk artystycznych pozbawionych wszelkiej wartości poznawczej oraz potęgujących stan aksjologicznej i intelektualnej entropii, w jakim znalazł się świat nowoczesny.

Aby wykazać braki kategorii „paradygmatu asemantycznego”, Lipski wskazuje czynniki umożliwiające istnienie sztuki w sytuacji, która zdaje się nie dopuszczać możliwości jej istnienia¹⁸. Przy tym paradygmat asemantyczny zostaje zidentyfikowany jako główny czynnik usuwający możliwość istnienia sztuki. Lipski pokazuje, że likwidacja możliwości istnienia sztuki ściśle wiąże się z imperatywem likwidacji znaczenia dzieła oraz likwidacją jego tożsamości. Prokla-

¹⁸ Tamże, s. 15.

macja „końca sztuki”, głoszona przez twórców awangardowych, oznaczać ma jednocześnie, że sztuka jako wyodrębniona, specyficzna sfera życia społecznego przestaje istnieć oraz że cały obszar życia ludzkiego staje się sztuką. Jeśli likwidacja tożsamości sztuki jest likwidacją jej granic, to w sytuacji, w której nie ma sztuki, sztuką okazuje się być wszystko.

Sednem argumentacji Lipskiego jest wskazanie, że likwidacja sztuki dokonująca się dzięki zastosowaniu paradygmatu asemantycznego nie oznacza wcale likwidacji sztuki jako specyficznej, wyodrębnionej sfery życia społecznego. I nie idzie tu tylko o fakt żywołności tych dziedzin twórczości artystycznej, które nie należą do paradygmatu asemantycznego, ale o to, że mechanizmy życia społecznego nieuchronnie traktują działania podejmowane w paradygmacie asemantycznym zgodnie z logiką paradygmatu semantycznego. Lipski zjawisko to identyfikuje jako „totalitaryzm adaptacyjny społeczeństwa nowoczesnego”¹⁹. Wszelkie działania (neo)awangardowe, których celem jest niszczenie (przekraczanie) dotychczasowych form tworzenia i odbioru sztuki, zostają wchłonięte przez skonwencjonalizowane struktury „Świata Artystycznego” i zinterpretowane w ramach paradygmatu semantycznego.

Istotą „totalitaryzmu adaptacyjnego społeczeństwa nowoczesnego” oraz trwałości struktur składających się na „Świat Artystyczny” okazuje się być właściwa istotom myślącym i niemożliwa do usunięcia aktywność sensotwórcza, dzięki której podmiot myślący obdarza znaczeniem składowe swego świata życia²⁰.

Zjawisko semantycznego „skażenia przedmiotu” (humanizacji przedmiotu), właściwe dziejom kultury, jest procesem totalnym, nieodwracalnym i jedynym dającym się pomyśleć. Totalnym w tym sensie, że podlega mu każdy obiekt, tak iż nie istnieje żadne „przedkulturalne jądro”, żadna nie zapośredniczona kulturowo enklawa²¹.

Ostatecznie argumentacja Aleksandra Lipskiego sięga do najbardziej podstawowych procedur poznawczych tworzących zręby egzystencji ludzkiej. Otóż człowiek jest istotą kulturową. Bez apriorycznych związków sensu przyswajanych w trakcie procesu socjalizacji nie można wyobrazić sobie żadnych form doświadczenia świata. Istnienie wiedzy wyprzedzającej doświadczenie, niezbędność horyzontu interpretacyjnego prowadzi do tezy mówiącej, iż wszelkie formy doświadczenia świata przez istotę ludzką zawierać muszą komponent sensotwórczej aktywności.

Warto zwrócić uwagę, że teza o niemożliwości istnienia „czystych” spostrzeżeń jest jednym z założeń filozofii „antyfundamentalistycznej”, odrzucającej transcendentálny program poszukiwania ostatecznych fundamentów ludzkie-

¹⁹ Tamże, s. 182.

²⁰ Tamże, s. 197.

²¹ Tamże, s. 195.

go poznania²². Należące do koncepcji antyfundamentalistycznych neopragmatyzm, hermeneutyka, postmodernizm oraz cała grupa teorii nawiązująca do idei wyłożonych w *Strukturze rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna łączą się we wspólnym przekonaniu o istnieniu apriorycznego, niepoznawalnego, nadsubiektywnego obszaru praktyki komunikacyjnej, wyznaczającej indywidualne sposoby rozumienia świata, i wykluczającego możliwość istnienia percepcji „czystych”, niezinterpretowanych bodźców. Jeśli paradygmat pojmować jako aprioryczną formę organizacji doświadczenia, która chaos niezróżnicowanych bodźców przetwarza w związki sensu tworzące świat życia człowieka, musi to znaczyć, że paradygmat obdarza znaczeniem każdy bodziec rejestrowany przez obserwatora. Założenie o istnieniu apriorycznych form organizacji doświadczenia wyklucza możliwość percepcji pozbawionej znaczenia. Kategoria paradygmatu asemantycznego byłaby zatem sprzeczna wewnętrznie. Paradygmat nieobdarzający znaczeniem nie byłby paradygmatem.

Tym samym, idea paradygmatu asemantycznego zostaje rozpoznana jako zbudowana na założeniach sprzecznych z niepodlegającymi dyskusji tezami epistemologicznymi i antropologicznymi. Stąd artyści awangardowi okazują się być „dreńczonymi uludą ucieczki od kultury zawodowymi buntownikami i kontestatorami”²³ i zważywszy, że likwidacja kultury to likwidacja podmiotu myślącego, nieświadomymi ofiarami starego marzenia o samounicestwieniu.

Oznacza to, że Lipski wprowadza ideę paradygmatu asemantycznego po to tylko, by obnażyć jej fikcyjność i kontradiktoryczność. Ponieważ paradygmat asemantyczny jest niemożliwy, sztuka nowoczesna winna być rozpatrywana w ramach paradygmatu semantycznego, „koniec sztuki” jeszcze nie nadszedł, a zjawisko „totalitaryzmu adaptacyjnego społeczeństwa nowoczesnego” świadczy, że fakty zaprzeczają teoriom artystów awangardowych.

Paradoks sztuki nowoczesnej

Ujawnioną w *Elementach socjologii sztuki* sytuację sztuki nowoczesnej należy określić jako paradoksalną. Paradoks polega na tym, że z jednej strony istnienie tej sztuki jako specyficznego obszaru aktywności artystycznej jest faktem, z drugiej zaś, tożsamość tej sztuki jest definiowana przy pomocy kategorii sprzecznej wewnętrznie i niezgodnej z faktami. Paradoks sztuki nowoczesnej polega na tym, że istnieje ona wbrew faktom i wbrew logice.

²² A. Bronk, *Antyfundamentalizm filozofii hermeneutyczno-pragmatycznej i fundamentalizm filozofii klasycznej*, „Roczniki Filozoficzne KUL”, z. 1 (1988), s. 162.

²³ A. Lipski, *Elementy...*, s. 201.

Jako fakt społeczny sztuka nowoczesna funkcjonuje zgodnie z logiką paradygmatu semantycznego. Jako specyficzna dziedzina twórczości artystycznej sztuka nowoczesna podlega paradygmatowi asemantycznemu.

Paradoksem jest, że z jednej strony nie można odmówić sztuce nowoczesnej własnej specyfiki, definiowanej z pomocą kategorii paradygmatu asemantycznego, z drugiej zaś, nie można zgodzić się na autodefinicję tej sztuki.

Fakty mówią o praktykach artystycznych radykalnie obcych dotychczasowym pojęciom o sztuce. Sztuka nowoczesna jest identyfikowalna przez zjawiska takie, jak: zniesienie granic sztuki, likwidacja tożsamości sztuki, brak kryteriów identyfikacji dzieła, w końcu „stan anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego”. Różnica pomiędzy stanem dotychczasowym a twórczością awangardową jest tak duża, że sami artyści i teoretycy sztuki mówią o „rewolucji artystycznej” i określają istotę przełomu rewolucyjnego jako złamanie zasady semantyczności. Faktem jest, że logika rozwoju sztuki nowoczesnej podporządkowana jest łamaniu zasady semantyczności, faktem jest też, że (neo)awangarda różni się od sztuki „przedrewolucyjnej” otwartą afirmacją paradygmatu asemantycznego.

Z drugiej strony jest faktem, że nawet najbardziej radykalne próby łamania zasady semantyczności są natychmiast neutralizowane procedurami hermeneutycznymi paradygmatu semantycznego.

Lipski tłumaczy tę paradoksalną sytuację błędem popełnianym przez artystów awangardowych. Ponieważ paradygmat asemantyczny jest niemożliwy, odwołująca się doń sztuka nowoczesna nie istnieje. To, co bywa nazywane sztuką nowoczesną, jest po prostu sztuką współczesną. Artyści nowocześni tym się różnią od współczesnych, że błędzą, definiując swą tożsamość przy pomocy kategorii sprzecznych z faktami i prawami logiki.

Konsekwencją takiego stanu rzeczy musi być odrzucenie twierdzenia o istnieniu „artystycznej rewolucji globalnej”. Skoro paradygmat asemantyczny nie istnieje, to zmiana paradygmatów i odejście od zasady semantyczności jest tylko zbiorem deklaracji bez pokrycia, zestawem frazesów będących częścią procesu dezintegracji tradycyjnych wspólnot samorozumienia, któremu podlega świat nowoczesny.

Wydaje się jednak, że stanowisko takie nie jest rozwiązaniem, lecz ominięciem problemu. Poznawcza dyskwalifikacja świadomości twórców awangardy nazbyt łatwo usuwa zespół zjawisk związanych z paradygmatem asemantycznym z pola zainteresowań dziedzin poświęcających swą uwagę sztuce. Być może, taki zabieg jawi się jako zasadny w przypadku socjologii sztuki, dla której ostatecznymi przesłankami stają się empirycznie rejestrowalne zjawiska społeczne, jednak dla filozofii sztuki pragnącej wykraczać ku logicznej strukturze fenomenu sztuki stanowisko takie musi jawić się jako niewystarczające.

Emancypacja sztuki a subiektywizacja estetyki

Należy poszukiwać takiego sposobu rozjaśnienia fenomenu rewolucji artystycznej, w którym zostanie uwzględniona zarówno płaszczyzna empiryczna, która zdaje się przeczyć możliwości paradygmatu asemantycznego, jak też teoretyczna samoświadomość twórców (neo)awangardowych prowadząca wprost do idei paradygmatu asemantycznego. Możliwość taką oferuje filozofia hermeneutyczna Hansa-Georga Gadamera, a dokładniej – pojawiająca się w jej ramach koncepcja subiektywizacji estetyki oraz rozróżnienie dwóch form doświadczenia.

Idea „subiektywizacji estetyki” pojawia się w *Prawdzie i metodzie* przy próbie rekonstrukcji mechanizmu procesu emancypacji sztuki, która to próba stanowi fragment „restauracji pytania o prawdę sztuki”²⁴. Istotą procesu znanego jako emancypacja sztuki była – według Gadamera – utrata poznawczego wymiaru doświadczenia sztuki. Charakterystyczne dla nowożytnej myśli europejskiej odmówienie poznawczej wartości wszystkiemu, co nie pasowało do metodologicznych standardów matematycznego przyrodoznawstwa, pociągnęło za sobą redukcję doświadczenia sztuki do formy „przeżycia estetycznego”. Wartość dzieła sztuki została sprowadzona do „uczucia rozkoszy w podmiocie”²⁵. Istota procesu subiektywizacji estetyki wyrażała się w pojmowaniu świadomości estetycznej jako warunku możliwości przeżycia estetycznego. Świadomość ta, dążąc do ideału „czystego dzieła sztuki”, podjęła wysiłek likwidacji wszelkich związków dzieła z rzeczywistością pozaartystyczną. Ów proces abstrahowania od społecznych funkcji sztuki nazwał Gadamer „estetycznym odróżnieniem”²⁶.

W opisie procesów uwalniania się dzieła sztuki od określanych konwencjami znaczeń oraz atrofii integrującej funkcji sztuki Gadamer przeciwstawia sobie symbol i alegorię. Gdy znaczeniem symbolu jest to, co nieskończone, nieprzedstawialne i nieokreślone, alegoria „opiera się na ustalonych tradycjach i zawsze ma określone, dające się sprecyzować znaczenie, które wcale nie zabrania ujęcia go przez intelekt za pomocą pojęcia”²⁷. Proces emancypacji sztuki polega na odchodzeniu od sztuki „alegorycznej” do sztuki „symbolicznej”. Traktowane jako symbol, dzieło sztuki zostaje wyrwane z kontekstu życia, odcięte od funkcji społecznych, które wyposażały je w znaczenia. Pozbawione znaczeń staje się „czystym dziełem sztuki”²⁸.

²⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 132.

²⁵ Tamże, s. 81.

²⁶ Tamże, s. 137.

²⁷ Tamże, s. 129.

²⁸ Tamże, s. 137.

Interesujące są analogie pomiędzy paradygmatem asemantycznym a symbolicznością. Istotą procesu „subiektywizacji estetyki” oraz istotą paradygmatu asemantycznego jest oderwanie dzieła od wyznaczających sposób jego interpretacji związków z rzeczywistością pozaartystyczną. A więc paradygmat asemantyczny może być pojmowany jako ukoronowanie procesu „subiektywizacji estetyki”.

Poznawcze ograniczenie subiektywności

Jednak – zgodnie z założeniami filozofii antyfundamentalistycznej – paradygmat asemantyczny nie jest możliwy. Również Gadamer odwołuje się do fenomenologicznej krytyki idei „czystego postrzeżenia”, by pokazać, że każdy bodziec rejestrowany przez obserwatora posiada znaczenie²⁹.

W oparciu o koncepcję Gadamera, jako źródło błędnej autodefinicji artystów awangardowych, może być wskazane poznawcze ograniczenie subiektywności charakterystyczne dla sposobu postrzegania doświadczenia sztuki przez świadomość estetyczną.

Otóż, wedle *Prawdy i metody*, „samointerpretacja świadomości estetycznej” dotycząca doświadczenia sztuki obciążona jest subiektywizmem i nie potrafi „dostarczyć pełnej prawdy w postaci konkluzyjnego poznania tego, czego doświadcza”³⁰. Stąd też „nie należy tak po prostu przyjmować za świadomością estetyczną tego, co sądzi ona o swoim doświadczeniu”³¹. Doświadczenie sztuki jest doświadczeniem, które przekracza subiektywność świadomości estetycznej.

Dla Gadamera modelem ontologicznym dzieła sztuki jest gra.

Od samej gry można z pewnością odróżnić zachowanie grającego, które wraz z innymi rodzajami zachowań przysługuje subiektywności³².

Jednym z elementów odróżniających ruch gry od perspektywy gracza jest poznawcze ograniczenie gracza³³. Gadamer określa to zjawisko jako „prymat gry wobec świadomości grającego”³⁴. Prymat ten skutkuje określeniem relacji pomiędzy subiektywnością gracza a samą grą, jako relacji pomiędzy pozorem a prawdą. Gracz:

[...] gra innego, ale tak, jak gramy coś w życiu praktycznym, tj. udajemy coś, symulujemy i stwarzamy pozory. Na pozór ktoś, kto gra w taką grę, zaprzecza ciągłości samego

²⁹ Tamże, s. 146.

³⁰ Tamże, s. 156.

³¹ Tamże, s. 157.

³² Tamże, s. 158.

³³ Tamże, s. 159.

³⁴ Tamże, s. 162.

siebie. W istocie zaś znaczy to, iż ciągłość tę utrzymuje on w sobie dla samego siebie i tylko ukrywa ją przed innymi, wobec których coś odgrywa³⁵.

Świadomość estetyczna „udaje” utratę tożsamości, pozornie „zaprzecza ciągłości samej siebie”. Ukrywając własną tożsamość, likwiduje związki sensu łączące ją z praktyczną rzeczywistością, ze światem życia. Dlatego też charakterystyczne dla niej jest pojmowanie dzieła sztuki jako symbolu, który swą materialną, określoną, konkretną formą reprezentuje nieskończoną, przekraczającą poznawcze możliwości rozumu ludzkiego treść, treść niemającą nic wspólnego ze światem życia człowieka. Świat życia człowieka jest przestrzenią celowych działań służących podtrzymaniu egzystencji, w której człowiek zmuszony jest przejawiać inicjatywę, dokonywać wyborów, planować. „Wyodrębnienie pola gry [...] przeciwstawia światu celów świat gry jako świat zamknięty, bez etapów przejściowych i pośrednich”. Wprawdzie treścią dzieła sztuki jest „poznanie istoty”³⁶, jednak poznanie to nie dostarcza żadnej konkretnej, przydatnej na co dzień wiedzy, lecz ukazuje „wyższą prawdę”, „zamknięty krąg sensu, krąg, w którym się wszystko wypełnia”³⁷.

Dla świadomości estetycznej sztuka posiada wartość poznawczą taką jak symbol. Wartość ta nie poddaje się eksplikacji przy użyciu kategorii tworzących związki sensu świata życia. Symbol nie ma żadnego praktycznego, określonego, bezpośrednio związanego z praktyką egzystencji jednostki znaczenia. To dlatego wartość sztuki widziana z perspektywy świadomości estetycznej sprowadza się do „uczucia bezinteresownej rozkoszy”, a więc rozkoszy szczególnego rodzaju, niezwiązanej w żaden sposób z doznaniem wyznaczającymi praktykę egzystencji³⁸. To powoduje, że sztuka staje się przede wszystkim rozrywką.

Łatwość gry, która oczywiście nie musi być rzeczywistym brakiem wysiłku, lecz oznacza tylko fenomenologicznie nieobecność trudu, jest doświadczana subiektywnie jako relaks. Reguły gry pozwalają graczowi niejako zatracić się w sobie i uwalniają go od zdania inicjatywy stanowiącej właściwy wysiłek jestestwa³⁹.

Postrzeganie sztuki jako rozrywki staje się tym bardziej oczywiste, im bardziej pole semantyczne dzieła staje się hermetyczne względem konieczności egzystencji i związków sensu tworzących ludzki świat życia. To logika rozwoju zmierzającego ku maksymalizacji intensywności „przeżyć estetycznych” wymusza atrofie społecznych funkcji sztuki i prowadzi do prób realizacji paradygmatu asemantycznego.

³⁵ Tamże, s. 171.

³⁶ Tamże, s. 176

³⁷ Tamże, s. 173.

³⁸ Tamże, s. 81.

³⁹ Tamże, s. 162.

Jednak kreacja autonomicznej, hermetycznej względem konieczności egzystencji przestrzeni gry, owego świata „pięknego pozoru”, jest przecież w istocie „tylko grą”. A więc uwolnienie od egzystencjalnych uwarunkowań jest pozorne. Również utrata tożsamości sztuki, rozbicie bytu dzieła sztuki na mnogość przeżyć estetycznych winno być traktowane jako pozór widoczny z perspektywy świadomości estetycznej. Zdaniem Gadamera, nie tylko świadomość estetyczna jest świadomością pozorną, również cały proces subiektywizacji estetyki jest procesem zapoznawania istoty dzieła sztuki⁴⁰.

Oznacza to, że redukcja wartości sztuki do uczucia bezinteresownej rozkoszy jest błędem popełnianym przez świadomość estetyczną. Błąd ów staje się widoczny wraz z odkryciem, iż właściwym źródłem przyjemności, której dostarcza sztuka, nie jest przeniesienie podmiotu estetycznego w obszar pozoru, lecz zdjęcie zeń ciężaru inicjatywy, uwolnienie go od odpowiedzialności za własne czyny. Dokonuje się to dzięki przejęciu przez „ducha gry” podmiotowości gracza. „Urok gry, fascynacja, jaką ona wywołuje, polega właśnie na tym, że gra staje się panem grających”⁴¹.

Aktywność, której oddaje się świadomość estetyczna, nie jest jej własną aktywnością. Właściwym źródłem wartości, którą gra przedstawia dla grającego, jest to, że uczestniczy on w przewyższającym go ruchu posiadającym swą własną przestrzeń i podmiotowość. Właściwym źródłem wartości sztuki jest otwarcie się gracza na nadsubiektywny obszar sensotwórczej aktywności, który wyznacza reguły gry i który w całości swej przekracza możliwości poznawcze zaangażowanej w grę subiektywności.

Poznawcze ograniczenie subiektywności polega więc na tym, że to, co bierze ona za „bezinteresowną rozkosz” czysto estetycznych doznań, w istocie swej jest wartością otwarcia się na „istotę rzeczy” – obszar praktyki komunikacyjnej warunkujący kształt jej aktywności. Właściwym źródłem przyjemności, którą daje gra, jest nie tyle atrakcyjność hermetycznej względem konieczności życia sfery pozoru, lecz ulga związana z odkryciem, iż konkretne uwarunkowania i nieprzezwyciężalne konieczności egzystencji są tylko elementami większej, przekraczającej siły jednostki, ale kierującej się własną logiką całości. Postawiony wobec nieskończoności warunkujących go sił człowiek dostrzega efemeryczność dotychczasowego obrazu świata. Przeniesienie w sferę iluzji pozwala dostrzec iluzoryczność tego, co dotychczas zdawało się nie ulegać wątpliwości.

⁴⁰ Tamże, s. 156.

⁴¹ Tamże, s. 164.

Paradygmaty jako formy doświadczenia

Na podstawie Gadamerowskiej teorii subiektywizacji estetyki można twierdzić, iż źródłem paradoksu sztuki nowoczesnej jest sama struktura doświadczenia sztuki, w której obrazowi rzeczy, widocznemu z perspektywy zaangażowanej w grę sztuki subiektywności, nie odpowiada faktyczny stan rzeczy. Co istotne – struktura doświadczenia sztuki jest taka sama jak struktura każdego innego doświadczenia. Gadamer twierdzi, że doświadczenie sztuki i wszelkie w ogóle doświadczenie zawiera dwa przeciwstawne aspekty i przybierać może dwie postaci: zobjektywizowaną i negatywną⁴².

Idąc za Heideggerem, Gadamer pojmuje aktywność interpretacyjną jako podstawową aktywność egzystencjalną człowieka. Efektem owej aktywności jest utrwalenie interpretacji – powstanie konkretnego obrazu świata, który posiada względną trwałość dzięki swej obiektywizacji. Tworząc zręby filozofii hermeneutycznej, już Wilhelm Dilthey pojmował spektrum obiektywizacji bardzo szeroko: poczynając od formy słowa pisanego, i kończąc na instytucjach życia społecznego⁴³.

Dzięki procesom obiektywizacji sensu powstaje obszar kulturowej wspólnoty życia, do której przynależy jednostka. Według Gadamera, właściwym celem wysiłku rozumienia jest kształtowanie wspólnot komunikacyjnych, instytucji i form życia⁴⁴, a więc tworzenie zobjektywizowanej przestrzeni sensu będącej egzystencjalnym *a priori* człowieka.

Taka zobjektywizowana przestrzeń sensu to konkretna wspólnota kulturowo-historyczna, posiadająca własną tożsamość i w sposób świadomy odróżniająca się od obcych jej form życia. Procedura obiektywizacji prowadzi do zamknięcia horyzontu interpretacyjnego wspólnoty i wytworzenia uwarunkowanego nim obrazu świata. Z punktu widzenia członka wspólnoty interpretacyjnej łączy się to z przekonaniem o rzetelności, trafności wspólnotowego obrazu świata. Zaufanie dla własnej tradycji i wspólnotowych praktyk kulturowych musi być traktowane jako niezbędna składowa egzystencji jednostki.

Zobjektywizowana forma doświadczenia jest więc związana z siecią skonwencjonalizowanych, utrwalonych instytucjonalnie znaczeń. Wyraźne określenie znaczeń i znaków składających się na kod kulturowy jest elementarną składową więzi społecznej. Tak oto paradygmat semantyczny jawi się jako naturalna

⁴² Tamże, s. 472–492.

⁴³ W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 117.

⁴⁴ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 133.

postawa jednostki przynależącej do konkretnej wspólnoty kulturowo-histerycznej, postawa charakterystyczna nie tylko dla doświadczenia sztuki.

W koncepcji Thomasa S. Kuhna paradygmat jest pojmowany jako „model, z którego wyłania się jakaś szczególna, zwarta tradycja badań naukowych”, tworzony przez „pewne akceptowane wzory faktycznej praktyki naukowej – wzory obejmujące równocześnie prawa, teorie, zastosowania i wyposażenie techniczne”⁴⁵. Jedną z funkcji paradygmatu jest selekcja faktów tworzących obszar badań danej dyscypliny⁴⁶. Na tej podstawie można twierdzić, iż paradygmat to „struktura organizująca doświadczenie”⁴⁷, „sposób widzenia”, który „nie pochodzi z doświadczenia, lecz jest do niego wprowadzany jako produkt intelektualnej imaginacji”⁴⁸.

[...] paradygmaty są matrycami percepcyjnymi (lub zawierają je w sobie), czyli paradygmatycznymi formami zmysłowości, na podobieństwo Kantowskich form zmysłowości. Paradygmaty nie tylko wpływają na percepcję, ale w ogóle ją umożliwiają. Ponadto organizują percepcję w sposób zupełny, tj. tak, że jakakolwiek inna organizacja pola percepcyjnego (dostrzeżenie innych obiektów, związków, podobieństw między nimi itp. niż paradygmatycznych) staje się możliwa dopiero po zmianie paradygmatu⁴⁹.

Takie określenie paradygmatu ma wiele wspólnego z używanym na terenie filozofii hermeneutycznej pojęciem horyzontu hermeneutycznego. Według Hansa-Georga Gadamera to horyzont hermeneutyczny wyznacza sposób rozumienia (doświadczenia) świata przez istotę żywą. Świat prezentuje się w języku, język jest horyzontem prezentacji świata⁵⁰. Jednak język to ponadsubiektywny proces – gra, w której ustanawia się sens⁵¹ i która włada interpretatorem⁵². Język to medium doświadczenia aktywności tradycji – dziejów efektywnych. Stąd na horyzont hermeneutyczny składa się suma uprzedzeń, nieuświadomianych przesądów, związanych z kulturowo-historyczną pozycją jednostki⁵³. Jako warunek możliwości doświadczenia horyzont hermeneutyczny przekracza możliwości poznawcze indywiduum, jednak dochodzi do głosu w trakcie „gry uprzedzeń”⁵⁴ tworzących horyzonty interpretatora i jego rozmówcy, prowadzącej do „stopie-

⁴⁵ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, J. Nowotniak, Warszawa 2001, s. 34.

⁴⁶ Tamże, s. 42.

⁴⁷ M. Perek, *Przemiany tradycji myślowych na przykładzie fundamentalnych teorii fizycznych*, Częstochowa 2000, s. 45.

⁴⁸ Tamże, s. 47.

⁴⁹ Tamże, s. 52.

⁵⁰ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 605.

⁵¹ Tamże, s. 656.

⁵² Tamże, s. 519.

⁵³ Tamże, s. 419.

⁵⁴ Tamże, s. 411.

nia horyzontów” (*Horizontverschmelzung*) i stanowiącej istotę doświadczenia hermeneutycznego.

Role, jakie paradygmat i horyzont hermeneutyczny pełnią w mechanizmie doświadczenia świata przez istoty rozumne, są identyczne – są one warunkami możliwości rozumienia (doświadczenia) świata.

Paradygmat semantyczny winien być rozumiany jako horyzont zamykający wspólnotowy obraz świata, ustabilizowany poprzez obiektywizację w sieci skonwencjonalizowanych wyobrażeń i instytucji. Paradygmat ów umożliwi interpretacyjną aktywność jednostki, wyznacza pole semantyczne dzieła sztuki i jego funkcje społeczne.

Pozostaje problem paradygmatu asemantycznego. Aleksander Lipski pokazuje, że idea takiego paradygmatu jest sprzeczna wewnętrznie. Na podstawie teorii Gadamera można sądzić, że jest on pochodną poznawczego ograniczenia świadomości estetycznej dążącej do realizacji ideału „sztuki czystej”.

Wydaje się jednak, że istnieje przesłanka do uznania paradygmatu asemantycznego za coś więcej niż tylko iluzję. Przesłankę tę stanowi teza, iż dla świadomości estetycznej dzieło sztuki posiada strukturę symbolu. Gdy asemantyczność dzieła awangardowego pojąć jako pochodną jego symbolicznego statusu, musi stać się jasne, że dążenie do ideału „sztuki czystej” jest elementem samego doświadczenia sztuki, które nieuchronnie zawiera moment otwarcia świadomości estetycznej na nieskończoną całość językowego procesu autoprezentacji bytu, który jest warunkiem możliwości wszelkiego rozumienia.

Kategoria symboliczności oddaje relację pomiędzy znakiem a jego desygnatem, jaka zachodzi w przypadku negatywnej formy doświadczenia. Desygnatem symbolu jest to, co „niezmysłowe, nieskończone, nieprezentowalne, ale też podatne na prezentację”⁵⁵, „to pewien wewnętrzny związek tego, co skończone, i tego, co nieskończone, napędza symbol znaczeniem”⁵⁶. A więc desygnatem symbolu jest to, co „nieskończone”, i jako takie – niepoznawalne i nieokreślone.

Doświadczenie w swej negatywnej postaci ma do czynienia z tym, co przekracza ludzkie możliwości poznawcze, objawia się w nim „coś, co się zwykle stale skrywa i umyka”⁵⁷. Doświadczenie hermeneutyczne jest „rozpoznaniem istoty”⁵⁸, częścią „bytowego procesu prezentacji”⁵⁹, który, jako nieskończony, nie jest możliwy do ujęcia w skończoną formę pojęciową.

Otwierając człowieka na niepoznawalność niepoznawalnego, symbol ujawnia granice ludzkich możliwości poznawczych, konfrontuje człowieka z mizerią

⁵⁵ Tamże, s. 225.

⁵⁶ Tamże, s. 127.

⁵⁷ Tamże, s. 172.

⁵⁸ Tamże, s. 175.

⁵⁹ Tamże, s. 177.

jego wiedzy o tym, co najbardziej istotne. Moment otwarcia na nieskończony, przekraczający możliwości poznawcze człowieka obszar warunku możliwości rozumienia ujawnia kontyngentny, skończony charakter ludzkiej egzystencji. Dlatego najsilniejszym rysem negatywnej postaci doświadczenia jest jego boleśność⁶⁰.

Negatywność doświadczenia wyraża się w tym, że: „doświadczenie stale odrzuca fałszywe uogólnienia, a to, co uważane za typowe, typowości niejako pozabawia”. „Doświadczenie bywa przede wszystkim bolesne i nieprzyjemne”, bo burzy dotychczasowy obraz świata, usuwa spod nóg pewniki, na których spoczywała dotychczasowa egzystencja⁶¹.

Jeśli przyjąć, że negatywny aspekt doświadczenia determinuje kształt doświadczenia sztuki, staje się jasne, że doświadczenie, w którym pozór objawia się jako symboliczne przedstawienie nieprzedstawialnego, musi niszczyć, rozbić wiązki sensu świata życia. Doświadczenie sztuki okazuje się doświadczeniem destrukcji paradygmatu semantycznego i dlatego są mu obce wszelkie wiązki sensu umożliwiające identyfikację znaczeń i funkcji dzieła sztuki.

Co jednak najistotniejsze – negatywność doświadczenia hermeneutycznego jest twórcza. Twórczy sens doświadczenia polega na tym, że „obejmuje zawsze wydobycie się z czegoś, co nas oszukiwało i zwodziło”⁶². Ruina horyzontu interpretacyjnego otwiera interpretatora na to, co dotychczas jawiło się jako obce, niezrozumiałe. Umożliwia jego zrozumienie. Rozbicie starych, wzajemnie hermetycznych horyzontów interpretacyjnych otwiera je na siebie, umożliwiając ich fuzję – powstanie nowej interpretacji, nowego horyzontu i nowej wspólnoty rozumienia.

Paradygmaty semantyczny i asemantyczny – analogicznie jak zobiektywizowana i negatywna forma doświadczenia – są względem siebie komplementarne. Paradygmat asemantyczny umożliwia pojawienie się nowego paradygmatu semantycznego, który powstaje na gruzach zniszczonych przez doświadczenie życia horyzontów interpretacyjnych. Z kolei warunkiem możliwości paradygmatu asemantycznego jest uprzednia obecność zobiektywizowanych związków sensu skazanych na rozkład w obliczu przerastającej możliwości poznawczej istot ludzkich potęgi życia.

⁶⁰ Tamże, s. 485.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

Komplementarność form doświadczenia

Relacja komplementarności łącząca przeciwstawne formy doświadczenia daje się odnaleźć w charakterystycznym dla sztuki nowoczesnej zjawisku „likwidacji granic sztuki”. Artyści (neo)awangardowi namiętnie dążą do przezwyciężenia stereotypowego, utrwalonego konwencjami myślenia o sztuce. Kolejne akcje artystyczne nie tyle nawet łamią przyzwyczajenia publiczności, co stopniem swego obrazoburstwa zaprzeczają jakimkolwiek związkom ze sztuką. Awangarda, znosząc granice sztuki, zmierza do likwidacji różnic pomiędzy zjawiskami z obszaru świata życia a działaniami artystycznymi. Głębszym sensem tych działań ma być kontestacja nowożytnego sposobu pojmowania sztuki jako autonomicznej, hermetycznej wobec świata życia dziedziny. Gadamer pokazuje jednak, że tendencja do likwidacji granic sztuki jest właśnie elementem nowożytnego procesu emancypacji sztuki. Sztuka nowoczesna jest logiczną kontynuacją programu „subiektywizacji estetyki” realizowanego przez „świadomość estetyczną”.

Wedle Gadamera, punktem, w którym ruch subiektywizacji estetyki osiąga swój kres, jest samozniesienie abstrakcji świadomości estetycznej:

Abstrakcja nastawiona na coś „czysto estetycznego” znosi oczywiście samą siebie⁶³.

Ponieważ sztuka ma być sferą autonomiczną względem świata życia, „świadomość estetyczna” odpowiedzialna za proces „estetycznego odróżnienia” traktuje rzeczywistość sztuki nie jako realny byt, lecz jego modyfikację. Ponieważ modyfikacja ta polega na likwidacji związków z tym, co realne, charakterystyka tego, co estetyczne, staje się negatywna. Dążąca do idealności negacja cech realnego bytu likwiduje kolejne dystynkcje pozwalające na jakąkolwiek pozytywną identyfikację dzieła sztuki. Sukcesywnie pozbawiane cech realnego bytu – dzieło sztuki w końcu przestaje istnieć. Pozbawiony swego przedmiotu – proces abstrahowania traci rację bytu. Abstrakcja znosi samą siebie. Ponieważ abstrakcja świadomości estetycznej znosi samą siebie, różnica pomiędzy sztuką a światem życia przestaje istnieć.

Jeśli istotą sztuki nowoczesnej miałyby być znosząca samą siebie „abstrakcja świadomości estetycznej”, to efektem takiego samozniesienia musiałoby być odzyskanie przez sztukę wymiaru, od którego abstrahowała świadomość estetyczna. To tłumaczy rejestrowany przez socjologię sztuki fakt „totalitaryzmu adaptacyjnego społeczeństwa nowoczesnego”. Każda forma samoznoszącej abstrakcji musi realizować się w postaci pola semantycznego poddającego się procedurom hermeneutycznym wiążącym ją ze światem życia.

⁶³ Tamże, s. 142.

Oderwanie dzieła sztuki od jego sensotwórczej, integrującej wspólnotę rozumienia mocy jest niemożliwe. Gadamer pokazuje, że nawet w przypadku sztuki awangardowej mamy do czynienia z procesem komunikacyjnym⁶⁴, a więc że to, co bywa nazywane paradygmatem asemantycznym, skutkuje tworzeniem autonomicznej przestrzeni sensu, hermetycznej w stosunku do rzeczywistości pozaartystycznej, ale poddającej się procedurom interpretacyjnym. Wszystko to razem nie oznacza jednak, że świadomość estetyczna jest „świadomością fałszywą”, a paradygmat asemantyczny nie istnieje.

Otóż dla Gadamera dzieło sztuki jest równocześnie symbolem i alegorią⁶⁵. Doświadczenie sztuki jednocześnie odsyła do nieskończonej, przekraczającej możliwości wiedzy pojęciowej całości bytowego procesu autoprezentacji oraz dokonuje integracji konkretnej wspólnoty rozumienia. Nie da się dzieła sztuki pojmować wyłącznie jako ośrodka sensotwórczego procesu wyłaniającego nowe formy rozumienia. Dla Gadamera jest jasne, że „w dziele sztuki jest jeszcze coś więcej niż tylko znaczenie w jakiś nieokreślony sposób odbierane jako sens”⁶⁶. W takim razie niemożliwe jest również traktowanie go jako ściśle hermetycznej względem świata życia, asemantycznej struktury.

W przypadku doświadczenia sztuki pozór nie jest zwykłym zafalszowaniem prawdziwego stanu rzeczy. Istotą doświadczenia sztuki jest właśnie przemiana pozoru w „prawdziwy byt”. Kontakt z dziełem sztuki to uczestnictwo w bycie pozornym, ukazujące prawdę nieskończonej gry autoprezentacji bytu. To ta prawda posiada moc integracji wspólnot rozumienia.

Istotą doświadczenia sztuki jest moment „przemiany gry w wytwór” (*Verwandlung ins Gebilde*). W momencie przemiany „gra pozorów” świadomości estetycznej przestaje być zwykłym pozorem prawdy. „Gra pozorów” przestaje być przedmiotem świadomości estetycznej i staje się reprezentacją – realizacją bytowego procesu autoprezentacji⁶⁷.

Ponieważ nieskończony ruch językowej autoprezentacji bytu – warunek możliwości rozumienia – jest niedostępny dla ludzkich procedur poznawczych, a jednocześnie stanowi właściwy przedmiot i podmiot procesu interpretacyjnego⁶⁸, musi zostać zapośredniczony w ramach perspektywy indywidualnej. Zapośredniczenie to odbywa się dzięki „przemianie gry w wytwór”, w trakcie której perspektywa indywiduum (mówiąc dokładniej – będąca jej „wytworem” konkretna interpretacja) staje się symboliczną reprezentacją nieskończonej całości

⁶⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 52.

⁶⁵ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 131.

⁶⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s. 45.

⁶⁷ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 212.

⁶⁸ Tamże, s. 656.

sensu⁶⁹, której ontologicznym modelem jest gra⁷⁰. Symboliczna reprezentacja posiada dialektyczną strukturę „jedności przeciwieństw”⁷¹. Oznacza to, że w trakcie „przemiany” pozór staje się reprezentacją prawdy – skończona forma ucieleśnia nieskończoną treść. To dlatego gra widziana z perspektywy gracza jest wprawdzie pozorem prawdziwego bytu, jednak „grający, gdy w coś gra, tj. coś prezentuje, dochodzi do własnej autoprezentacji”⁷².

Ponieważ w istocie realizuje się tutaj otwarcie horyzontu interpretacyjnego na dotychczas zamknięty obszar, proces ów jest procesem integracji nowej wspólnoty rozumienia. To, co świadomości estetycznej jawi się jako pozbawiona konsekwencji rozrywka, w rzeczywistości jest kreacją nowego horyzontu interpretacyjnego.

Ponieważ paradygmat asemantyczny jest niemożliwością, wszelkie aktywne próby realizacji ideału „czystego dzieła sztuki” muszą okazywać się chybione. Każda próba pozbycia się znaczeń otwiera horyzont hermeneutyczny dzieła na treści, które były mu obce, ukryte poza nim. Każda próba ostatecznego rozbicia zobiektywizowanej sieci znaczeń musi okazać się daremna. Ale też wysiłek niszczenia paradygmatu semantycznego okazuje się być nieodłączną składową ruchu rozumienia, w którym wyłanianie się nowych związków sensu musi być okupione niszczeniem starych.

Zakończenie

Aby odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie, skonfrontowaliśmy teorię socjologiczną z filozofią hermeneutyczną. Tym samym względnie jasna dla socjologa odpowiedź znacząco się skomplikowała. To, co zdawało się być fraze-sem niezgodnym z praktyką życia społecznego, okazało się być istotnym elementem doświadczenia sztuki. Poznawcze ograniczenie subiektywności rodzące tezy o „artystycznej rewolucji globalnej”, istnieniu „paradygmatu asemantycznego”, „końcu sztuki” i „zniesieniu granic sztuki” ukazało się jako istotny element ruchu konstytucji nowych form rozumienia świata.

I na podstawie tego wypada się zgodzić, że żadna rewolucja w sztuce nie nastąpiła, sztuka wciąż istnieje, a jej wartość polega na znaczeniach, jakie wnosi w życie ludzkie. Tym niemniej, nie wypada i nie można odmówić racji tym, którzy twierdzą, że każda nowa forma jest zniszczeniem starej, że znaczenie dzieła

⁶⁹ Tamże, s. 178.

⁷⁰ Tamże, s. 655.

⁷¹ Tamże, s. 127.

⁷² Tamże, s. 167.

sztuki nie redukuje się do tego, co można zawrzeć w pojęciach, i w końcu że każde dzieło sztuki jest ostatnie.

Summary

Does „Artistic Global Revolution” Exist?

The object of deliberation is the paradox of modern art. Based on the sociological analysis, the author indicates basic elements of the paradoxical situation which occurred to vanguard and non-vanguard artists. Seen from the perspective of art sociology, modern art paradox relies on one hand on the existence of art (art defined as a specific area of the artistic activity), on the other hand, the identity of art is defined by the internal contradictory predicament, inconsistent with the facts. The solution to the paradox, proposed by Aleksander Lipski in *Elementy socjologii sztuki*, is the rejection of modern art auto-definition which refers to the idea of a non-semantic paradigm.

The actual objective of the thesis is an attempt to interpret the paradox from a perspective other than the sociological. Referring to the hermeneutic philosophy of Hans-Georg Gadamer, the author identifies the vanguard tendency with the ideal of ‘pure art’ as an element of art experience itself – the moment when the aesthetic consciousness opens to the indefinite entirety of the language auto-presentation process of existence, which is the condition for the possibility of any understanding. By that, as a source of auto-definition of modern art, based on the idea of the non-semantic paradigm, negativism of the hermeneutic experience is indicated, distracting objectified affiliations of the semantic paradigm sense. In this way the vanguard art turns out to be an intrinsic component of the understanding movement, in which the emergence of new affiliations of the sense must be priced with the destruction of old ones.