

Jarosław Barański

Figury potocznego oglądu sztuki

Nowa Krytyka 14, 281-295

2003

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.

Jarosław Barański
Akademia Medyczna
Wrocław

Figury potocznego oglądu sztuki

Doświadczeniem sztuki w potocznym jej oglądzie rozporządzają trzy figury zdrowego rozsądku: oczywistości estetycznej, reduktu estetycznego i niesmaku estetycznego. Ich obecność powoduje, że wartości dzieła sztuki są zapoznawane, a sam wytwór sztuki sprowadzony zostaje do przedmiotu codziennego doświadczenia. Jednym słowem, niknie to, co nadaje estetyczną swoistość rezultatom praktyki artystycznej – obramowanie estetyczne, dzięki któremu dzieła sztuki nabierają walory modeli rzeczywistości, wykluczonych na mocy gestu artystycznego z przestrzeni codzienności.

1. Oczywistość estetyczna

Figura ta rodzi się jako historyczna forma doświadczenia potocznego i należy do zdrowego rozsądku, który elementy codziennego doświadczenia, okrzepłe w pamięci kulturowej, traktuje jako naturalne i oczywiste. Estetyczną własnością zdrowego rozsądku jest to, że na mocy figury oczywistości maskuje semantyczną różnicę między rezultatami estetycznej strategii przetwarzania obiektów realnych w procesie historyczno-społecznej adaptacji a rezultatami estetycznej strategii odtwarzania tych obiektów lub ich własności w praktyce artystycznej. Oznacza to zatem, że obiekt realny i przedmiot go odtwarzający mają ten sam status ontologiczny. Jest to efektem „zlewania się” celów percepcji w jeden, wyznaczony przez figurę oczywistości, który wszędzie potwierdzać powinien podobieństwo lub identyczność cech przedmiotów percepcji, ponieważ

podobny lub identyczny jest zestaw postrzeżeń pojawiających się w trakcie ich estetycznego doznawania. Przeżycie emocjonalne bądź obrazy wyobrażeniowe wywoływane są ze zbliżoną siłą i sugestywnością, tak podczas doznania obiektu realnego, jak i podczas doznania przedmiotu go odtwarzającego. Problem tej własności figury oczywistości towarzyszy szczególnie filozoficznemu konceptowi ikoniczności.

Jego wyjściowe założenie formułuje Peirce¹ w definicji ikony jako znaku, który wykazuje pewne podobieństwo do przedmiotu odtwarzanego; lub jak wypowiada tę definicję Morris²: ikona zawiera w sobie cechy przedstawianego obiektu, ma właściwości swoich denotatów. Problematyczność tej definicji narzuca się sama, co zgrabnie ujawnia Eco w *Pejzażu semiotycznym*: na czym bowiem zasadzać się powinno owo podobieństwo?; czy oznacza ono, że pejzaż malarski ma te same własności co rzeczywisty krajobraz? Można w odpowiedzi na te pytania mnożyć istotne wątpliwości:

Co to znaczy, że portret królowej Elżbiety II malowany przez Annigonię ma te same właściwości co królowa Elżbieta? Zdrowy rozsądek odpowiada: znaczy to, że ma ten sam kształt oczu, nosa, ust, ten sam koloryt, ten sam odcień włosów, ten sam wzrost... Ale co to znaczy: „ten sam kształt nosa”? Nos ma trzy wymiary, a obraz nosa dwa. Nos oglądany z bliska ma pory i maleńkie wypukłości, tak iż jego powierzchnia nie jest gładka, lecz jest nierówna – w odróżnieniu od nosa na portrecie. Nos wreszcie ma u dołu dwa otwory, nozdrza, podczas gdy nos na portrecie ma u dołu tylko dwie czarne plamy, które nie dziurawią płótna³.

Na nic nie zda nawet zastrzeżenie, że podobieństwo to jest określone, jak sugeruje Morris, przez stopień upodobnienia się portretu do rzeczywistej osoby, ponieważ, puentuje swoje wątpliwości Eco, okazuje się, że najbardziej podobnym w stopniu upodobnienia portretem Elżbiety II jest ona sama jako realna postać, czyli że ona sama jest dla siebie najbardziej podobnym do siebie znakiem ikonicznym.

Tak sformułowana definicja ikony zamyka nas w zaklętym kręgu tautologii, która o tyle jest nośna, jeśli tylko pozostaje w granicach zdrowego rozsądku. Intuicje teoretyczne również chylą się ku oczywistościom przeświadczeń

¹ Za: C.K. Ogden, I.A. Richards: *The Meaning of Meaning*. London 1953, aneks D.

² Ch. Morris: *Signs, Language and Behavior*. New York 1946.

³ U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 157.

zdrowego rozsądku. Jednym słowem, figura oczywistości estetycznej płata teoretycznego figla, bowiem ani definicja Peirce'a, ani Morrisa nie wyjaśnia natury postrzegania podobnych przedmiotów i należących do odmiennych strategii estetycznych człowieka, a jedynie subtelnie wypowiada modus istnienia figury oczywistości: „w życiu codziennym postrzegamy nie uświadamiając sobie mechanizmu postrzegania, a więc nie zadając sobie pytania o istnienie czy konwencjonalność tego, co postrzegamy”⁴. Przedmioty zatem są podobne do siebie i jest to wystarczającą przesłanką, aby założyć, że są tym samym bądź zawierają w sobie to samo.

W potocznym oglądzie sztuki znak ikoniczny jest co prawda rozumiany jako rzeczywistość fikcjonalna, lecz w odmienny sposób niż zakłada to semiotologia. Fikcjonalność nie jest bowiem czymś ontycznie odrębnym od rzeczywistości, lecz jawi się jako jeden z wielu sposobów istnienia realności; sposobów, które zakładają nie tyle ustanowione konwencją podobieństwo między fikcją a realnością, ile podobieństwo reakcji, zachowań, emocji jako efektu uczestniczenia w nich:

A zatem dla większości ludzi przyjemność estetyczna to taki stan umysłu, który nie różni się zasadniczo od ich zwykłego zachowania. Może jedynie ma charakter mniej utylitarny, bardziej intensywny i pozbawiony bolesnych konsekwencji. Przedmiot, na którym skupiona jest cała uwaga, a co za tym idzie, także cała aktywność umysłowa, jest ten sam co w życiu codziennym: ludzie i namiętności. Sztuką jest dla nich cała gama środków zapewniająca im kontakt z interesującymi ludzkimi sprawami. Właściwe formy artystyczne, takie jak fikcja czy fantazja, tolerowane są tylko o tyle, o ile nie przeszkadzają w śledzeniu postaci i ich losów⁵.

To zjawisko ignorowania formy artystycznej występuje najwyraźniej w postaciach kultury masowej związanej przede wszystkim ze sztuką filmową. Właściwe jest jednak odbiorowi prawie wszelkich wytworów sztuki.

Ignorancja ta ujawnia szczególną naturę: zapośredniczoną regresję interpretacji znaku ikonicznego. Regresja ta jest ukierunkowanym sposobem wyboru tych elementów znaku, które wykazują podobieństwo do założonego przed zdarzeniem postrzegania jego możliwego denotatu. Intrygującą konsekwencją takiego zapośredniczenia jest to, że pozornym znakiem ikonicznym staje się sama

⁴ Ibidem, s. 173.

⁵ J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki*. Warszawa 1980, s. 283.

rzeczywistość w relacji do jej wizualnego odtworzenia. Jeśli bowiem podobne do siebie może być tym samym, to również relacja podobieństwa jest wtedy równoprawnie zwrotna: obraz malarski jest o tyle „ładny”, jeśli uzyskane na malarskim płótnie efekty wizualne odpowiadają postrzeżeniom w codziennym życiu, lecz i rzeczywisty pejzaż jest o tyle „ładny”, jeśli wywołuje postrzeżenia, które odpowiadają efektom wizualnym właściwym danym dziełom malarskim. Jeśli tak się nie dzieje, to obraz malarski nam się nie podoba, ponieważ do niczego on nie jest podobny lub nic nie jest do niego podobne: „Dla przeciętnego odbiorcy [...] naiwny komentarz zawsze niemal brzmi, że obraz jest albo nie jest całkiem dokładny; następny, że temat jest lub nie jest wart tego, by go przedstawiać; dalej zaś prawdopodobnie, że dzieło jest «przyjemne» lub «nieprzyjemne» dla oka”⁶. I nie jest tu istotne, co i do czego się porównuje, lecz ważny jest rezultat zaistniałej relacji podobieństwa: jest ona dostrzeżona albo nie.

Problem staje się poważniejszy, jeśli mamy do czynienia ze sztuką, która zrywa tę zdroworozsądkową nić łączącą doznanie z rzeczywistością lub która denuncjuje fakt, że takiego powiązania nie posiada. Ujawnia się ów problem nie tylko w sztuce malarskiej, która zerwała radykalnie z konwencją realistycznego przedstawienia, ale i w muzyce – i to bodaj przede wszystkim. Nie da się tutaj ustanowić takiej relacji, która odpowiadałaby relacji ikoniczności. Muzyka już kilka tysięcy lat temu zerwała z konwencją onomatopeicznego przedstawienia: nie odtwarzamy dźwięków życia codziennego, odgłosów natury itd.

Historia muzyki bowiem jest historią coraz to bardziej zintegrowanych, zdyscyplinowanych i artykułowanych form, w dużym stopniu przypomina historię języka, który nabiera znaczenia jedynie wówczas, kiedy odrywa się od swego dawnego źródła – ekspresyjnych okrzyków – i staje się raczej denotatywny i konotatywny niż emocjonalny⁷.

Oznacza to, że muzyka tym bardziej nie tylko umyka emocjonalnej ekspresji, ale nadto zerwała swoją pierwotną więź z denotatem. Nic zatem nie przedstawia, choć może istnieje coś, co odtwarza, a co jest pitagorejską duchowością świata.

Doznanie estetyczne muzyki w doświadczeniu potocznym nie poszukuje tej duchowości, albowiem odstawia się ona dopiero w pytaniu o konwencję doznawania dźwięków, a więc leży poza obszarem, który zakreśliła figura

⁶ S.K. Langer: *Nowy sens filozofii*. Warszawa 1976, s. 367.

⁷ Ibidem, s. 322.

oczywistości estetycznej. Ta nakłada przeświadczenie ontologiczne, że estetyczne wyrazy są uwikłane w relację podobieństwa z przedmiotami życia codziennego. Jedynym takim przedmiotem, który ujawnia swoją obecność jako skutek doznawania muzyki, są emocje skojarzone z dźwiękowym bodźcem. Muzyka zatem, zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, odtwarza emocje, ponieważ te towarzyszą nieustannie jej doznawaniu. Muzyka jest tonalnym odbiciem emocji: smutku, radości, żalu, tęsknoty itd. Odpowiedź na kolejne pytanie zdrowego rozsądku – czyje są to emocje, w których słuchający uczestniczy? – jest równie prosta: oczywiście, kompozytora:

Ten, kto tworzy muzykę, wylewa ze swego serca prawdziwe uczucia. Muzyka jest jego sposobem autoekspresji, kompozytor zwierza się ze swoich wzruszeń przed publicznością albo daje im upust w samotności, aby się z nich wyzwolić. [...] Kompozytor jest faktycznie pierwszym podmiotem odmalowanych emocji, ale wykonawca staje się natychmiast jego powiernikiem i rzecznikiem. Przekazuje uczucia mistrza współprzeżywającej publiczności⁸.

Ta natomiast nie tylko je rozpoznaje, lecz doświadcza ich przede wszystkim dlatego, że są owe uczucia jej bliskie, podobne do tych, którymi żywi się w życiu codziennym. Muzyka jest wtedy jedynie nosicielem, przekazem emocji, sama jednak w sobie nie zawiera żadnej treści estetycznej, prócz tej, która związana jest z użytecznością i efektywnością przekazywanych emocji.

Figura oczywistości estetycznej zapoznaje sferę duchowości, którą tworzy wyobraźnia muzyczna w żaden sposób nie spokrewniona znaczeniowo z przeżyciem emocjonalnym. Utwór muzyczny może pobudzać jako bodziec dźwiękowy do różnych stanów uczuciowych, a nawet istnieją skonwencjonalizowane formy kulturowe, które łączą ekspresję emocjonalną z formami muzycznymi, lecz artystyczne znaczenie muzyki nie polega na zaistnieniu owej ekspresji lub jej ujawnieniu. Muzyka bowiem jest sztuką najbardziej abstrakcyjną ze wszystkich innych: najbardziej obcą przedmiotom życia codziennego, najbardziej wyrafinowaną w swej logicznej strukturze wypowiedzi.

Figura oczywistości estetycznej jest zatem swoistym przeświadczeniem ontologicznym zdrowego rozsądku, który zakłada relację podobieństwa między obiektami rzeczywistości a przedmiotami estetycznymi rzeczywistość odtwarzającymi. Przeświadczenie to, odnoszące się do sztuk przedstawieniowych,

⁸ Ibidem, s. 320, 321.

w ogólnym sensie jest trafne, lecz jeśli tylko ono ma być podstawą dla sformułowania oceny dzieła sztuki, poza jego artystycznym znaczeniem, to jest płochliwym osądem, który kieruje się powierzchownym ustanowieniem formalnego podobieństwa. Ono samo jest spontaniczną ekspresją zdrowego rozsądku, nie uwzględniającego konwencji ustanawiających tę relację podobieństwa, jak i historii takich konwencji. Figura ta nosi w sobie jednak estetyczną treść, która uprawnia zdrowy rozsądek do estetycznych roszczeń.

Należy więc powrócić do tematu rozważań, który wcześniej w sposób zamierzony umknął: na czym polegać może podobieństwo między jakościami estetycznymi obrazu malarskiego a jakościami zmysłowymi przedmiotów, które mogą stanowić obszar denotatów dla dzieła malarskiego. Wcześniej zakwestionowaliśmy założenie, że jakości te są identyczne w wybranych elementach lub sobie podobne. Musi jednak istnieć jakiś punkt oparcia, bowiem inaczej zdrowy rozsądek nie mógłby w żaden sposób ustanowić nawet domniemanej relacji podobieństwa jako rezultatu doznania estetycznego obiektu rzeczywistego i przedmiotu artystycznego. Wydaje się więc, że momentem pośredniczącym, który tę relację uprawomocnia, jest forma percepcyjna, łącząca postrzeżenia oparte na konkretnym zmyśle z modelem obiektów rzeczywistości tkwiącym w naszej wyobraźni. Model ów, który nazywać dalej będziemy redukt estetycznym⁹, powstaje jako efekt zaistnienia określonej formy percepcyjnej, wiążącej doznanie estetyczne z wyobraźnią. Jest zatem poszukiwaną estetyczną treścią figury oczywistości zdrowego rozsądku.

2. Redukt estetyczny

Zmysłowe własności realnych obiektów, ich relacji przestrzennych i czasowych, są przedmiotem doznania zmysłowego. Nieskończoności obiektów i ich własności nie może w doznaniu tym odpowiadać nieskończoność postrzeżeń, rozumianych jako przedstawień zmysłowych własności obiektów.

⁹ Sugestię intuicyjnej treści tego pojęcia zaczerpnąłem od W. Mejbauma, który pojęcie reduktu semantycznego odnosił do konceptów filozoficznych: „redukt semantycznym pewnej filozofii (w ustalonej epoce) jest każda taka jej interpretacja, która odwzorowuje jakiś fragment na wiedzę powszechną lub naukową (akceptowaną w tejże epoce)”. (W. Mejbaum: *Świat według biskupa Berkeleyja*. „Nowa Krytyka” 2000, nr 11, s. 159). Nadając treść estetyczną terminowi redukt, odniosłem go do postrzeżeń i ich form odwzorowania, czyli do powszechnych (istniejących w danej kulturze) konwencji postrzegania.

Nieskończoność ta jest wybiórczo zredukowana przez fizjologiczno-neurologiczne warunki ludzkiej zmysłowości. Jest również kulturowo zredukowana. Redukcja ta polega na strukturalnym uporządkowaniu tylko niektórych postrzeżeń, które stają się semantycznym modelem realnych obiektów. Tkwią w naszej wyobraźni i przez nią są zawiadywane. Jak pisze Eco:

odbieram pewne bodźce wzrokowe i porządkuję je w pewną strukturę postrzeganą. Dane doświadczalne dostarczane przez rysunek opracowuję tak samo jak dane dostarczane przez czucie: dokonuję wśród nich wyboru na podstawie pewnych systemów oczekiwań i przypuszczeń, które zawdzięczam uprzedniemu doświadczeniu, a więc na podstawie pewnych wyuczonych technik, czyli na podstawie kodów¹⁰.

Teraz wyrazistsza w swej estetycznej treści staje się również kategoria formy percepcyjnej – jest ona zatem skonwencjonalizowaną strukturą postrzeżeń, o nadanym znaczeniu, która łączy bodziec zmysłowy z przedmiotem wyobraźni. Podobieństwo realnych obiektów i przedmiotów artystycznych tkwi nie tyle w nich samych, ile w naszym postrzeganiu własności zmysłowych tych przedmiotów. Oznacza to, że, co prawda, materialne podłoże bodźców wzrokowych jest odmienne, to jednak zachowana została podobna relacja między samymi bodźcami. Technika malarska i konwencje realistycznego przedstawienia zapewniają zaistnienie tej formalnej relacji, czyli postrzeżeniowego podobieństwa bodźców. Możemy więc doznawać soczystą zieleń wiosennej łąki, gdzie natężenie barwy i jej jaskrawość wywołuje grupę postrzeżeń, którą następnie doznawać możemy podczas oglądu malarskiego pejzażu dzięki kontrastowaniu barw na płótnie. Obie grupy podobnych postrzeżeń odnoszone są do wyobraźniowego modelu wiosennej łąki. To zjawisko redukcji bodźców, nadawania im znaczenia, czyli porządkowania w strukturę postrzeżeń o podwójnej funkcji denotatywnej (denotuje własności realnego obiektu, jaki i przedmiotu artystycznego), nazywamy reduktem estetycznym. Ta podwójna funkcja denotatywna struktury postrzeżeń, będącej wyobraźniowym modelem zarówno rzeczywistości, jak i dzieła malarskiego, estetycznie zakłada owo ontologiczne przeświadczenie, że obiekt i jego przedstawienie są tym samym, fundując figurę oczywistości percepcyjnej¹¹.

¹⁰ U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*, op.cit., s. 159.

¹¹ Głębiej ujmując istotę tej figury, można powiedzieć, iż to, co postrzegane, istnieje, a jeśli postrzegane być nie może – nie istnieje. Estetyczna konsekwencja filozofii Berkeleya miałaby taki oto wymiar: doznanie estetyczne w doświadczeniu potocznym nosi w sobie przeświadczenie

Redukt estetyczny powstaje dlatego, że świadomość człowieka nie nosi w sobie odbitek, nie jawi się jako *tabula rasa*, na której rzeczywistość odbija swój wygląd. Mechanizm jego wytwarzania wydaje się prosty. Jeśli, odwołując się do przykładu Langer¹², narysujemy królika, nie wykorzystując zbytnio umiejętności technicznych, to ujrzymy siedzącego zwierzaka z odstającymi, długimi uszami i krótkim ogonem. Pod uszami postawimy kropkę, a więc znak przedstawiający oko. Inne cechy, które identyfikują królika narysowanego jako zwierzę, pominiemy. Jest oczywiste, że kropka okiem nie jest; że narysowany królik wielkością przypomina raczej muchę niż hodowanego dzikusa; że rysunek spłaszczył królika pozbawiając go choćby jednej przedniej i jednej tylnej łapy, itd. Najważniejsze jest jednak to, że na mocy istniejących konwencji przedstawię i noszonego w wyobraźni modelu królika, rozpoznajemy go na rysunku po jego znaczących własnościach zmysłowych. Wystarczy bowiem skrócić uszy i wydłużyć ogon, a już przed nami dumnie „pręży się” narysowany kot. Langer ów obraz królika czy kota nazywa symbolem, ponieważ nie jest ów obraz odbitką graficzną zwierzaków, jeśli nawet taka byłaby możliwa. Obraz odtwarza zatem rzeczywistego królika, lecz tylko dzięki estetycznej redukcji, która prowadzi do zaistnienia wyobraźniowego modelu królika. Idąc tropem Kurowickiego, uporządkowaną grupę postrzeżeń o określonym, skonwencjonalizowanym znaczeniu nazwać można modelem zredukowanym: najprościej bowiem można tę redukcję określić jako rezygnację z niektórych wymiarów i własności zmysłowych obiektu realnego. Jest to bez wątpienia istotna strategia estetyczna, ponieważ rezultatem jej zaistnienia są przedmioty artystyczne, które powstają i zyskują odmienny status ontyczny od realnych dzięki temu właśnie obramowaniu estetycznemu, czyli artystycznemu gestowi wyodrębnienia przedmiotów od innych. Gest ów nadaje tym pierwszym status dzieł sztuki: „Najkrócej i najogólniej mówiąc – zjawisko to jest pewnym świadomie wytworzonym przedmiotem duchowym, urzeczywistnionym w określonym materialnym podłożu. Uobecnia ono niektóre treści świata przyrodniczego, społecznego

ontologiczne. Przeświadczenie to opiera się na nieświadomionych konwencjach postrzegania. Doznanie estetyczne zakłada specyficzny związek podobieństwa i stwierdzenia, który, według M. Foucaulta, stanowi zasadę malarstwa europejskiego – „«To, co widzicie, jest ani chybi tym oto». I nie liczy się tu, powtarzam, jak rozumiany jest stosunek przedstawienia: czy malarstwo odwołuje się do otaczającego je widzialnego kontekstu, czy samodzielnie kreuje rzeczy niewidzialne, do których jest podobne” (M. Foucault: *To nie jest fajka*. Gdańsk 1996, s. 32).

¹² S.K. Langer: *Nowy sens filozofii*, op.cit., s. 129.

lub jednostkowego. Pozwala jednocześnie na zachowanie względem nich maksymalnego dystansu¹³.

Jak zatem powstaje taki model zredukowany? Otóż, aby była to forma znacząca, zawierać musi następujące, choć niekoniecznie wszystkie, grupy postrzeżeń, dzięki którym doznajemy prawie tak samo obiekt realny, jak i jego estetyczny wyraz:

1. postrzeżenia odnoszące się do linii i konturów przedmiotów (np. kształt królika, długość jego uszu);
2. postrzeżenia odnoszące się do proporcji lub układu części przedmiotów (np. stosunek między tułowiem a pyskiem, łapami a uszami);
3. postrzeżenia odnoszące się do barw i ich odcieni (np. biel sierści lub jej odcień szarości);
4. postrzeżenia odnoszące się do własności szczególnych przedmiotów (np. oko).

W ten oto sposób przybliżyliśmy się do wyjaśnienia relacji podobieństwa, którą zakłada figura oczywistości percepcyjnej. Jest to istotne wyjaśnienie z tego powodu, iż potoczny ogląd sztuki opiera się, z jednej strony, na jej przeświadczeniu ontologicznym, z drugiej natomiast, na estetycznej treści tego przeświadczenia. W potocznym oglądzie sztuki zachodzi tylko częściowo zjawisko obramowania estetycznego, jest ono niezwykle płochę, ponieważ dzieło sztuki rozpatrywane jest z perspektywy reduktu estetycznego, czyli jedynie w obrębie formalnej relacji podobieństwa między bodźcami, których źródłem jest doznanie dzieła, jak i jego możliwego denotatu. Jednocześnie cel potocznego oglądu sztuki jest odmienny od tego, który oferuje bądź wymaga dzieło współczesnej sztuki. Celem bowiem potocznego oglądu jest:

1. odnalezienie w obszarze postrzeżeń jakości estetycznych, które warunkują ustanowienie semantycznej relacji podobieństwa między noszonym w wyobraźni modelem możliwych przedmiotów a utworzonym na mocy estetycznego doznania modelem konkretnego dzieła sztuki;
2. uzyskanie przyjemności estetycznej, której stopień odpowiada stopniowi uzyskanego podobieństwa, co wzbudza pozytywną reakcję emocjonalną, warunkującą kwalifikację estetyczną.

Możemy zatem teraz wskazać na źródło przyjemności estetycznej potocznego oglądu: jest to reakcja emocjonalna, pobudzająca zmysłowość człowieka, na najbardziej bliski stopień podobieństwa modelu przedmiotu doznawanego

¹³ J. Kurowicki: *Fotografia jako zjawisko estetyczne*. Toruń 1999, s. 41.

estetycznie do posiadanego standardu, zawierającego modele postrzeniowo-wyobrażeniowe przedmiotów, które uzyskały pozytywną kwalifikację estetyczną. Impresyjne piękno przedmiotów jest właśnie wyrazem uchwyconego podobieństwa i potwierdzenia go w standardzie estetycznym.

Czy zatem taki rodzaj przyjemności nie jest w istocie rzeczy celem jakiegokolwiek doznania estetycznego? Odpowiedź na to pytanie jest jednak negatywna, ponieważ ocena estetyczna przedmiotu jest pozorna: zasada przyjemności estetycznej bowiem opiera się na potwierdzeniu standardu, który zawiera w sobie wartości estetyczne, ignorując doznawany przedmiot, o ile tych wartości nie potwierdza w swych jakościach estetycznych. Wartość artystyczna przedmiotu doznawanego estetycznie jest poza obszarem oglądu, albowiem jej dostrzeżenie musi zakładać jego indywidualność kompozycji lub konstrukcji.

3. Potoczny ogląd sztuki

Pytanie zatem: dlaczego podobają się dzieła sztuki w ramach potocznego oglądu?, winno odwoływać się do elementów standardów estetycznych i tej postawy estetycznej, która orientowana jest dzięki figurze oczywistości percepcyjnej. Nie wszystkie dzieła, a przede wszystkim ich elementy wizualne, podpadają pod owe standardy, zatem: jakie dzieła sztuki podobają się ludziom na mocy ich potocznego oglądu? Lapidarnie sens tego problemu wypowiada Ortega y Gasset:

Co dzieje się w ich duszy, gdy „podoba im się” dzieło sztuki, powiedzmy, sztuka teatralna? Odpowiedź jest prosta. Człowiekowi podoba się sztuka, jeśli zainteresowały go losy bohaterów, jeśli ich miłość i nienawiść, radość i smutki do tego stopnia poruszają jego serce, że uczestniczy w nich tak, jakby działy się w rzeczywistości. Powiada on, że dzieło jest „dobre”, jeśli potrafiło stworzyć iluzję, dzięki której bohaterowie wydają się żywymi osobami. W liryce szuka ludzkiej miłości i boleści pulsujących w sercu poety. Malarstwo interesuje go tylko o tyle, o ile przedstawia postacie mężczyzn i kobiet, które z jakichś względów wydają się mu interesujące. Pejzaż uważa za „ładny”, jeśli przedstawione okolice, ze względu na swoje ukształtowania i przyrodę, zasługują na to, by zwiedzić je na wycieczce¹⁴.

¹⁴ J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki*, op.cit., s. 282/283.

Jednym słowem, odbiorca sztuki, który doznanie estetyczne buduje na modelach rzeczywistości codziennej, jej elementów poszukuje w dziełach sztuki. To ich postrzeżenia zakładają porozumienie estetyczne, a brak funduje nieporozumienie i odrzucenie dzieła oraz jego możliwych wartości.

Wtedy pojawiają się swoiste zarzuty pod adresem dzieła lub jego twórcy czy sztuki w ogóle, które dotyczą trzech istotnych obszarów doświadczenia potocznego:

1. dzieło nie jest adekwatne: elementy dzieła nie są podobne do elementów rzeczywistości codziennej;
2. dzieło nie zawiera ciekawego tematu (w szczególności, jeśli go nie posiada);
3. dzieło nie wzbudza przyjemności zmysłowej.

Wszystkie te trzy komentarze opierają się na normach, które ze sztuką nie mają nic wspólnego [...]. Pierwsza żąda, by artysta interesował się przede wszystkim przedmiotem – na podobieństwo sklepikarza, który oceniałby go z punktu widzenia zaopatrzenia swego sklepu. Druga dotyczy przedmiotu nie w odniesieniu do obrazu – nie jego wartości wizualnych czy ich braku – lecz w odniesieniu do absolutnie wszystkiego z wyjątkiem obrazu. Tutaj kryterium wartości jest praktyczne, moralne czy historyczne znaczenie przedmiotu. Trzecia traktuje obraz w aspekcie jego charakteru „estetycznego”, jego zdolności pobudzania lub kojenia naszych zmysłów, wywoływania uczucia przykrości albo odprężenia...¹⁵.

Potoczny ogląd sztuki nie uwzględnia zatem wartości artystycznych.

Jednak wyobraźnia w doświadczeniu potocznym nie jest zasiedlona jedynie przez modele realnych obiektów, stanów i zjawisk. Jej zakres ilościowy i jakościowy jest szerszy niż sugerowany tutaj schematyzm standardów estetycznych. Po pierwsze, w wyobraźni przeciętnego odbiorcy sztuki tkwią również modele historycznie przyswojonych jakości estetycznych dawnych dzieł sztuki. Także one pełnią ważną rolę normatywną, dzięki której zaistnieć może sposobność odsłonięcia niektórych wartości estetycznych dzieła sztuki, szczególnie wtedy, jeśli normatywy wyobrażeniowe zakładają tę samą konwencję przedstawieniową co dzieło doznawane i bliską stylowość jej wypowiedzenia. Po drugie, natura wyobraźni jest uległa spontaniczności asocjacji, które umożliwiają swoistą fluktuację elementów schematów estetycznych, wytwarzając modele, które wcale nie mają swoich denotatów. Te modele konotatywne

¹⁵ S.K. Langer: *Nowy sens filozofii*, op.cit., s. 367/368.

załamać mogą figurę oczywistości percepcyjnej. Oprócz obrazów wyobraźniowych wyobraźnia dysponuje nadto fantazmatami, które powstają jako rezultat wolnych asocjacji elementów semantycznych wyobraźni. Dlatego dzieło sztuki, nawet niezrozumiałe – nie rozpoznane co do swych wartości artystycznych – może pobudzać wyobraźnię i sprawiać przyjemność zespołem bodźców czy nawet jednym, które stanowią o jakościach estetycznych dzieła. Uwzględniając nadto socjologiczny aspekt obecności dzieła sztuki w muzeum czy galerii, czyli społeczno-instytucjonalny kontekst zjawiska obramowania estetycznego, mamy do czynienia z wymaganiem takiej reakcji na dzieło, która kierunkuje odbiorcę właśnie na pobudzenie wyobraźni. Jest to uprzedzenie doznania: Malraux pisze o swoistym filtrze nałożonym na okulary, przez które patrzymy na sztukę, zabarwiającym nasze na nią spojrzenie „w momencie gdy kieruje się ono na jakiś przedmiot; o przyjętej z góry postawie, dzięki której odbiorca uważa, że stojak na butelki Marcela Duchampa jest rzeźbą, ponieważ znalazł się na wystawie”¹⁶.

Gdybyśmy chcieli pokusić się o wyodrębnienie własności przeciętnego odbiorcy sztuki na mocy doświadczenia potocznego, w którym cel dzieła sztuki pokrywa się z jego środkami wyrazu, moglibyśmy wyróżnić następujące:

1. dla przeciętnego odbiorcy nie istnieje nic w dziele sztuki, co jest poza społeczną formą istnienia codzienności;
2. dlatego przeciętny odbiorca sądzi, że przedmioty lub ich zmysłowe elementy przedstawione w dziele sztuki odpowiadają obiektom, stanom i zjawiskom rzeczywistości – są ich mniej lub bardziej adekwatnym przedstawieniem;
3. cel percepcji związany jest przede wszystkim z odnalezieniem lub ustanowieniem semantycznej relacji podobieństwa między modelem dzieła a standardami estetycznymi wyobraźni (także jej fantazmatami);
4. dzieło poprzez jakości zmysłowe wzbudza przyjemność, jeśli bodźce z nich płynące tworzą doznanie estetyczne, zawierają spostrzeżenia eksponujące najbardziej pożądane w standardach estetycznych zmysłowe jakości realnego obiektu, stanu czy zjawiska;
5. dzieło wzbudza emocje, jeśli jego temat wypowiedza sytuacje społeczne, którym towarzyszy standardowa reakcja emocjonalna w życiu codziennym.

Przeciętny odbiorca dzieła sztuki traktuje więc dzieło sztuki jako w pewnym sensie lustrzane odbicie rzeczywistości, z jego załamaniem i wybiórczością,

¹⁶ A. Malraux: *Głowa z obsydionu*. Warszawa 1978, s. 64.

która pozwala mu wyodrębnić sztukę z porządku codzienności, lecz tylko pod tym warunkiem, że może się w tym odbiciu również przeglądać, ponieważ „Życie jest dla niego wspólną dla wszystkich rzeczywistością, w której może on bezpośrednio osobiście uczestniczyć. Zatem pejzaż malarski kusi go do pytania, czy byłoby pięknie, gdyby w nim spacerował; czy zna podobną okolicę; co przeżył, gdy go widział”¹⁷. Taki cel percepcji wypowiada również swoiste żądania, jakie przeciętny odbiorca stawia dziełom sztuki. Po pierwsze, dzieło powinno być łatwe do przejrzania w swych jakościach estetycznych; po drugie, treść dzieła powinna być rozpoznana w pierwszym spojrzeniu. Jeśli jednak tutaj żądania te natrafiają na trudności, wtedy pojawia się jednocześnie niesmak estetyczny.

4. Niesmak estetyczny

Niesmak estetyczny jest wyrazem tej swoistej kondycji społecznej współczesnej sztuki jako nieporozumienia estetycznego. Albowiem oczekiwania przeciętnego odbiorcy i jego podstawy doznawania sztuki, ufundowane na społecznym obiegu sztuki tradycyjnej, formułują żądania przejrzystości wartości dzieła – żądania, którym współczesna sztuka nie jest potrafi już sprostać. Przeciętny odbiorca stoi więc wobec produktu artystycznego jako potencjalny odbiorca, lecz w istocie rzeczy jest odpychany od możliwości zrozumienia dzieła artystycznego. To swoiste poczucie niesmaku jest z pewnością również postawą estetyczną, bowiem jawi się jako rezultat doznania estetycznego dzieła. Rodzi się jednak nie jako jego rozumienie, lecz właśnie jako odczucie jego obcości i niechęci do sztuki współczesnej.

Wyraźnie ujrzyć można kształtowanie się tej postawy estetycznej już w czasach impresjonizmu, który wytworzył wewnątrz sprzeczną iluzję, a mianowicie: oparł się na niektórych elementach konwencji fotograficznej, zaakceptowanej przez estetyczność zdrowego rozsądku (przypadkowość odtwarzanego zdarzenia bez intencji kompozycyjnych, przestrzeń romboidalna, obcięcie figur przez ramkę pola obrazowego, górne pole widzenia zawężone, specyfika elementów ruchu przy migawkowym utrwaleniu itp.), a jednocześnie dzięki kontrastom barw i refleksom zaprzeczył potocznym standardom postrzegania –

¹⁷ H.M. Lützel: *Formen der Kunsterkenntnis*. Bonn 1924, s. 10.

wydobył te grupy postrzeżeń, które nie są rezultatem bodźców płynących z jakości zmysłowych realnego obiektu. W 1863 roku Manet maluje *Olimpię*. Przy bielach światła ciało Olimpii „zyskiwało swą barwną specyfikację, ale zyskiwało ją w ramach refleksów. Przy błękitach, cieniujących biele pościeli w słońcu, refleksy złotawego, żółtawego ciała musiały stać się zielonawe”¹⁸. Odbiór obrazu wystawionego w 1865 roku był typowy dla perspektywy reduktu estetycznego: Olimpia okazała się kobietą bez kości, mięśni, skóry, brudna, także w sensie smug cieni podobnych do smug pasty do butów, mającą żółty brzuch, zieloną, a wreszcie nawet – czerwoną kobietą w ciąży. Była wręcz wulgarna, brzydka, o trupim wyglądzie. Była obca, niepodobna do kobiety i budziła po prostu niesmak.

Te dwa odczucia są w pełni uzasadnione. Obcość współczesnego dzieła sztuki jest efektem zderzenia postawy estetycznej przeciętnego odbiorcy z wymaganiami interpretacyjnymi, które stawiają wartości artystyczne dzieła. Niespełnienie tych wymagań jest związane przede wszystkim z tym, że przeciętny odbiorca nie potrafi ustanowić reduktu estetycznego doznawanego dzieła: nie posiada bowiem żadnego tropu, który pozwoliłby ukierunkować go na istotny z punktu widzenia wartości artystycznych wybór postrzeżeń. W konsekwencji nie potrafi również wypracować i rozpoznać zasady modelu zredukowanego jako efektu obramowania estetycznego, którego dokonuje artysta w twórczym akcie: przeświadczenie ontologiczne podpowiada, że dzieło powinno należeć do realnego świata codzienności, a doznanie temu przeczy. To zachwianie semantyczne prowadzi do rozsądzania form percepcyjnych: elementom doznania nie towarzyszą elementy wyobrażeń. Dlatego to, co przenika z dzieła sztuki, narusza obecne w doświadczeniu potocznym standardy estetyczne, ignoruje je lub im przeczy. Doświadczenie współczesnej sztuki opiera się zatem na semantycznym nieporozumieniu, które wypowiedzi jedną, ale istotną swoją przesłankę: to, co sztuka współczesna przedstawia, nie jest podobne do estetycznego obrazu doznawanego świata u przeciętnego odbiorcy. Oferowany przez sztukę przedmiot jest obcy, niepodobny do świata realnego.

Rodzi to niechęć do dzieł sztuki współczesnej, ponieważ sztuka ta narusza cel jej percepcji w doświadczeniu potocznym: nie angażuje emocjonalnie i razi swoimi jakościami estetycznymi. Przeciętny odbiorca, doznając dzieła sztuki, odczuwa pustkę emocjonalną; ani temat dzieła, jeśli już jest, nie wyzwala

¹⁸ Z. Kępiński: *Impresjoniści*. Warszawa 1986, s. 48.

w nim żadnych uczuć, ani jakości estetyczne dzieła nie prowokują do poruszenia wspomnień, które odsłaniałyby jakiś typ przeżycia. Nadto, jakości estetyczne dzieła są przykrymi bodźcami, wyłamującymi się ze schematycznej „harmonii” doświadczenia potocznego. Przeciętny odbiorca nie odczuwa żadnej przyjemności zmysłowej w obcowaniu ze sztuką. Pozbawiona choćby cienia dekoratywności staje się przejawem brzydoty. Ta znów jest odczuciem negatywnym, wynikającym z naruszenia przez jakości estetyczne dzieła standardów estetycznych doświadczenia potocznego oraz oswojonych konwencji przedstawieniowych sztuki tradycyjnej.

Tak powstaje niesmak estetyczny, który jest rezultatem nieporozumienia między oczekiwaniami estetycznymi przeciętnego odbiorcy i jego celem percepcji przedmiotów estetycznych a wartościami artystycznymi i wymogami odbioru współczesnej sztuki. Oczekiwania te spełnia sztuka komercyjna i kultura masowa, oferując użyteczność przedmiotu estetycznego, jego funkcjonalność w strukturze codziennych działań oraz przyjemność zmysłową w obcowaniu z nim. Przedmiot taki zlewa się ze światem przedmiotów codziennych, jest wśród nich i jest poprzez nie rozpoznawalny. Staje się wtedy bliski, własny i zrozumiały.