

# Ewa Bogusz

---

## Magia czy pragmatyzm?

---

Sztuka i Filozofia 3, 239-245

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## MAGIA CZY PRAGMATYZM?

### I. Systemowe i analityczne ujęcie wartości sztuki

Wartości sztuki uwikłane i zdominowane przez instytucjonalny kontekst kultury muszą zdaniem P. Graffa zostać „z tego kontekstu wypreparowane (po to), aby ich sensy mogły w pełni dojść do głosu”<sup>1</sup>. Głównym problemem, który Graff usiłuje rozwikłać w swoich dwu książkach — w pierwszej *„O procesie wartościowania i wartościach estetycznych”*<sup>2</sup> i w drugiej *Sztuka jako system* są relacje między szeroko rozumianymi zachowaniami społeczeństwa wobec wartości a sztuką, która te wartości niesie.

Otrzymujemy w tych dwu uzupełniających się pracach swoistą odpowiedź na „kryzys estetyki”. P. Graff nie neguje konieczności uprawiania rozważań aksjologicznych i estetycznych, lecz umieszcza je w takim teoretycznym kontekście — analizy języka i ogólnej teorii systemów — by problemy te nie dotyczyły wprost pustego już dziś wydaje się, sporu o ontologiczny, czy — mówiąc radykalniej — metafizyczny status wartości, sztuki czy estetyki. Nie próbuje zamknąć sztuki, a z nią aksjologii, którą sztuka współkształtuje, w wieży w kości słoniowej. Sztuka jest częścią systemu społecznego i zgodnie z tą tezą można przeprowadzić jej teoretyczny ogląd w wielu różnych i uzupełniających się aspektach, daleko jednak od woluntarystycznych i jednoznacznych tez rozmaitych estetyk.

1. „Trwałe wartości estetyczne — pisał P. Graff w książce *O procesie wartościowania...*, to wzorce tego, co istnieje; dzięki ich obecności zostajemy uwolnieni od chorobliwego podejrzenia, że być może nie istnieje nic zgoła. Aktualne wartości estetyczne, to wzorce tego, co jest godne naszej uwagi, co ma dla nas znaczenie. Dzięki ich obecności zostajemy uwolnieni od chorobliwego podejrzenia, że być może nie istnieje nic zgoła. Aktualne wartości estetyczne, to wzorce tego, co jest godne naszej uwagi, co ma dla nas znaczenie. Dzięki ich obecności zostajemy uwolnieni od chorobliwego podejrzenia, że być może wszystko jest jednakowo pozbawione sensu, że nic nie jest bardziej ważne od

---

<sup>1</sup> P. Graff: *Sztuka jako system*. PAN IFiS, Warszawa 1987.

<sup>2</sup> Powołujemy się w naszym omówieniu na książkę P. Graffa *O procesie wartościowania i wartościach estetycznych*, Warszawa 1970. Stanowi ona bowiem — poprzez poruszone w niej problemy odnoszące się wprost do wartości estetycznych — istotne dopełnienie *Sztuki jako systemu*, która miała być niejako wstępem do aksjologii.

czegokolwiek innego, że wobec tego nic nie ma wartości”<sup>1</sup>. W kulturze, która została pokazana przez Graffa jako pewna rozwijająca się w sposób ukierunkowany całość, dominują *dwa typy wartościowania*. *Pierwszy* pozwala na zwielokrotnienie obiektów kultury i możliwości manipulowania nimi, drugi zaś ogranicza liczbę tych obiektów, zapewniając pewną stabilność systemu kultury. Wartościowanie estetyczne pozwalałoby zatem na wzbogacenie naszej rzeczywistości o specyficzne pole aksjologiczne. W procesie określania rzeczywistości poprzez wartościowanie estetyczne język pełniłby rolę regulacyjną. Byłby on głównym narzędziem do uzyskania zakładanej intersubiektywności aksjologii, uniemożliwiając tym samym chaos informacyjny obszaru kultury. Analizy związków między prawomocnością ocen, kryteriami wartości, sądami o wartości i ostatecznie odpowiedziami na wartość stanowią główną treść pracy *O procesie wartościowania...* W ich ramach uprzywilejowane miejsce utworzył P. Graff dla specyficznego typu relacji, jakie tworzy proces wartościowania estetycznego i pojawienie się wartości estetycznej. Autor stawia doniosłą tezę o *ontologicznym znaczeniu* poznania estetycznego i wartości estetycznej. Bowiem: „Przedmioty estetyczne są jedynymi, które narzucają naszej świadomości nie tylko fakt, że posiadają jakieś takie czy inne wartości, ale także to, że istnieją — to znaczy narzucają uznanie, zwrócenie uwagi, wreszcie zaakceptowanie całej ich rozciągłości bytowej, a nie tylko jakiegoś jej fragmentu. Czynią to dzięki temu, że do ich istoty należy dobre ich ograniczenie, musimy akceptować cały ich zasięg bytowy, by móc je akceptować w postawie właśnie estetycznej, a nie żadnej innej. Dzięki temu nade wszystko w postawie estetycznej (choć ryzykowne byłoby twierdzenie, że wyłącznie w niej) jako nakierowanej na istnienie, a nie na poszczególne jakości przedmiotów istniejących rozpoznajemy formy kategoriałne tego, co istnieje; właśnie w poznaniu estetycznym dane nam jest najwyraźniej to, co ujmuje się w formalnoontologicznych terminach takich jak «rzecz», «proces», «stan rzeczy»”<sup>2</sup>.

Powrót do wartości w znaczeniu ontologicznym P. Graff odbył drogą analizy języka procesu wartościowania; analizy zdań odnoszących się do ocen sądów o wartościach. Rzeczywistość, jaka ukazała się w wyniku tych badań jest wielowymiarowa, „otwarta”, plastyczna, lecz jednocześnie stabilna, nie poddająca się chaosowi.

2. Tak upostaciowany obraz świata obecny jest też w późniejszej pracy *Sztuka jako system*. Podobny wydaje się też mechanizm dochodzenia do wniosków ostatecznych. Wychodzi bowiem autor od zarysowania problemu ogólnoteoretycznego, który stanowi bazę, gdzie pojawiają się dopiero szczegółowe próby rozwiązania dylematów teorii wartości estetycznych. A zatem, o ile w *O procesie wartościowania...* dominuje metoda analityczna z elementami teorii

<sup>1</sup> P. Graff: *O procesie wartościowania...*, wyd. cyt., s. 213.

<sup>2</sup> Tamże, s. 188.

systemów i teorii paradygmatu naukowego, o tyle już w pracy *Sztuka jako system* Ogólna Teoria Systemów (OTS) jednoznacznie określi teoretyczny obraz dla rozważań o sztuce współczesnej i estetyce.

## II. Magia OTS

Ogólna Teoria Systemów (OTS) jest próbą przewyciężenia (szczególnie w naukach społecznych) tak redukcjonizmu — odzwierciedlającego się w wąskiej specjalizacji nauk szczegółowych i ich ścisłości informacyjnej — jak i ogólnikowości teorii naukowych. Graff za R. Walter i N.Mc. Walter formułuje tezę, że myślenie systemowe jest z natury wieloznaczne. Jego domeną jest płaszczyzna teoretyczna ukształtowana między licznymi biegunami metodologicznymi. Bowiem nasza rzeczywistość jest tak zbudowana, że postawiony problem, zadane pytanie znajdują przynajmniej dwa rozwiązania. Myślenie takie niewątpliwie umożliwia budowanie teoretycznych wieloczynnikowych, strukturalnych modeli rzeczywistości, z których tylko nieliczne bywają liniowe, lecz jednocześnie te wieloczynnikowe wyjaśnienia nierzadko nie poddają się weryfikacji. Czy OTS nie byłaby więc teorią samoograniczającą się? Skoro wieloczynnikowość z zalety staje się problemem, a biegunowość obejmuje nie tylko przedmiot myślenia systemowego, lecz również odnosi się do niego samego?

Interesujące jest, jak się wydaje, podejście autora *Sztuki jako systemu* do metody badań wielowymiarowej rzeczywistości. Modele, jakimi chcemy operować opisując rzeczywistość, mogą być zarówno matematyczne, jak i werbalne. Obok zmatematyzowanych metod badawczych uprawomocniony jest opis heurystyczny, co więcej, P. Graff formułuje twierdzenie, że „podejście systemowe z góry dopuszcza istnienie uprawnionej problematyki poznawczej, nie poddającej się kwantyfikacji w ogóle, a nie tylko ze względu na chwilową słabość narzędzi matematycznych”<sup>1</sup>.

Jak więc jest prezentowany świat w kategoriach OTS? Rzeczywistość wielowymiarowa, ustrukturowana hierarchicznie, od organizmów elementarnych do społeczności, aż po typ bytu, który wykracza poza ludzkie doświadczenie. Integrująca funkcje OTS opiera się zatem na teorii o ładzie i jedności świata.

Graff sumując doświadczenia teoretyków OTS wyróżnia trzy podstawowe założenia tej teorii<sup>2</sup>. Pierwsza to już wspomniana teza o emergencji bytu, hierarchicznym ustrukturowaniu rzeczywistości, w którym poszczególne poziomy nie są wzajem redukowalne, a wyższych stopni bytu nie można uzasadnić przez niższe.

<sup>1</sup> P. Graff: *Sztuka jako system*, wyd. cyt., s. 15.

<sup>2</sup> Tamże, s. 32—50.

Druga dotyczy ogólnych praw systemowych obowiązujących we wszystkich poszczególnych dziedzinach rzeczywistości. Prawa te nie są znamienne dla wyróżnionych poszczególnych dziedzin i tylko dla nich, lecz dotyczą każdej dziedziny z osobna. Prawa te badacz „widzi w fenomenologicznym oglądzie rzeczywistości”. Może potem tworzyć ich teoretyczne modele, które naśladują poprzez analogię wyszczególnione dziedziny rzeczywistości, a także modele „preegzystujące prawidłowości systemowe”. Systemy uzyskujemy ostatecznie poddając empirycznej interpretacji modele, a poszczególne systemy możemy klasyfikować w zbiory izomorfizmów. Trzecie założenie OTS przewyższa konflikt między postulatem metodologicznym korzystania z analogii izomorfizmów a założeniem o emergencji bytu. Magiczna zasada — jak ją nazwał P. Graff — zakłada, że prawa systemowe obowiązują w różnych dziedzinach bytu. „Modele i formalizmy systemowe służą jako magiczne zaklęcia, których wypowiedzenie wytwarza, nie zaś odzwierciedla systemowe izomorfizmy (...). Relacja izomorfizmu okazuje się być sztucznie utworzonym konstruktem (...). (a) zagadnienie empirycznego charakteru izomorficzności w ogóle nie może się pojawić”<sup>1</sup>.

Zwycięża więc mit magicznego pragmatyzmu. OTS działając na zasadach magii ułatwia analizę rozstrzygnięcia wielu różnych problemów w nauce, i to zarówno o charakterze poznawczym, jak i praktycznym. P. Graff ostatecznie przyznaje, że „Magia od wieków towarzyszyła człowiekowi jako środek przystosowania rzeczywistości do niego; przeważnie bywał to środek skuteczny, choćby racjoniści mieli nad tym faktem ubolewać”<sup>2</sup>, a „...ogólna teoria systemów jest prawym spadkobiercą tradycji magicznych, hermetycznych, gnostycznych, alchemicznych”<sup>3</sup>.

### III. Sztuka a instytucje społeczne

Sztukę pojmuje P. Graff jako element szeroko rozumianego życia społecznego. Jest ona podsystemem zróżnicowanym funkcjonalnie (co do swych celów i sensów), jak i segmentalnie (te same sensory realizowane są przez różne grupy ludzi) systemie społecznym. Intersubiektywność zapewniają sztuce różne instytucje społeczne, a także koła elity, które wyznaczają wzory artystyczne i estetyczne. Przedstawiając rolę sztuki z pozycji OTS P. Graff szeroko cytuje i omawia prace P. Bourdieu, który opracował i przedstawił systemowy ogląd sztuki uczestniczącej w społecznej *grze w dystynkcję*. Jest więc sztuka zaledwie elementem wyróżnienia społecznego — jak podkreśla Bourdieu, sztuka nie zna żadnych transcendentnych ani uniwersalnych wartości. Klasy wyższe dominują pozostałe grupy społeczne wykorzystując symboliczne warstwy sztuki. Stosunek

<sup>1</sup> Tamże, s. 48.

<sup>2</sup> Tamże, s. 48.

<sup>3</sup> Tamże, s. 42—43.

dominacji zachodzi nie tylko między warstwą sprawującą władzę a warstwą średnią. Bourdieu przeprowadzając socjologiczne badania pokazał, że relacja podporządkowania i dominacji obecna jest również w stosunkach między warstwą średnią a wyższą, a zależności te nie mają charakteru jednoznacznych odniesień.

Rozwijając opis społecznej funkcji sztuki posiłkuje się Graff głównie pracami N. Eliasa, M. Dufrenne'a i R. Taylora. Wszyscy ci badacze przyjmują zgodnie tezę o tym, że sztuka służy warstwom dominującym, które wytwarzają antynomie między sztuką elitarną a powszechną, tzw. obszarem kultury ludowej, pragnąc tym samym podkreślić swą odrębność i wyższość, a także utrwalić istniejący system społeczny. Nieco inaczej rysują się w tym kontekście uwagi M. Dufrenne'a, który przyjmuje jako fakt zniewolenie sztuki przez instytucje, lecz jednocześnie widzi w niej „dziedzinę formowania się praktyki rewolucyjnej”. Sztuka będąc zniewolona sama zniewala. Sztuka może jednak stać się niezależna dzięki twórcom i miłośnikom, gdyż dzięki nim myśli ona samą siebie. Zmiany te uzasadnia i utrwała utopijna idea piękna, która nadaje wartość przedmiotom. Utopia dla Dufrenne'a to podstawa przebudowy świata, ona też pozwala na stworzenie kontrkultury.

P. Graff broni względnej autonomii sztuki: urzeczony naukową argumentacją Bourdieuu przyznaje jednak sztuce, podobnie jak i Dufrenne, specyficzne dla niej pole aksjologiczne. Odrzuca niepoprawny jego zdaniem sylogizm P. Bourdieu, że sztuka jest tylko grą wyższych warstw społecznych i niczym innym. Pyta też o przyczyny, dla których sztuka może tym warstwom służyć. Demokratyczność sztuki, zdaniem Graffa, polega na tym, że wszelkie rodzaje sztuki, nawet te, które powstają w środowisku społecznym klas niższych i średnich, tworzą istotną płaszczyznę dla ujawnienia się wartości.

#### IV. Kompleks artystyczny a wartości sztuki

Niewielką część pracy P. Graff poświęcił własnemu ujęciu sztuki w kontekście OTS. Dotychczasowe rozważania autora pracy *Sztuka jako system* miały charakter głównie informujący. Przyjrzyjmy się zatem z uwagą odautorskiemu komentarzowi, który odpowiada na pytanie o miejsce sztuki w świecie współczesnym. Sztuka jawi się jako cały kompleks artystyczny. Jest nim to wszystko, co potocznie przywykliśmy kojarzyć ze słowem *sztuka*, a więc są to nie tylko dzieła i ich twórcy z całym bogactwem indywidualnych poczynań i postaw, lecz także instytucje, które sankcjonują poszczególne wytwory jako dzieła sztuki, a także wielorako pojmowany zespół ideologii i sofistyki społecznej. P. Graff rozszerza więc klasyczną instytucjonalną definicję sztuki, a nieco dalej postuluje rozszerzenie o wymiar systemowy statystycznej metody socjologii, którą podporządkował swoim badaniom nad sztuką. Funkcję owego kompleksu artystycznego widzi P. Graff jako maksymalizację liczby stanów rzeczy polegających

na tym, że zachodzą akty odbioru dzieł sztuki w zależności od zasobów materialnych i organizacyjnych stawianych przez społeczeństwo do dyspozycji instytucji artystycznych”<sup>1</sup>. Podstawową funkcją sztuki wobec tych, którzy znaleźli się w obszarze jej oddziaływania, jest więc funkcja integrująca. Ważne są tu przybliżenia statystyczne, bowiem, jak udowadnia autor *Sztuki...*, „...bardzo liczne aspekty życia artystycznego są ściśle związane i zależne od czysto ilościowych zjawisk (...) [które] są zdominowane przez jeden naczelnny proces logistycznego wzrostu rozmiarów kompleksu artystycznego”<sup>2</sup>. Z perspektywy dzieła sztuki wygląda to następująco. Jeżeli liczba uznanych dzieł sztuki przekracza możliwości percepcyjne jednego odbiorcy, to albo wszystkie dzieła zostaną zaakceptowane i poznane przez ograniczony krąg odbiorców — mało będzie zatem osób o wspólnym doświadczeniu artystycznym, albo też nastąpi unicestwienie kulturowe wielu dzieł sztuki na rzecz wspólnoty doświadczenia artystycznego. Sytuacja pierwsza jest znamieną dla sztuki powstałej po manifestacjach „ruchu dada”, gdy rozproszone i zróżnicowane kierunki artystyczne wymagają już nie tyle doświadczenia estetycznego, ile wiedzy na ich temat. „Dzieło” zostaje zastąpione przez „fakt”, a sztuka zmierza ku sobie samej jako wartości. Próba przezwyciężenia tej sytuacji były utopie lat trzydziestych, postulowano wówczas stworzenie jednej ikonosfery rozszerzając obszar sztuki do tego stopnia, by zdominowała ona kulturę i przejęła jej funkcje. Sztuka totalna najczęściej przejawiała się w założeniach urbanistycznych bądź projektach architektonicznych.

Praktyka sztuki jest jednak zwykle nieco inna niż wskazane krańcowe rozwiązanie. Powstają standardowe kierunki dominujące na pewien krótki czas, wszystkie inne przejawy działalności artystycznej. Sytuacja taka ułatwia porozumienie odbiorców sztuki, mówiąc inaczej integrację synchroniczną. Dzięki zmienności na parniasie wzorców artystycznych mamy dostęp do różnorodnych wartości sztuki. Zmienność ta ułatwia drugi typ integracji, a mianowicie integrację diachroniczną.

Pozostało nam jeszcze odpowiedzieć na pytanie o miejsce wartości sztuki w systemowym oglądzie rzeczywistości artystycznej. P. Graff miał zamiar wyodrębnić instytucjonalny kontekst sztuki, „wypreparować wartości z tego kontekstu”. Czy jednak — mimo deklaracji — takie socjologiczne rozważania mogą być wstępem do aksjologii? Rzeczywiście, narzucając systemową siatkę pojęć na takie zjawisko, jakim jest sztuka, ułatwimy sobie poruszanie się w obszarze relacji dzieło-społeczeństwo, głównie jednak analizowanych ilościowo. W jaki sposób w ramach sztuki pokazanej jako element życia społecznego możliwe byłoby przejście na inny poziom analiz, tym razem aksjologicznych? Czy mówiąc o percepcji społecznej sztuki mówimy o dziele i jego wartościach?

<sup>1</sup> Tamże, s. 117.

<sup>2</sup> Tamże, s. 143.

---

Absolutem w tej filozofii stało się szeroko rozumiane społeczeństwo (a raczej relacje w jego obszarze), ono to miałoby ferować wyroki w tej kruchej materii, jaką są wartości artystyczne i estetyczne.

Czyżby więc systemowe ujęcie sztuki miało okazać się kolejną mistyfikacją — magicznym działaniem, które tylko na moment zaspokaja nasze potrzeby intelektualnego ładu w świecie emocji artystycznych? Systemizm miał zaradzić niedostatkom dotychczasowej estetyki — czy przeświadczenie to było uzasadnione?