

Alicja Sawicka

O ambiwalentnej funkcji świata sztuki

Sztuka i Filozofia 31, 46-66

2007

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.

Alicja Sawicka

O AMBIWALENTNEJ FUNKCJI ŚWIATA SZTUKI

„Bezużyteczność tkwi w naturze dzieła geniuszu; jest jego patentem szlacheckim”.

Arthur Schopenhauer

Tytuł poniższego tekstu mógłby zostać sformułowany nieco inaczej; brzmiałby wówczas: *O zasadności pytania, czym jest sztuka*. Pisząc o ambiwalentnej funkcji świata sztuki, zamierzam bowiem przedstawić takie jego rozumienie, które pozwoliłoby w sposób prawomocny stawiać pytanie o istotę sztuki. Oba problemy widzę jako wzajemnie (i z konieczności) ze sobą powiązane. W celu wprowadzenia we własne analizy przedstawię pewne wstępne rozumienie pojęć „świat sztuki” oraz „istota sztuki”.

Odwołując się do uwag Danto i Dickiego, wskazujących reguły funkcjonowania świata sztuki, chcę zaproponować własne ujęcie tego problemu oraz definicję pojęcia „świat sztuki”. Mogę przedstawić następujące jego rozumienia, którymi będę się posługiwać:

(S1) Świat sztuki jest tożsamy z dotychczasowymi teoriami estetycznymi (wraz ze sformułowanymi definicjami pojęć, odnoszącymi się do dziedziny sztuki), z kryteriami odróżniania sztuki od nie-sztuki oraz kryteriami doskonałości wypracowanymi w oparciu o sztukę przeszłości.

(S2) Świat sztuki jest systemem zdolnym do twórczej ewolucji, modyfikowania własnych zasad (założeń oraz wniosków formułowanych przez poszczególne teorie estetyczne) oraz do włączania w dziedzinę sztuki dzieł rewolucyjnych, stanowiących świadectwo sprzeciwu (niekoniecznie świadomego) wobec kontekstu teorii.

(S3) Świat sztuki to szeroki kontekst obejmujący zarówno dziedzinę sztuki, jak i nie-sztuki. Na drugą z wymienionych dziedzin składają się: (a) wszelkie wytwory człowieka; (b) wytwory człowieka wykluczone ze świata sztuki (w znaczeniu S2), choć pierwotnie pomyślane jako do niego należące; (c) „kandydaci do oceny”: artefakty, które mogą osiągnąć status dzieła sztuki, ale nie muszą tego robić.

Powyższe specyfikacje uzupełniam następującymi stwierdzeniami:

1. Relacja między (S1) a (S2) jest podobna do relacji między dziełami uznanymi przez tradycję a artystyczną awangardą. Należy jednak przy tym zaznaczyć, iż poszczególnych członów obu relacji nie można ze sobą utożsamiać, ponieważ dzieło awangardowe nie zostaje włączone do świata sztuki (S2) tylko dzięki własnej rewolucyjności, a dzieło będące świadectwem kontynuacji jakiejś tradycji tworzenia – nie zostaje z niego wykluczone tylko z powodu nieposiadania owej cechy. Rewolucyjność artystycznej propozycji nie jest cechą ani wystarczającą, ani konieczną dla osiągnięcia przez nią statusu dzieła sztuki.

2. Rozumienia świata sztuki jako (S2) oraz (S3) są sobie bardzo bliskie i, jak się wydaje, w praktyce nie do odróżnienia w sposób jednoznaczny.

Wskazując na ambiwalentną funkcję świata sztuki, zamierzam uzasadnić określony sposób pytania o istotę sztuki; innymi słowy: rozstrzygnąć, o co możemy pytać, kiedy pytamy. Istoty sztuki nie utożsamiam ani z warunkami wystarczającymi i koniecznymi dla osiągnięcia przez wytwór człowieka statusu dzieła sztuki, ani z kryteriami odróżniania sztuki od nie-sztuki. Pytanie o istotę sztuki uważam raczej za bliskie pytaniu o istotę artystycznego tworzenia jako odróżnialnego od innych przejawów ludzkiej aktywności. W zaproponowanej wykładni istota sztuki nie jest tożsama z *bytem idealnym* i uprzednim wobec każdego ewentualnego dzieła, a za dziedzinę jej odkrywania uznaję sferę praktyki artystycznej: tworzenia oraz recepcji.

1.

Odebrane zostało nam prawo do pytania: „Czym jest sztuka?”. Estetyk oraz Filozof to uzurpatorzy, którzy ustanawiają (nie zaś rozpoznają) granicę oddzielającą sztukę od nie-sztuki. Odróżnienie owych dziedzin dokonuje się w oparciu o arbitralną decyzję; jest konsekwencją *aktu woli*, nigdy: *aktu poznania*. Można przywołać dwa argumenty na rzecz stwierdzenia, iż pytanie o istotę sztuki nie powinno się w ogóle pojawiać. Pierwszy sformułował Morris Weitz, drugi – Jacques Derrida¹.

1. „Sztuka” jest pojęciem otwartym; nie istnieje możliwość sformułowania takiej definicji, która wskazywałaby na warunki konieczne i wystarczające do tego, by włączyć dany przedmiot do klasy dzieł sztuki. Co więcej, teoria estetyczna, odróżniając dziedzinę sztuki od nie-sztuki, dokonuje tego w oparciu o wybrane kryteria doskonałości. Podstawą definicji nie są zatem sądy poznawcze, ale wartościujące.
2. Dyskurs filozoficzny, podporządkowując sztukę swoim pojęciom, formułuje definicję istoty sztuki w oparciu o właściwą sobie metodę, perspektywę, dziedzinę dociekań. Definicja nie ma obiektywnej ważności, gdyż warunkuje ją subiektywne spojrzenie filozofii: sposób, w jaki stawia ona właściwe sobie pytania, oraz to, jakie wyznacza kierunki poszukiwania odpowiedzi.

Zastanawiając się nad funkcją teorii w estetyce, Weitz stwierdza, iż należy ograniczyć ją do szukania odpowiedzi na pytanie, co czyni wytwór artysty dobrym dziełem sztuki. Z kolei Derrida podważa zasadność jakiegokolwiek filozoficznego mówienia o sztuce. Próba wypowiedzenia w języku rozumu tego, co przeciwstawia się rozumowi, sprawia, że dzieło sztuki przekształca się w narzędzie, dzięki któremu filozof argumentuje na rzecz własnego stanowiska. Sprzeciwiając się możliwości przekroczenia opisywanej przez siebie subiektywizacji stanowisk, zarówno Weitz, jak i Derrida nie dostrzegają jednak uzurpacji, której dokonują na drodze własnych analiz.

¹ M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics* (w:) P. Lamarque, (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 12–18. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Propozycja Weitz'a pomija fakt, iż pojęcia wartościujące są dużo bardziej podatne na pełnienie funkcji podstawy odróżniania dobrego dzieła sztuki od złego niż podstawy definiowania istoty sztuki w ogóle. Niesie ona ponadto ryzyko utożsamienia złego dzieła sztuki z wytworem, który sztuką *nie jest*. Bardzo możliwe, że wystarczy założyć, iż pojęcia estetyczne mogą pełnić funkcję opisową, a sądy estetyczne mogą mieć jakkolwiek właściwą sobie wartość poznawczą² oraz że poza intencją artysty istnieje jakaś istotna właściwość procesu tworzenia, która czyni jego efekt dziełem sztuki – by otworzyć sobie drogę do poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Czym jest sztuka?”.

Derrida natomiast, twierdząc, że spojrzenie filozofa nie jest zdolne ogarnąć punktu, z którego samo jest kierowane, zdaje się przyznawać własnej perspektywie wartość nadrzędną. Czy obraz van Gogha – pyta Derrida – mówi coś, czego by nie wiedział wcześniej filozof Heidegger? Z pewnością tak właśnie jest. Podobnie zresztą (ktoś mógłby przewrotnie zauważyć) jak *Gespräch im Gebirg* Paula Celana nie mówi nic ponad to, co wmawia mu filozof Derrida³. Derrida widzi historię filozofii jako następujące po sobie systemy, co pozwala mu akcentować nadzorczą siłę pojęć filozoficznych. Nie sytuując się w punkcie, z którego spogląda Derrida, powinniśmy mówić o filozofii nie jako o następujących po sobie systemach, ale jako o nachodzących na siebie płaszczyznach, a prawdę pojęć winniśmy uważać za uzależnioną od „warunków ich stworzenia”⁴.

Pytanie o funkcję estetyki łączy się z poszukiwaniem rozwiązania problemu, który dotyczy tego, czym jest lub powinna ona być. Estetyka jest określana jako: (a) teoria; (b) metoda badania; (c) nauka pytająca o warunki własnej możliwości; (d) zapis możliwych spotkań ze sztuką; (e) forma aktywności twórczej podmiotu. Wśród wymienionych specyfikacji na czoło wysuwa się trzecia z nich. Sądzę jednak, że przyznawanie pierwszeństwa (lub wyłączności) którejkolwiek z powyższych funkcji już na starcie odbiera sformułowanym sądom wartość poznawczą, którą mogłyby one posiadać, gdyby estetyka nie zapomniała o żadnej z powyższych powinności. Gdy odwołamy się chociażby do tego, co zostało powiedziane na temat filozofii jako dziedziny współwystępowania nachodzących na siebie płaszczyzn⁵, oraz gdy będziemy postrzegać estetykę jako dociekanie, zachowujące pamięć o własnych początkach (wyznaczonych przez założenia, perspektywę oraz narzędzia danej propozycji filozoficznej), to wówczas narzuci nam się konieczność *jednoczesnego* rozważania potrójnej funkcji estetyki: jako twórczej aktywności podmiotu, metody badania oraz nauki badającej warunki własnej możliwości.

² Nawet jeżeli – z punktu widzenia logiki – te pierwsze pozostaną pojęciami otwartymi, a drugie będą jedynie prawdopodobne.

³ Por. J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przekł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Bytom 2000.

⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przekł. A. Pieniążek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. Podkreślam za autorami, iż tym, co stanowi nośnik pojęć, jest przedfilozoficzna płaszczyzna immanencji, określająca warunki, dzięki którym dany problem może być rozwiązany na drodze tworzenia takich, a nie innych pojęć – to pozwala mi argumentować przeciwko stanowiskom uwydatniającym nadzorczą siłę pojęć filozoficznych. Zamiast tego możemy przypisać im siłę twórczą.

⁵ Por. przypis nr 4.

Podobny – krytyczny wobec estetyki – punkt widzenia reprezentuje George Steiner, stwierdzający, że teorie estetyczne, mnożąc dogmaty dotyczące gramatyk tworzenia, budują jedynie „wtórne miasto”. A co gorsza – jak zauważa – mamy obecnie do czynienia z dyskursem nie tylko wtórnym, ale i trzeciorzędnym: „(...) z tekstami na temat możliwości i epistemologicznego statusu wcześniejszych wtórnych tekstów”⁶. Wszystko to sprawia, że odbiorca nie ma możliwości rzeczywistego obcowania ze sztuką, a „(...) metodologie i techniki, które przywróciłyby nam obecność pierwotnego źródła, otaczają tę obecność, dusząc ją własną autonomiczną masą”⁷. Koncepcję Steinera, pytającego o obecność w ludzkim życiu aktu tworzenia oraz recepcji sztuki, widzę jako antyteoretyczną i opisującą tylko jeden z aspektów poszukiwań estetyki. Aby bowiem podążać drogą zaproponowaną przez Steinera (pytanie o obecność zjawiska *poiesis*), konieczna okazuje się odpowiedź na pytanie, jak owa „obecność” jest w ogóle możliwa. Jeżeli – jak sugerują dociekania Steinera – estetyka ma być zapisem ewentualnych spotkań człowieka ze sztuką, to należy przecież wcześniej określić naturę dziedziny, w której owe „zapisy” mogą się dokonywać. Innymi słowy: trzeba opisać ten element czy tę właściwość dzieła sztuki, które pozwalają nam o nim mówić cokolwiek. Po raz drugi okazuje się, że arbitralność i dowolność należy przypisywać przede wszystkim tym stanowiskom, które starają się w sposób jednoznaczny określać powinność estetyki, a także tym, które kategorycznie odmawiają jej prawa do pełnienia jakiejś określonej funkcji.

Podsumowując wszystko, co zostało dotychczas powiedziane, mogę stwierdzić, że uzasadnienia dla pytania o istotę sztuki należy szukać po pierwsze w sposobie, w jaki jest ono stawiane (perspektywa pytającego, punkt wyjścia), a po drugie – na drodze określenia, czego owo pytanie w każdym konkretnym przypadku dotyczy (kierunek poszukiwań, punkt dojścia). Przedstawione podwójne uwarunkowanie przesądza o nieuchronnej subiektywizacji stanowiska pytającego. Pozwolę sobie jednak zaryzykować pogląd, że owa subiektywizacja może zostać przekroczona (albo raczej: może być przekraczana). Ma to miejsce wówczas, kiedy estetyka „przypomina sobie”, iż jedną z jej funkcji stanowi zaproponowanie metody badania sztuki – metody zdolnej do kwestionowania własnych założeń oraz weryfikowania osiągniętych wniosków; skierowanej w przyszłość, w stronę nowych form artystycznego wyrazu⁸. W konsekwencji: o „teorii” estetycznej należy mówić wyłącznie o tyle, o ile tworzone przez nią pojęcia pozostają pojęciami otwartymi⁹.

Uważam, że kiedy szuka się uzasadnienia dla pytania o istotę sztuki, należałoby wskazać na tak liczne i tak różne warunki możliwości jego prawomocnego stawiania, że dopóki filozofia jako taka nie jest zamkniętym systemem (teorią), dopóty zagadnienie powyższe musi pozostać nierozstrzygnięte ostatecznie

⁶ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przekł. O. Kubińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 37.

⁷ Ibidem, s. 43.

⁸ „Tworzenie pojęć odwołuje się samo w sobie do przyszłej formy, przywołuje nową ziemię i jeszcze nieistniejący naród”. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, op. cit., s. 122.

⁹ Cudzystów jest tutaj konieczny jako ochrona przed argumentacją, iż w takim razie w przypadku estetyki nie może być w ogóle mowy o teorii.

– dlatego właśnie zamierzam skupić się na jednej (wybranej arbitralnie) kwestii, której rozważenie widzę jako istotne dla problemu zasadności pytania: „Czym jest sztuka?”.

Moim celem jest wskazanie, że tak zwany „świat sztuki” (kontekst teorii oraz praktyki), uznawany niejednokrotnie za warunek istnienia dzieła sztuki, a także odmawiający prawa do miana sztuki tym efektom twórczej kreacji, które sytuują się poza wspomnianym kontekstem, posiada – oprócz owej funkcji negatywnej – również funkcję pozytywną, określoną przez Leszka Kołakowskiego jako opór niezbędny każdemu artyście dla tworzenia dzieła¹⁰. Prezentowana poniżej charakterystyka ambiwalentnej funkcji świata sztuki (w znaczeniach S2 i S3) ma stanowić uzasadnienie dla określonego sposobu pytania o istotę sztuki oraz kierunku poszukiwania odpowiedzi. Zamierzam zaakcentować, iż tak, jak tworzenie nowych form (form czystych, to znaczy niezanieczyszczonych „materią” dzieł dotychczasowych) świadczy o sile sztuki, tak też poszukiwanie tego, co stanowi o czystości formy danego dzieła, powinno stać się istotnym elementem metody jego badania. Rola teorii estetycznej polegałaby w tym wypadku na rozstrzygnięciu pytania o to, co czyni artystę wizjonerem, a odbiorcy sztuki pozwala w owym szaleństwie uczestniczyć. Okazuje się, że kiedy pyta się o istotę sztuki, nie można uciec przed pytaniem innym: „Czym jest tworzenie?”.

2.

Dotychczasowa krytyka koncepcji Weitzza opiera swoją argumentację przede wszystkim na podawaniu w wątpliwość użyteczności zastosowania pojęcia „podobieństw rodzinnych” dla definiowania dziedziny sztuki w opozycji do tego, co sztuką nie jest. Przejmując to pojęcie od Wittgensteina, Weitzz stwierdza, że chociaż każde dzieło sztuki jest pod pewnym względem i pod różnymi względami podobne do każdego innego dzieła, to nie jesteśmy w stanie wskazać żadnej cechy wspólnej im wszystkim, a w konsekwencji musimy uznać, że pojęcie „sztuka” jest otwarte i niedefiniowalne¹¹. Chciałabym odwołać się do dwóch linii argumentacji, poddających krytyce stanowisko Weitzza. Pierwsza z nich zmierza do stwierdzenia, że propozycja Weitzza okazuje się zbyt liberalna¹², druga natomiast – że albo prowadzi ona do regresu w nieskończoność, albo kwestionuje samą siebie¹³.

Liberalizm teorii Weitzza – jak przedstawia to Grzegorz Dziamski – polega na tym, że pozwala ona rozszerzać definicję sztuki w nieograniczony sposób. Wystarczy odpowiednio spojrzeć na przedmiot (nowy wytwór artysty),

¹⁰ L. Kołakowski, S. Morawski, „Dialog o sensowności uprawiania estetyki”, *Studia Estetyczne*, t. 1, Warszawa 1964, s. 6. Kołakowski stwierdza: „(...) estetyka jest artyście tak samo niezbędna jak woda pływakowi, którego czynność polega wszakże na przewyżczeniu oporu wody”.

¹¹ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 14–15.

¹² Tę drogę argumentacji przeciwko teorii Weitzza zebrał i przedstawił Grzegorz Dziamski. Por. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 60–70.

¹³ Por. G. Dickie, *The New Institutional Theory of Art* (w:) P. Lamarque (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art...*, op. cit., s. 47–54.

by stwierdzić, że jest on pod pewnym względem podobny do przedmiotów uznanych wcześniej za dzieła sztuki. Należy zatem znaleźć jakieś inne kryterium pozwalające zamknąć pojęcie „sztuka”¹⁴. Sadzę, że argument ów jest niezgodny z podstawową tezą Weitzza: „sztuka” jest pojęciem otwartym, a każda próba jego domknięcia stanowi efekt dowolnej decyzji. Należałoby raczej zastanowić się, czy istnieje jakiegokolwiek kryterium *rozszerzania* zbioru desygnatów tego pojęcia.

Inny argument proponuje George Dickie, który kwestionuje adekwatność samej zasady „podobieństw rodzinnych” w zastosowaniu do dziedziny sztuki. Błąd teorii Weitzza jest dużo poważniejszy niż nadmierny liberalizm. Po pierwsze, opiera się ona na regresie w nieskończoność. Jeżeli bowiem jedynym sposobem osiągnięcia przez artefakt statusu dzieła sztuki miałyby być podobieństwo do dzieła wcześniejszego, to wówczas nie mogłyby istnieć pierwsze dzieła sztuki i sztuka jako taka. Po drugie zaś, teoria Weitzza obala samą siebie: musiałby przecież istnieć przynajmniej jeden artefakt, który nie stawałby się sztuką na mocy podobieństwa do wcześniejszego dzieła sztuki¹⁵. Krytyka, której dokonuje Dickie, jest trafna tylko przy określonej interpretacji stanowiska Weitzza. Takiej mianowicie, że pisząc o podobieństwach rodzinnych dzieł sztuki, stwierdza on *przede wszystkim*, że właściwość ta może stać się kryterium pozwalającym odróżnić sztukę od nie-sztuki. Uważam, że jeśli bierze się pod uwagę nacisk, jaki Weitzz kładzie na otwartość pojęcia „sztuka”, to wówczas trzeba przyjąć nieco inną interpretację.

Oba przedstawione powyżej sposoby krytyki opierają się w mojej opinii na podobnych błędach interpretacyjnych. Pomijają przede wszystkim fakt, iż według Weitzza pojęcie „sztuka” *jest* pojęciem otwartym i jako takie nigdy nie zostanie zamknięte. Innymi słowy: Weitzz sprzeciwia się jakiegokolwiek próbie domykania tej kategorii. Każde pojęcie otwarte ma tę właściwość, że pozostaje „skierowane w przyszłość”. Aby argumentować przeciwko teorii Weitzza, należałoby raczej wykazać, że „sztuka” *nie jest* kategorią otwartą. Różnicę między skierowanym w przeszłość pojęciem zamkniętym a pojęciem otwartym – zawsze (i ze swej istoty) gotowym na przyjęcie nowych form artystycznych – można najlepiej zobrazować, przywołując przykład Weitzza: „tragedia antyczna” jest pojęciem zamkniętym, natomiast „tragedia” (według autora) – otwartym¹⁶. Powyższe przykłady krytyki opierają się zatem na pewnym „pomieszaniu” interpretacyjnym. Teoria Weitzza sugeruje moim zdaniem trzy rodzaje pojęć (a nie, jak chciałby tego on sam, dwa): (a) pojęcia zamknięte, odnoszące się do przeszłości („tragedia antyczna”); (b) pojęcia otwarte, zawsze i ze swej istoty skierowane w przyszłość („sztuka”); (c) pojęcia otwarte, które mogą – ale nie muszą – zostać kiedyś domknięte („tragedia”, „literatura” etc.). Aby scharakteryzować trzeci z wymienionych typów pojęć, posłużę się przykładem liberatury, w której nośnikiem znaczeń tekstu jest także fizyczny (materialny i graficzny) aspekt książki. W konsekwencji teoretyk zostaje postawiony przed koniecznością podjęcia decyzji, na którą zwrócił uwagę Weitzz. Albo stwierdzamy, że liberaturę

¹⁴ G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu...*, op. cit., s. 64.

¹⁵ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 48.

¹⁶ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 16.

należy uznać za gatunek literacki, i domykamy (choćby tymczasowo) pojęcie „literatura”. W wyniku takiej decyzji musimy jednak dokonać zmiany definicji tworzywa dzieła literackiego. Albo też uznajemy literaturę za odmienną dziedzinę sztuki i wysuwamy propozycję teorii dla niej właściwej. Sądzę, że warto w tym miejscu podkreślić wartość koncepcji Weitzza dla naszego myślenia na temat rewolucji artystycznych oraz funkcji i „natury” teorii estetycznych. Wątek ten wykorzystam w dalszej części własnych analiz, przy omawianiu ambiwalentnej funkcji świata sztuki¹⁷.

Aby uniknąć zbyt pochopnej krytyki stanowiska Weitzza, konieczne jest rozpoznanie, jaką funkcję pełni w jego analizie powołanie się na podobieństwa rodzinne dzieł sztuki. Nie uważam, aby w opinii filozofa miały one odgrywać rolę kryterium pozwalającego oddzielić sztukę od nie-sztuki. Pogląd, że przedmioty należące do dziedziny sztuki cechuje podobieństwo rodzinne i nie można wskazać jakiejś jednej cechy wspólnej wszystkim dziełom sztuki, jest raczej rozwinięciem innego stwierdzenia Weitzza, mówiącego, że nie istnieje możliwość sformułowania takiej definicji pojęcia „sztuka”, która wskazywałaby na warunki konieczne i wystarczające do tego, aby włączyć dany przedmiot do klasy dzieł sztuki. Mamy więc tutaj do czynienia raczej z argumentem za otwartością tego pojęcia, nie zaś ze wskazaniem na kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki.

W grę wchodzi dwie drogi interpretacji koncepcji Weitzza. Pierwsza stanowi podstawę krytyki, którą przeprowadził między innymi George Dickie, druga jest mojego autorstwa:

1. A (nowy przedmiot, efekt artystycznej kreacji) jest pod pewnym względem podobne do B (przedmiot uznany wcześniej za dzieło sztuki), więc jest dziełem sztuki.
2. Wszystkie dzieła sztuki są do siebie podobne pod pewnymi – różnymi – względami.

Pierwsza z powyższych interpretacji prowadzi nieuchronnie do wskazania, iż w przypadku świata sztuki mamy do czynienia z pełnieniem tylko jednej ze wskazywanych przez mnie wcześniej funkcji: negatywnej (świat sztuki w znaczeniu S1). Opierając się na takiej wykładni, Dickie nie dostrzega, że popełnia błąd, który sam zarzucał koncepcji Weitzza: obala własne wnioski. Przywołując przykład *Fontanny Duchampa*, Dickie stwierdza, że mamy tu do czynienia z dwoma przedmiotami: dziełem sztuki (*Fontanna*) i nie-dziełem sztuki (pisuar). Pierwszy z nich został włączony w pewną nadrzędną wobec niego strukturę i sieć relacji (S2), drugi zaś nie (S3, dziedzina nie-sztuki)¹⁸. Jak więc widać, przykład ten wskazuje na drugą – pozytywną – funkcję świata sztuki: jest on oporem niezbędnym każdemu artyście do stworzenia dzieła. Duchamp, sytuując się poza światem sztuki (S1, rozumianym jako wyznaczony przez dotychczasowe kryteria doskonałości, teorie oraz uznane wartości), zostaje jednak do niego odniesiony: na skutek dokonanego aktu negacji, „negatywnego samookreśle-

¹⁷ Zamierzam wskazać na „nierównoczesność” porządku tworzenia oraz porządku teorii. Artystyczne rewolucje dokonujące się w łonie sztuki unaoczniają nam, że to, co chcielibyśmy określić mianem jej istoty, nie jest żadnym idealnym bytem, uprzednim względem każdego istniejącego oraz ewentualnego (przyszłego) dzieła. Teoria pojawia się niejako po fakcie, zawsze spóźniona – musi spoglądać wstecz.

¹⁸ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 50.

nia” – jak stwierdza Leszek Kołakowski. Gdyby przyjąć interpretację, na której opiera się Dickie, to wówczas nic takiego nie mogłoby mieć miejsca. Świat sztuki, pełniąc jedynie funkcję negatywną, opierałby swoje sądy na kryteriach doskonałości, odnoszących się wyłącznie do sztuki przeszłości. Instytucjonalna teoria sztuki nie sytuowałaby więc wytworu artysty – jak chciałby tego Dickie – wewnątrz struktury zdolnej przyjąć dzieło nowe, rewolucyjne (S2). Byłaby za wąska. Co więcej, należałoby zakwestionować zaproponowaną przez autora instytucjonalną definicję dzieła sztuki, według której dzieło sztuki jest artefaktem takim, iż zostało ono stworzone w celu przedstawienia odbiorcom świata sztuki (S2). I to niezależnie od tego, czy artysta akceptuje reguły tego świata, czy też – jak Duchamp – nie. Istotnym momentem koncepcji Dickiego jest wszakże stwierdzenie, iż status dzieła sztuki nie jest *nadawany* danemu artefaktowi na mocy arbitralnej decyzji (uwarunkowanej na przykład przez kryteria doskonałości sztuki przeszłości), ale jest on przez ów artefakt *osiągany* na drodze tworzenia wewnątrz kontekstu świata sztuki lub w opozycji do niego (S1 i S2)¹⁹.

Druga ze wskazanych interpretacji pozostaje – jak sądzę – w zgodzie z wymogiem „elastyczności” kontekstu świata sztuki, którego specyfika ma być taka, że jest on gotowy na przyjęcie zarówno dzieł rewolucyjnych (negujących dotychczasowe reguły świata sztuki), jak i tych przedmiotów, które nie były pomyślane jako sztuka, ale zostały za takie uznane w późniejszym czasie (S2 i S3). Stwierdzenia, że wszystkie dzieła sztuki są do siebie podobne pod pewnymi różnymi względami, nie należy odnosić do porządku poszukiwania, odkrywania czy definiowania (nie jest to kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki), ale trzeba je raczej rozumieć jako zdanie *opisowe*, oznajmiające pewien niekwestionowalny fakt, mający być argumentem za otwartością pojęcia „sztuka”. Uważam, że najpierw dany wytwór artysty zyskuje status dzieła sztuki (osobną kwestią jest pytanie: w oparciu o jakie kryterium?), a dopiero potem, w kolejnym kroku, teoretycy i historycy sztuki odkrywają oraz nazywają te z jego cech, które czynią go „podobnym” do dzieł dotychczasowych. Gdybyśmy przyjęli interpretację Dickiego, musielibyśmy stwierdzić ponadto, że „sztuka” jest pojęciem zamkniętym, definiowalnym na drodze wyliczenia wszystkich cech świadczących o podobieństwie dotychczasowych dzieł sztuki. W konsekwencji pojęcie „sztuka” nie znalazłoby zastosowania w odniesieniu do ewentualnej sztuki przyszłości i dlatego okazałoby się bezużyteczne.

3.

Powołując się na kategorię „podobieństw rodzinnych”, Weitz porównuje nowe dzieło sztuki do gry. Wiedza o tym, czym jest gra, nie polega na umiejętności podania definicji „gry”, ale na zdolności rozpoznania określonej gry jako takiej i wyjaśnienia jej reguł oraz na umiejętności zadecydowania, który

¹⁹ Ibidem, s. 50–53. Zob. też: G. Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991. O Fontannie pisze autor, że jest ona świadectwem próby sprawdzenia „elastyczności” systemu przyjmowanego przez świat sztuki. Celem dzieła okazuje się tutaj prowokowanie refleksji nad tym, czym jest sztuka. Ibidem, s. 132–137.

spośród wyobrażonych (ewentualnych) przypadków mógłby lub nie mógłby zostać określony jako gra²⁰. Wiedza, o której pisze Weitz, jest wykorzystywana jako podstawa konstruowania kontekstualnych (instytucjonalnych) teorii sztuki. W niej właśnie szuka się uzasadnienia dla kryteriów pozwalających odróżnić sztukę od nie-sztuki.

Teoria kontekstualna Arthura C. Danto utożsamia wiedzę o tym, czym jest sztuka, ze znajomością teorii artystycznych, a je same – z fundamentem świata sztuki. Funkcję teorii w estetyce Danto rozumie jako czynienie świata sztuki i samych dzieł sztuki możliwymi²¹. Tak jak umiejętność tworzenia w ramach kontekstu teoretycznego jest „warunkiem istnienia” dzieła sztuki, tak też znajomość owego kontekstu przez odbiorcę stanowi niezbędną podstawę rozpoznania w danym przedmiocie dzieła sztuki. Sądzę, że aby dokonać poprawnej interpretacji tej koncepcji oraz by uczynić ją użyteczną, należy podkreślić, że Danto, pisząc o teorii, nie posługuje się w przywoływanym tekście określeniem „estetyczna”, ale „artystyczna” (*artistic theory*). Teoria artystyczna byłaby tutaj bliższa temu, co Władysław Tatarkiewicz określił jako zawartą w smaku czy dziełach sztuki „estetykę *implicite*”, w opozycji do „estetyki *explicite*”, która stanowi właściwą dziedzinę teorii estetycznych, świadomych odrębności swoich metod i narzędzi²². Gdy zastanawiamy się, czym jest świat sztuki oraz jakie są zasady jego funkcjonowania, powinniśmy raczej podążać drogą, którą proponuje Dickie. Fundament świata sztuki – pełniącego funkcję kontekstu tworzenia oraz recepcji – wyznacza tutaj przede wszystkim określona *praktyka*, praktyka tworzenia oraz recepcji właśnie. Dopiero nad tą dziedziną może nadbudować się kolejny poziom: teoria. Na ową dziedzinę praktyki składają się według autora różnorodne konwencje, style czy – mówiąc ogólniej – formy: tak tworzenia, jak i recepcji sztuki. Dickie konkluduje, że zasady te mogą ulegać zmianom²³. Podsumujmy. Jeżeli świat sztuki (S2) ma być zdolny – jak zaznaczyłam powyżej – do przyjęcia nowego, rewolucyjnego dzieła sztuki, to natura wyznaczających go reguł musi być taka, by można było sprawdzać ich użyteczność, poddawać system testowi i w konsekwencji eliminować te reguły, które prowadzą do wykluczenia oryginalnej formy artystycznej ze świata sztuki jedynie w oparciu o arbitralnie wybrane kryteria doskonałości. Dlatego właśnie sądzę, że kiedy mówi się o fundamencie świata sztuki, należy charakteryzować go w kategoriach kontekstu praktyki artystycznej (tworzenia oraz recepcji), nie zaś kontekstu teorii estetycznych.

Przedstawiona specyfikacja świata sztuki pozostaje ponadto w zgodzie ze stwierdzeniami Weitz, które – jak sądzą – mogą inspirować stanowiska

²⁰ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 14–15.

²¹ A.C. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 61, nr 19, s. 580–581.

²² „Gdyby historyk estetyki czerpał swe informacje jedynie od uczonych estetyków, to nie odtworzyłby w pełni tego, co w przeszłości wiedziano i sądzono o pięknie i sztuce. Musi je również czerpać od artystów, musi notować też myśli, które znalazły wyraz nie w książkach naukowych, nie na piśmie, lecz w smaku, w *vox populi*. Nie wszystkie myśli estetyczne znalazły od razu wyraz słowny, były za to wypowiedziane w dziełach sztuki, w kształcie, barwie, dźwięku. Z dzieł sztuki można wyprowadzić tezy estetyczne, które nie są w nich zapisane, bo stanowią ich punkt wyjścia i założenie”. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Tom I. Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1960, s. 13.

²³ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 53.

takie jak te reprezentowane przez Danto i Dickiego. Nieprzypadkowo przecież Weitz odwołuje się do *Dociekań filozoficznych* Wittgensteina. Znajomość znaczenia pojęcia „sztuka” polega tutaj na umiejętności jego użycia, zastosowania w odniesieniu do każdego ewentualnego przypadku (praktyka), nie zaś na zdolności podania jego definicji (cel, do którego zdają się zmierzać teorie estetyczne). Charakteryzowaną przez Weitza umiejętność (nawet wówczas, gdy odnosi on ją do każdego „wyobrażonego”, „ewentualnego” przypadku) należy pojmować raczej jako zdolność znajdującą się w procesie nieustannego doskonalenia, testowania samej siebie, niż jako znajomość reguł, tworzących zamknięty i nienaruszalny system. Gdybyśmy przyjęli drugie z wymienionych rozumień, musielibyśmy uznać, iż „sztuka” jest pojęciem zamkniętym, a zatem bezużytecznym w odniesieniu do tego, co Weitz określa mianem „wyobrażonych”, „ewentualnych” przypadków.

Jeżeli chodzi o stwierdzenie charakteryzujące fundament świata sztuki jako praktykę – tworzenia oraz recepcji – nad którą nadbudowuje się poziom teorii to należy zaznaczyć, że opisując tę zależność, Dickie zauważa, iż w grę wchodzi następujące typy praktyki tworzenia oraz procesu nadbudowywania się teorii:

1. Cel teorii stanowi odpowiedź na pytanie, czym jest praktyka tworzenia w ogóle i jako taka oraz na jakich uniwersalnych zasadach ona się opiera – niezależnie od dziedziny sztuki, z którą mamy do czynienia. Jako przykład tego rodzaju teorii można podać propozycje, które za cel sztuki uznają wyrażanie emocji.
2. Celem teorii jest zdefiniowanie zasad tworzenia właściwych danej dziedzinie sztuki. Dla przykładu: malarstwo zmierza do odtworzenia świata rzeczywistego²⁴.

Nie trzeba chyba argumentować, dlaczego – jak sądzi m.in. Dickie – powyższe teorie są bezużyteczne w odniesieniu do sztuki przyszłości (czyli sztuki „w ogóle”), ani nie trzeba dowodzić, że znajdują one zastosowanie albo jako wyraz „estetyki *implicite*”, albo jako narzędzie nadzoru, określające powinności sztuki. Musimy zatem odpowiedzieć sobie na pytanie, jak pogodzić tę oczywistość z zależnością, na którą zwracałam uwagę wcześniej: mianowicie ze stwierdzeniem mówiącym, iż kiedy pyta się o istotę sztuki, nie można uciec przed pytaniem, czym jest tworzenie. Rolę teorii estetycznej określiłam wówczas jako zmierzanie do rozstrzygnięcia kwestii, co czyni artystę wizjonerem. Chcąc przezwyciężyć ową sprzeczność, odwołam się najpierw raz jeszcze do koncepcji Dickiego. Podkreśla on, iż właściwość świata sztuki (S2) jest taka, że proces artystycznej kreacji pozostaje zawsze w relacji do odbiorców, którzy stanowią dzięki temu niezbędny element struktury wyznaczającej fundament świata sztuki²⁵. Musimy zatem wnioskować, iż świat sztuki jest kontekstem ruchomym i elastycznym, ulegającym przekształceniom oraz zdolnym twórczo ewoluować wraz z upływem czasu i zmieniającymi się oczekiwaniami tak artystów, jak i odbiorców.

²⁴ G. Dickie, „Art and Value”, *British Journal of Aesthetics* 2000, t. 40, nr 2, s. 237–238.

²⁵ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 51.

W sytuacji, gdy pytamy, czym jest tworzenie, możemy przyjąć stanowisko zaproponowane przez George'a Steinera. Problematyka jego książki *Gramatyki tworzenia* jest skupiona przede wszystkim wokół tego pytania²⁶. Z kolei zaproponowany przez autora punkt wyjścia na drodze poszukiwania odpowiedzi zdaje się chronić estetykę przed zbyt pochopnymi wyrokami oraz arbitralnym definiowaniem pojęć. Steiner opisuje proces artystycznej kreacji jako uwarunkowany przez określoną „gramatykę”, czyli „(...) zestrojoną organizację percepcji, refleksji, doświadczenia, system nerwowy świadomości, w momencie gdy komunikuje się ona ze sobą i z innymi”²⁷. W rozważaniach Steinera pogląd ten wiąże się z jego rozumieniem języka. Z jednej strony znaczenia językowe są obciążone ich przeszłym użyciem²⁸, ale z drugiej strony język (w swych przejawach „nieużytkowych”) podważa zasady, na których się opiera, przekształcając się w ten sposób w proces odkrywania własnej natury: „(...) w literaturze, a przede wszystkim w poezji, obecne jest stałe parcie ku czystości, ku wyzwoleniu się z więzów tego, co zastane”²⁹. Pisząc o poezji *czystej, absolutnej* Paula Celana, Steiner podkreśla nieużyteczność języka, który nie potrafi wyrazić prawdy artysty. Poeta stara się więc stwarzać formy *czyste*, bo nieobciążone „materią” dotychczasowego znaczenia. Reguły artykulacji to doskonale obca gramatyka, rodząca się wraz z procesem powstawania dzieła, nie zaś wobec niego uprzednia; dlatego nawet ich „autor” nie potrafiłby zebrać ich w zbiór funkcjonalnych zasad: „Schumann, poproszony o wyjaśnienie trudnej etudy, usiadł przy fortepianie i zagrał ją po raz wtóry”³⁰. Gdyby artysta był zdolny wyjaśnić gramatykę własnej twórczości, unieważniłby tym samym konieczność powstania swoich dzieł³¹.

Przedstawioną powyżej sprzeczność możemy rozwiązać, jeśli uznamy, po pierwsze, trafność Steinerowskiej koncepcji języka oraz tworzenia (o wartości sztuki świadczy tworzenie form nowych, *czystych*, niezanieczyszczonych „materią” dzieł dotychczasowych) i jeśli podkreślimy jej użyteczność dla adekwatnego pojmowania „natury” świata sztuki, a także, po drugie, jeśli rozróżnimy poniższe kategorie:

1. Poszukiwanie tego, co stanowi o *czystości formy* danego dzieła, a co powinno być istotnym elementem jego badania.
2. Mnożenie przez teorię dogmatów dotyczących gramatyki tworzenia oraz recepcji i wnoszenie w konsekwencji „wtórnego miasta”, w którym nie jest już możliwe rzeczywiste spotkanie ze sztuką.

²⁶ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.

²⁷ Ibidem, s. 11.

²⁸ „Domostwo znaczenia jest zawsze umeblowane, nierzadko tak gęsto, że aż w nim duszno”. Ibidem, s. 130.

²⁹ Ibidem, s. 166. Podobne stanowisko reprezentuje Josef Simon: zasady gramatyki to jedynie zbiór hipotez, dotyczących wewnętrznej formy języka. J. Simon, *Filozofia znaku*, przekł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 254.

³⁰ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 20–21.

³¹ Stanowisko Steinera dotyczące reguł artystycznej artykulacji, rozumianych jako doskonale obca gramatyka, może pełnić funkcję argumentu na rzecz stwierdzenia mówiącego, iż istoty sztuki nie daje się utożsamić ze skończonym zbiorem kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki.

Steiner stawia pytanie – w swoim mniemaniu – fundamentalne: o obecność lub nieobecność w ludzkim życiu zjawiska *poiesis*, aktu tworzenia i jego doświadczania³². Steinerowskie „miasto pierwotne” (miasto artystów, z którego wygnano krytyków oraz teoretyków sztuki) to utopia urzeczywistnionej obecności sensów tworzonych (zapoczątkowanych) przez człowieka. Konstytutywnym prawem jest tutaj wolność zarówno artysty, jak i odbiorcy. Musi ona zostać uszanowana, jeżeli chcemy zagwarantować światu sztuki żywotność i uchronić go przed skostnieniem, kanonizacją hipotez w dogmaty oraz normy określające powinności artysty. Warto przywołać w tym miejscu opinię Weitza, porównującego dzieło sztuki do gry. Chociaż on sam posługuje się owym porównaniem w celu scharakteryzowania pojęcia „podobieństw rodzinnych” w odniesieniu do dziedziny sztuki, to sądzę, że jest ono adekwatne z uwagi na jeszcze jeden aspekt. Nowe dzieło sztuki okazuje się grą, w którą nikt poza artystą (tym, kto wymyślił grę wraz z jej zasadami, czyli „regułami artykulacji”) nie potrafi zagrać. Właściwe zastosowanie pojęcia „sztuka” nie jest efektem umiejętności rozpoznania owej „nowej gry” jako dzieła sztuki w oparciu o wypracowaną dotychczas definicję. Należałoby raczej mówić tutaj o stopniowym *wchodzeniu w grę*, uwzględniającym wolność drugiej strony oraz proponowane przez nią reguły.

Aby podsumować wszystko, co zostało powiedziane dotychczas na temat ambiwalentnej (negatywnej oraz pozytywnej) funkcji świata sztuki, mogę wyróżnić i scharakteryzować jej następujące typy:

1. „Policyjna”, ściśle negatywna funkcja świata sztuki (S1). Podstawę sądów estetycznych stanowią tu: kryterium podobieństw rodzinnych lub kryteria doskonałości wypracowane w oparciu o sztukę przeszłości. W konsekwencji wytwór będący świadectwem artystycznej rewolucji albo jest uznawany za złe dzieło sztuki, albo w ogóle zostaje wygnany ze świata sztuki³³.
2. Funkcja negatywna o konsekwencjach pozytywnych. Na świat sztuki (S3) składają się wypracowane dotychczas reguły tworzenia oraz recepcji. Wtwór artysty stanowiący nową formę (nieznaną nikomu grę), czyli taki, który jest niezgodny z owymi zasadami, zostaje niejako na próbę wykluczony ze świata sztuki (S2), ale nie jest zanegowany od razu jako nie-dzieło sztuki. To – posługując się określeniem Dickiego – „kandydat do oceny”³⁴. Mamy tu do czynienia z ruchem podwójnym, polegającym na równoczesnym poszukiwaniu wartości nowej propozycji artystycznej oraz testowaniu elastyczności świata sztuki³⁵.

³² Ibidem, s. 24.

³³ Odwołuję się tutaj do określenia Leszka Kołakowskiego, który stwierdza, iż estetyka może pełnić „policyjny” nadzór wobec sztuki i hamować jej rozwój. Dzieje się tak wówczas, gdy na drodze kanonizacji wartości artystycznych dotychczasowej sztuki dokonuje się teoretycznej absolutyzacji tak wypracowanych norm. L. Kołakowski, S. Morawski, „Dialog o sensowności...”, op. cit., s. 4.

³⁴ G. Dickie, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca–London 1974, s. 34.

³⁵ I tutaj właśnie potrzebujemy kryterium, w oparciu o które artefakt byłby albo odrzucony jako nie-sztuka, albo akceptowany jako propozycja kwestionująca i weryfikująca zasady świata sztuki.

3. Funkcja ściśle pozytywna. Świat sztuki (S1) inspiruje artystę do przeciwstawiania się dotychczasowym rozwiązaniom, do poszukiwania nowych form wyrazu. Nie chodzi tu po prostu o *chęć* tworzenia nowych form. Owa *chęć* niesie bowiem niebezpieczeństwo przekształcenia autentycznej twórczości w zwykłą „wynałazczość” czy „pomysłowość”, która ze sztuką nie ma nic wspólnego. System świata sztuki jest raczej negatywnym żywiołem, koniecznym ograniczeniem artysty, któremu zostaje odebrane prawo do wykorzystywania rozwiązań nie pochodzących od niego samego.
4. Funkcja pozytywna o konsekwencjach negatywnych. Artefakt jest „kandydatem do oceny”, badany ze względu na dwa aspekty. Po pierwsze, sprawdza się, czy stanowi on istotnie propozycję oryginalną, a nie jedynie efektowny „wynałazek”, „odkrycie”, „pomysł”. Po drugie, oceniane jest to, czy jego oryginalność nie stanowi przypadkiem pasożytniczego wykorzystania dotychczasowych rozwiązań artystycznych³⁶.

Świat sztuki (S1, S2, S3) – krytkowany niejednokrotnie za teoretyczny nadzór, który ogranicza wolność artystycznego tworzenia – odślania swoje „lepsz oblicze”. Okazuje się, że nie musimy z konieczności uważać, iż jest on jedynie zamkniętym systemem, na który składa się zbiór policzalnych reguł. Świat sztuki przypomina organizm, żyjący w symbiozie z tym, co wzmacnia jego siły i podtrzymuje jego egzystencję, a odrzucający „elementy pasożytnicze”, które szukają w nim inspiracji i powielają osiągnięte już rozwiązania artystyczne.

4.

Problem istoty sztuki wiąże się z kwestią inną, która niejednokrotnie była ujmowana jako uwarunkowana przez rozstrzygnięcie pytania: „Czym jest sztuka?”. Jeżeli bowiem znajdziemy chociaż jedno kryterium pozwalające odróżnić sztukę od nie-sztuki, to w następnym kroku powinniśmy wskazać na kryterium oceny: oddzielania dobrej sztuki od złej. Możliwe wydaje się jeszcze inne stanowisko. Każde dzieło sztuki jest dobrym dziełem sztuki. Jednak jeżeli chcielibyśmy uniknąć oskarżenia, iż nasze sądy opierają się na subiektywnie wybranych kryteriach doskonałości (na pojęciach wartościujących), to wówczas – jak się wydaje – konieczne byłoby przyjęcie pierwszego z powyższych stanowisk. Tak właśnie dla przykładu przedstawia się propozycja Susan Langer, która, wiążąc istotę sztuki z formą artystyczną dzieła, sugeruje pewną drogę prowadzącą do wyodrębnienia kryteriów rozpoznania dobrej sztuki³⁷. Musimy w pierwszej kolejności rozstrzygnąć problem, czym w ogóle jest *forma artystyczna*, by na tej drodze dojść do uchwycenia istoty sztuki (lub danej dziedziny sztuki) oraz do wyodrębnienia kryteriów pozwalających odróżnić dobrą sztukę od złej. Model ten można jednak skrytykować za jego „utopijność”. Nie należy bowiem wykluczać tego, że odpowiedź na pytanie, czym jest forma artystyczna, skłoni do wniosku, iż wskazanie kryteriów rozpoznania dobrej sztuki nie jest w ogóle możliwe.

³⁶ Także i w opisywanej sytuacji potrzebne jest kryterium rozpoznania oraz oceny.

³⁷ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przekł. A.H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Celem powołania się przeze mnie na koncepcję Langer nie jest jednak odcięcie sobie drogi do możliwości pytania o istotę sztuki. Chcę raczej wskazać na pewną właściwość fundamentalną dla natury świata sztuki. Pytając, czym jest znaczenie artystyczne, Langer wychodzi od stwierdzenia, iż tym, co stanowi o rozwoju świadomości i – co za tym idzie – także sztuki, jest „transformacja symboliczna”. Tak jak proces rozwoju filozofii przebiega od nieadekwatnego pojmowania idei do coraz dokładniejszego ich formułowania, a między *faktami* (czyli między tym, co uznaliśmy za fakty) biegną „nici nieodnotowanej rzeczywistości” oraz „skręcone nici wyobraźni symbolicznej”, tak też do każdej nowej formy myśli (inspirowanej przez nowy typ transformacji symbolicznej, możliwej dzięki wykroczeniu poza praktyczne widzenie rzeczy i dzięki ujawnianiu na tej drodze ich ukrytych form i znaczeń) dołącza się nowa zasada ekspresji³⁸. Jeśli ma się to na uwadze, to wówczas za istotny element badania dzieła sztuki trzeba uznać analizę jego wartości artystycznej, uwarunkowanej przez doskonałość formy, która czyni ją formą „znaczącą”³⁹. Koncepcja Langer oddaje moim zdaniem istotną cechę świata sztuki, na którą wskazywałam w poprzedniej części; tę mianowicie, że może on spełniać przynależną mu funkcję tylko wówczas, gdy pojmuje sam siebie jako system, działający w oparciu o siły pozytywno-negatywne (włączające i wykluczające). Kierunek zaś działania każdej z tych sił jest podwójny: odnosi się do wytworu artysty, a zarazem ma wpływ na funkcjonowanie samego systemu. Jeżeli bierze się pod uwagę stwierdzenia Langer, dotyczące uwarunkowań rozwoju ludzkiej świadomości, to należy podkreślić pewną „nierównoczesność” procesu rozwoju sztuki oraz nadbudowującego się nad nim dyskursu. Kiedy teoria wychodzi od ujmowania artefaktu jako zamkniętego tworu (nie zaś jako elementu warunkującego go procesu), kiedy – innymi słowy – stawia sobie za „punkt honoru”, by w pierwszej kolejności wypracować konkretne kryteria rozpoznawania i oceny sztuki – to wówczas owa teoria przekształca się w nadzorcę sztuki i poświęca się spełnianiu tylko jednej ze swoich funkcji (ściśle negatywnej). Aby zatem zagwarantować pytaniu o istotę sztuki prawomocność, trzeba zmienić nasze rozumienie tego, czego owo pytanie dotyczy. Sądzę, że odpowiedź na pytanie: „Czym jest sztuka?” nie musi być tożsama ze znalezieniem niezawodnego kryterium oddzielania sztuki od nie-sztuki. Swoją tezę opieram na przekonaniu (które starałam się wstępnie uzasadnić we wcześniejszych analizach), iż dziedziną odkrywania istoty sztuki jest artystyczna *praktyka*, praktyka recepcji, ale przede wszystkim: tworzenia.

Zaznaczyłam powyżej wzajemne powiązanie kryteriów rozpoznawania oraz oceny sztuki. Jest ono uwarunkowane przekonaniem, że kiedy pytamy o istotę sztuki, to musimy wskazać na pierwsze z nich, a następnie wyodrębnić drugie. Ponadto zaś, dla zagwarantowania naszym wnioskom niepodważalności, konieczne jest przeprowadzanie tego zabiegu niemalże w „warunkach laboratoryjnych”, tak by zwodnicza empiria nie miała na owe wnioski żadnego wpływu. Podejście takie niesie ryzyko tego, że po zakończeniu badania, które zostanie uwieńczone sukcesem (zakładając, że tak właśnie będzie), pojawi się kolejne, domagające się odpowiedzi pytanie: „Jakie miałyby być kryterium war-

³⁸ Por. *ibidem*, s. 35, 303, 408–413.

³⁹ *Ibidem*, s. 312.

tościowania i hierarchizacji dzieł sztuki?”. Jeżeli bowiem sądzimy, że jesteśmy w stanie jednoznacznie oddzielić dobre dzieła sztuki od złych, to w takim razie powinniśmy też potrafić wskazać dzieła bardzo dobre, jeszcze lepsze, trochę gorsze etc. Nie muszę chyba argumentować, że osiągnięte na tej drodze wnioski okażą się bezużyteczne.

Do podobnych nieporozumień może też doprowadzić zamiar jednoznacznego rozstrzygnięcia problemu istoty dzieł sztuki określonego jej rodzaju, czyli chęć skonstruowania teorii tworzenia i recepcji właściwej danej dziedzinie sztuki. Teoretyk, który poszukuje istoty dzieła danego rodzaju i chce stworzyć jego ontologię, opiera swoje analizy na przyjętych założeniach i w konsekwencji poznaje przedmiot (dzieło sztuki) w tej mierze, w jakiej sam go konstruuje. Aby uniknąć takiej sytuacji, należałoby zrezygnować z dążenia do zbyt pochopnego przekształcania własnych hipotez w teorię⁴⁰, na rzecz poszukiwania takiej metody badania sztuki, która nie uniemożliwiałaby rzeczywistego jej doświadczenia i poznania – „obecności”, jak określa to Steiner. Dzięki odejściu od posługiwania się wypracowanymi kryteriami (pojęciami) dostrzeżemy, jak bardzo określone dzieło opiera się na regułach właściwych dziedzinie sztuki, do jakiej należy, a jednocześnie możemy odkryć w dziele te jego momenty, które sprzeciwiają się powyższym zasadom. Praktyka może pomagać w chociaż częściowym zbliżeniu się do rozpoznania tego, co chcielibyśmy określić mianem istoty sztuki (czyli kryterium/kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki), ale tylko pod warunkiem, że owa praktyka nie będzie podporządkowana uprzednim wobec niej regułom poznania.

Przedstawione pułapki, powiązane z krytykowanymi przeze mnie „aspiracjami” estetyki, prowadzą ponadto niejednokrotnie do sporu o słowa, o znaczenia proponowanych przez teorię pojęć. Ma to miejsce przede wszystkim wówczas, gdy w grę wchodzi ocena dzieł sztuki. Zgadzam się, że punktem wyjścia estetyki (jeżeli jej sądy mają mieć jakąkolwiek wartość poznawczą) nie może być potoczne użycie słów, takich jak: „dzieło sztuki”, „arcydzieło”, „artysta” czy „literatura”, „teatr” etc.⁴¹ Podejście takie sprowadziłoby funkcję estetyki do zdawania sprawy z aktualnych tendencji recepcji i oceny sztuki, opartych przecież często na zbyt pochopnych wyrokach, będących konsekwencją uprzedzeń

⁴⁰ Przywołując Steinera: „Określiłbym roszczenia do teorii w humanistyce mianem usystematyzowanej niecierpliwości”. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 74.

⁴¹ Dla przykładu: Dickie, opisując użycie słowa „dzieło sztuki” przez nie-filozofów (krytyków i odbiorców), wskazuje na jedno z jego rozumień. Miałoby się ono odnosić nie do wszystkich efektów artystycznej kreacji, ale tylko do małej grupy tych spośród nich, które wyróżniają się wysoką wartością. G. Dickie, *„Art and Value”*, op. cit., s. 236. Z kolei Eugenia Basara-Lipiec, pytając o „warunki istnienia” arcydzieła, podkreśla łatwość, z jaką uznaje się za takie dzieła marne, co jest spowodowane nieuzasadnionym zbiorowym entuzjazmem: na przykład dla artysty. Pisząc o różnych sposobach rozumienia (użycia) słowa „arcydzieło”, autorka zauważa, że w języku polskim oznacza ono „(...) mistrzostwo i pierwszeństwo, ale zarazem tchnie patosem szczególnego posłannictwa, nie tylko artystycznego”. Na koniec wskazuje na dwie podstawowe (i przeczące sobie wzajemnie) wykładnie: „(...) najwybitniejsze dzieła są skutkiem doskonalenia formalnego i technicznego sprawności twórców i uczonych, a także zgromadzenia specjalnych środków na ich realizację, albo też, przeciwnie, powstają w wyniku koniecznej przeciwwagi dla istniejących do tej pory, jako prekursorskie a już doskonałe rozwiązania”. E. Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 13–24, 106–116.

lub też nieuzasadnionego entuzjazmu. Z drugiej jednak strony, wydaje się, że w estetyce również występuje tendencja do arbitralnego definiowania pojęć. Popelnia ona błąd podobny do tego, który przypisuje „niewykształconej” rzeszy odbiorców. Z tą tylko różnicą, że – jak to się często twierdzi – estetyka opiera swoje sądy na niekwestionowalnych (albo chociaż wystarczająco uzasadnionych) kryteriach rozpoznania i oceny.

Spór o znaczenia słów pojawia się wówczas, gdy pozostające ze sobą w konflikcie teorie starają się wykazać, że proponowana przez każdą z nich definicja określonego pojęcia jest tą adekwatną. Stwierdza się: dzieło sztuki wyraża emocje artysty. Albo też: dzieło sztuki jest odzwierciedleniem świata zewnętrznego. Celowo wybrałam tak podatne na krytykę przykłady, by wyostrzyć problem i pokazać, że podobny – a nie tak łatwo dostrzegalny – błąd popelnia się wówczas, gdy próbuje się podać definicję dzieła sztuki jakiegoś wybranego jej rodzaju.

Wspominałam już kilkakrotnie o „bezzradności” teorii wobec artystycznych rewolucji i nowych form wyrazu. Aby wykazać adekwatność własnych definicji, teoria musi radzić sobie z tym, co w żaden sposób nie daje się im podporządkować. Można wskazać na następujące drogi wybrnięcia z tego problemu:

1. Określenie danego wytworu artysty jako nie-dzieła sztuki.
2. Ustanowienie granic wewnątrz dziedziny dzieł sztuki danego rodzaju (w wyniku coraz bardziej szczegółowego rozróżnienia gatunkowego).
3. Wyłączenie dzieła nowatorskiego poza daną dziedzinę sztuki (i – dopiero w następnym kroku – zaproponowanie właściwej dla niego metody badania).

Ostatnia z wymienionych możliwości teoretycznego nadzoru nad sztuką jest właściwa badaniom, których przedmiot stanowi dzieło teatralne. Moim zdaniem specyfika dzieła teatralnego⁴² powoduje, że teoretycy teatru, nie nadążając za jego przeobrażeniami, albo decydują się na wykluczenie określonych propozycji z dziedziny dzieł teatralnych (wprowadzają wówczas pojęcia takie jak: „performance”, „wydarzenie parateatralne”), albo też uznają własne kategorie za narzędzie adekwatnego poznania budowy (struktury) oraz rozumienia każdego istniejącego czy ewentualnego dzieła teatralnego. Uważam, że pierwsza z powyższych decyzji zamyka sobie drogę do dostrzeżenia w reformach teatru działań relatywizujących jego granice (teoretycy mówią zamiast tego o przekroczeniu owych granic), natomiast druga pozbawia się w ogóle szansy poznania i zrozumienia danej inscenizacji oraz pozostaje ślepa na możliwości tkwiące w sztuce, a zamiast tego określa jej powinności (stwierdza mianowicie, że artysta teatru musi w taki, a taki sposób kształtować dzieło, przy czym ma posługiwać się pewnymi środkami wyrazu i nie powinien sięgać po te, które nie należą do istoty teatru).

Przedstawioną powyżej sytuację widzę nie jako jedynie spór o słowa, ale jako konsekwencję upartego trzymania się wypracowanych pojęć oraz domykania ich definicji. Uważam, że warto (choć na próbę) odwrócić nieco porządek

⁴² M.in. jego efemeryczność, niepewny status bytowy, problematyczność fundamentu bytowego, procesualny charakter istnienia, którego warunkiem jest nadawanie – a nie, jak chcieliby niektórzy, odkrywanie – znaczeń przez odbiorcę, czy w końcu radykalizm i wielokrotność rewolucji teatralnych.

odkrywania, a celem teorii estetycznych uczynić poszukiwanie nie kryteriów zamykania pojęć, lecz kryteriów ich rozszerzania. Zostałaby wyzyskana wówczas ta z funkcji estetyki, którą zasugerowałam na samym początku. Mogłaby ona sprawdzić się jako *twórcza aktywność podmiotu*, zdolna do modyfikowania reguł rządzących światem sztuki.

Świat sztuki (S3) należy rozumieć jako system ogarniający sobą obie dziedziny: sztuki oraz nie-sztuki. Jak podkreśla Dickie, obiekty należące do obu wymienionych kategorii są osadzone w tym samym – wspólnym im – kontekście⁴³. Sadzę, że w podobny sposób trzeba spojrzeć na inne oddzielane od siebie dziedziny: sztuki tradycyjnej oraz awangardowej. Potraktowanie ich jako uzupełniających się wzajemnie obiegu może uchronić przed zafalszowaniem naszego myślenia na temat procesu rozwoju sztuki oraz wyznaczających go sił i kierunków. Opisane stanowisko reprezentuje Kazimierz Braun, który pisząc o pierwszej i drugiej reformie teatru, podkreśla, że gwarancją prawidłowego funkcjonowania organizmu, jakim jest teatr, stanowi nieustanna wymiana sił między teatrem określanym jako tradycyjny a teatralną awangardą. „Jeśli zaś powszechnie uprawiany teatr awangardę odrzuca i jeśli ona sama odgradza się od niego – twórczy obieg informacji i energii ustaje. Tworzą się osobne układy. Zamknięte. Jałowe”⁴⁴. Podobnie rzecz ma się z naszym rozumieniem teatru tradycyjnego oraz awangardowego. Nie należy uważać ich za niezależne systemy, z których tylko jeden czyni zadość istocie teatru⁴⁵; również zachodzące reformy i rewolucje nie powinny być traktowane jako przekraczające granice teatru, lecz jako dokonujące ich relatywizacji, a teatr, który zdarza nam się określać mianem skostniałego i *jedynie* instytucjonalnego, powinno się uznać za taki, który nigdy by się nie pojawił, gdyby nie wchłonął osiągnięć awangardy⁴⁶.

5.

Prawomocność pytania o istotę sztuki jest problemem fundamentalnym, z którym wiążą się wszystkie inne – zaznaczone przeze mnie – kwestie. Moim celem było jak dotychczas uwidocznienie uwarunkowań, które pozwalają nam stawiać to pytanie, a jednocześnie podanie wskazówek sugerujących drogę poszukiwania odpowiedzi. Konieczne są tutaj świadomość punktu, z którego się wychodzi, kiedy stawia się daną kwestię, oraz intuicja, czego pytanie może dotyczyć: o co – pytając – możemy pytać. Dla podsumowania własnych analiz

⁴³ G. Dickie, „Art and Value”, op. cit., s. 234.

⁴⁴ K. Braun, *Druga Reforma Teatru?*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 66.

⁴⁵ Decyzję, który z nich, warunkować będą arbitralnie wybrane kryteria doskonałości. W konsekwencji zaś okaże się, że podstawą sądu, który miał być sądem opisowym, rozpoznającym istotę teatru, jest pojęcie wartościujące.

⁴⁶ Nawiązując do Foucaulta: efektem owego procesu jest szaleństwo zasymilowane. „Być może – pisze Foucault – kiedyś nie będzie już wiadomo, czym bywało szaleństwo. (...) Artauda uzna się za podłoże (a nie zerwanie) naszej mowy; nerwice za konstytutywne formy (a nie dewiacje) naszego społeczeństwa”. M. Foucault, „Szaleństwo, nieobecność dzieła”, przekł. T. Komendant (w:) idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 151.

mogę wskazać następujące kwestie i rozstrzygnięcia, których uznanie uważam za warunek zasadnego pytania: „Czym jest sztuka?”:

1. Dążenie do skonstruowania określonej teorii nie stanowi podstawowej (i jedynej) funkcji estetyki.
2. Estetyka – rozumiana jako twórcza aktywność podmiotu – powinna zachowywać „samoświadomość metodologiczną” oraz zdolność podważania własnych założeń i porzucania osiągniętych wniosków.
3. Sądy estetyczne mają wartość poznawczą, chociaż – z punktu widzenia logiki – są jedynie prawdopodobne.
4. Większość pojęć teorii estetycznych to pojęcia otwarte: albo ostatecznie i ze swej istoty skierowane w przyszłość, albo takie, które mogą – ale nie muszą – zostać kiedyś domknięte.
5. Pojęcie „sztuka” jest i musi pozostać pojęciem otwartym.
6. Chociaż nie można wskazać kryterium domknięcia pojęcia „sztuka”, to jednak mamy prawo szukać kryterium jego rozszerzania.
7. Odpowiedź na pytanie o istotę sztuki nie jest tożsama z odnalezieniem kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki.
8. Dziedzinę odkrywania istoty sztuki stanowi kontekst praktyki artystycznej (przede wszystkim: praktyki tworzenia), w którym teoria może znaleźć uzasadnienie dla swych sądów oraz dla zaproponowanego przez nią kryterium rozszerzenia pojęcia „sztuka”.
9. Aby powyższe było możliwe, konieczne są: adekwatne pojmowanie i wykładnia procesu rozwoju sztuki.
10. Odpowiedź na pytanie o istotę sztuki jest uwarunkowana przez pytanie inne: „Czym jest tworzenie?”.
11. Wartość sztuki jest uwarunkowana przez tworzenie *form czystych* (nowych, niecierpiących z „materii” dzieł przeszłości).
12. Poszukiwanie tego, co stanowi o *czystości formy* danego dzieła, powinno być istotnym elementem metody jego badania.
13. Pytanie o istotę sztuki jest bliskie pytaniu o to, co czyni twórcę wizjonerem, a odbiorcy pozwala uczestniczyć w szaleństwie artysty.
14. Warunkiem właściwego funkcjonowania świata sztuki jest zastosowanie wszystkich powyższych stwierdzeń.

6.

Moim rozważaniom przyświecają słowa Arthura Schopenhauera. Chciałabym na koniec do nich nawiązać, by wskazać ten z „warunków” tworzenia dzieła sztuki, którego uwzględnienie uważam za konieczne dla uchwycenia istoty sztuki lub chociaż dla adekwatnego sformułowania tego problemu. Sądzę, że pogląd Schopenhauera mówiący, iż *prawdziwe* poznanie świata to takie, które nie pozostaje w jakimkolwiek stosunku do naszej woli, można interpretować w odniesieniu do dziedziny świata sztuki, który także tworzy właściwy sobie *kontekst użyteczności*. Jeżeli tworzenie ma być tworzeniem *form*, to jego warunkiem byłoby oderwanie się od warunków, które uprawomocniały dotychczasowe rozwiązania, czyli wykraczanie poza możliwości wpływające z dotychczasowego rozwoju sztuki.

Istnieje kontekst świata sztuki (S1), wewnątrz którego dzieło sztuki może mieć jakiegokolwiek *znaczenie* i pełnić jakąś *funkcję*. Wolność artystyczna opiera się jednak na tym, że dzieło samo dla siebie jest *normą*, samo ustala warunki własnego istnienia. Jest ono działaniem performatywnym rozbijającym granice teorii: przeciwstawia się kanonom wypracowanym w oparciu o „odnalezione” w sztuce przeszłości kryteria doskonałości. To tworzenie właśnie, a nie wtórny dyskurs krytyki oraz teorii, okazuje się podstawowym przejawem refleksji nad tym, czym jest sztuka.

Mając na względzie trudności, jakie wiążą się z poszukiwaniem kryterium oddzielania sztuki od nie-sztuki, sądzę, że warto wskazać tutaj na Steinerowskie odróżnienie tworzenia oraz wynajdywania. Pozostaje ono w zgodzie z powyższą charakterystyką procesu artystycznej kreacji, a ponadto jest według mnie bliższe temu, o co pytamy, gdy zastanawiamy się nad istotą sztuki. Analizując tworzenie za pomocą opowieści o stworzeniu świata, Steiner odróżnia dwie formy ludzkiej działalności: tworzenie oraz stwarzanie (dokonujące się jako artystyczna kreacja) i wynajdywanie oraz odkrywanie (właściwe technice i rzemiosłu). Tworzenie jest zapoczątkowaniem, sytuującym się poza uprzednim wobec niego kontekstem. Inaczej dzieje się w przypadku wynajdywania: „Odkrywanie to w dużej mierze zyskiwanie pojmovalności, wkraczanie w sferę zrozumiałości ('zastosowań') oraz jej wielorakich triumfów i pożytków”⁴⁷. Co więcej, artystyczne tworzenie – analogicznie do aktu Boskiej kreacji – nie wyczerpuje się w powołaniu do istnienia bytu jednostkowego, ale za sprawą własnej formy inicjuje dalszy rozwój „gatunków”, formy przyszłe. „Tam, gdzie sztuka jest najbardziej oryginalna i najpełniej dla nas zrozumiała, żywe są w niej zwiastowania: nadejdą jeszcze potężniejsze prawdy (...)”⁴⁸.

Zwykły przedmiot wykonany przez człowieka (narzędzie) oraz artefakt kopiujący jedynie formy dotychczasowe tym różnią się od oryginalnego dzieła sztuki, że nie ma wątpliwości, jak te pierwsze miałyby zostać *użyte*. W sposób doskonały dopasowują się one bowiem do istniejącego kontekstu. Dzieło sztuki natomiast jest wyrazem sprzeciwu wobec istniejących form. Artysta podejmuje ryzyko artykulacji nieopartej na uprzedniej gramatyce. Odwołuję się tutaj do stanowiska Herberta Reada, według którego celem sztuki nie jest „tworzenie form”, ale ekspresja, a do urzeczywistnienia owego celu skłania właśnie „wola formowania” (*the will to form*). Dlatego też stworzoną przez artystę formę należy określić jako „efekt uboczny” procesu tworzenia. I to właśnie w oparciu o zbiór tego typu „efektów ubocznych” teorie estetyczne formułują swoje kryteria doskonałości, które stają się bezużyteczne, gdy chce się za ich pomocą analizować i oceniać nowe, dotąd nieistniejące formy⁴⁹. Dzięki odróżnieniu formy odkrytej (percypowanej) w dziele przez odbiorcę oraz twórczej woli formowania – odróżnieniu, które analizy Reada zdają się według mnie sugerować

⁴⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 181.

⁴⁸ Ibidem, s. 81.

⁴⁹ H. Read, *The Meaning of Art*, Penguin Books, London 1949, s. 20–21. Zob. też: idem, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przekł. E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 32: „(...) odkrywanie nie jest niczym, czego się szukało, lecz tym, co się niemal przypadkowo znalazło”. Widzimy tutaj konieczność sugerowanego przez Steinera rozróżnienia między tworzeniem a odkrywaniem.

– stosowana przez estetykę metoda badania sztuki może uchronić się przed nazbyt pochopnym przekształcaniem własnych hipotez w dogmaty.

Wolę formowania łączy Read z właściwym gatunkowi ludzkiemu zmysłem formy, który dzięki ciągłemu doskonaleniu umożliwia rozwój świadomości. Kopiowanie oryginalnych form przez artystów jest działaniem, które twórcy wymierzają przeciwko samym sobie – prowadzi do śmierci sztuki, będącej jedyną racją ich istnienia. A ponadto – ponieważ sztuka ma pełnić istotną funkcję w rozwoju ludzkiej świadomości – artysta, który chce zapewnić sobie popularność, powtarzając wcześniejsze spektakularne gesty, robi krok wstecz i prowadzi ludzką cywilizację do upadku⁵⁰. Nie da się przy tym zaprzeczyć, że propozycja Reada może doprowadzić do problemu, którego rozstrzygnięcie zostanie uznane za konieczne dla uprawomocnienia teorii estetycznej. Podkreślając samobójczą aktywność sztuki kopiującej dotychczasowe formy, Read porównuje jednocześnie nowe, oryginalne formy w sztuce do przypadkowych mutacji procesu ewolucji, czyli do „obiecujących” potworów, które wymykają się wszelkim uzurpatorskim przewidywaniom teoretyków, dotyczącym praw możliwego rozwoju sztuki. Dzieło, które nie pasuje do teoretycznych przewidywań, zostaje zaklasyfikowane jako nie-sztuka. Pojawia się zatem pytanie o kryteria odróżniania tego, co stanowi wyraz autentycznej woli formowania, od tego, co świadczy o stopieniu wrażliwości formy – co jest nieświadomym kopiowaniem form istniejących albo jawną rezygnacją z ich tworzenia. Uważam jednak, że powinniśmy najpierw zapytać, czy odnalezienie owych kryteriów jest w ogóle możliwe.

Aby wskazać, jak ważne dla zasadnego pytania o istotę sztuki okazuje się wyjście naprzeciw pytaniu o to, czym jest tworzenie, powołam się raz jeszcze na spostrzeżenia Steinera. Przyznanie im trafności może bowiem pomóc w uświadomieniu nam, z jak „delikatnym” materiałem mają do czynienia teorie estetyczne oraz jak zmienne są reguły świata sztuki, a formułowane w jego ramach wnioski i oceny – jedynie prawdopodobne.

Steiner charakteryzuje skończone dzieło sztuki jako pewien „brak”. Artysta kreuje światy możliwe, ale jednocześnie każdy gest stworzenia jest zamknięciem drogi ku innym możliwościom – tym, których się nie urzeczywistniło. Tworzenie jest zdradą wobec zamierzonej prawdy. Wielka („prawdziwa”) sztuka ujawnia stopień swej niedoskonałości. „W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty. Rzeźbienie jest śmiercią kamienia. (...) forma ‘zostawiła wyrwę’ w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki)”⁵¹. Proces artystycznej kreacji jest w swej istocie stwarzaniem form ekspresywnych, ale takich, które unikają wyrażania treści już przez kogoś kiedyś wypowiedzianych i objawiają zawsze potężniejszą prawdę, a dzięki temu sprzeciwiają się dotychczasowym sposobom artykulacji oraz kryteriom doskonałości. Artysta, który chce inicjować proces rozwoju świadomości oraz języka (pragnie stworzyć formę czystą, wypowiedzieć *pierwsze słowo*), podejmuje ryzyko stworzenia bytu niedoskonałego. Istnieje ryzyko tworzenia. Akceptacja tego faktu nie pozwala na takie rozumienie istoty sztuki, które utoż-

⁵⁰ H. Read, *O pochodzeniu...*, op. cit., s. 167–179.

⁵¹ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 34.

samiałoby ją ze zbiorem koniecznych i wystarczających kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki, a także sugeruje pewien określony kierunek poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Czym jest sztuka?”; taki mianowicie, który opiera się na uznaniu wzajemnego związku pytań: „Czym jest sztuka?” oraz „Czym jest tworzenie?”. Przedstawiony kierunek badania umożliwia ponadto pojmowanie świata sztuki jako systemu zdolnego do modyfikacji wyznaczających go reguł oraz do dostrzeżenia artyzmu w dziele *niedoskonałym*.

UPON AMBIVALENT FUNCTION OF THE ARTWORLD

Author's fundamental aim is to argument against standpoints that refuse aesthetics the right to ask about essence of art. The following points are in focus of the analysis:

1. The concept of art is an open concept that is directed towards future and as such can be never closed. (Morris Weitz)
2. The artworld is not a closed system, built as a collection of countable rules. The artworld is a movable and changeable context that is capable of creative evolution. (George Dickie)
3. A work of art is a norm for itself and lays down conditions of its own existence. Rules of articulation make up a perfectly foreign grammar that generates within the process of creation of a work of art. (George Steiner)

When aesthetics aims at closing its concepts, it takes away the possibility of proposing a method of study of art that could be applicable in case of any potential (also revolutionary one) work of art. As author suggests, we should rather consider widening the concept of art than limiting it. An answer to a question about the essence of art can't be identified with finding a criterion for telling art from non-art. This question is rather close to a question: what makes an artist a visionary? Consequently, to grasp the essence of art one must answer the following question: what is artistic creation? A work of art is understood by author as a performative action shattering the borders of a theory. An artist acts beyond the "context of utility". That is why the context of artistic practice (creation and reception) becomes the domain of searching for the essence of art. Since artistic creation is an act situating itself within or against the artworld, therefore the nature of its rules must allow to verify their utility and test the system. Thanks to this the artworld would be a context able to absorb a new, revolutionary work of art. Considering the role of aesthetics author aims at justifying a statement that creation of *pure* forms bears testimony of power of art and that is why searching for the constituents of a form's purity of a particular work of art should become an important element of the method of exploring it.