

T a d e u s z S Z K O Ł U T

Wartości estetyczne sztuki współczesnej: kompensacja czy działanie?

Aesthetic Values of Contemporary Art: Compensation or Action?

Jednym z kluczowych zagadnień dzisiejszej refleksji estetycznej, wywołującym wiele sporów, jest problem miejsca i roli twórczości awangardowej i neoawangardowej w systemie współczesnej kultury artystycznej i kultury w ogóle. Przy całej swej różnorodności aktualną awangardę zdaje się łączyć jedno — przeświadczenie o wyczerpaniu się twórczego potencjału sztuki, tak jak ją co najmniej od czasów renesansu pojmowano. Najradykalniejsi rzecznicy nowej awangardy utrzymują, że sztuka tradycyjna, nastawiona na realizację wartości estetycznych (piękna w szerokim tego słowa znaczeniu), nie jest już w stanie dać adekwatnego wyrazu lękom, nadziejom, wątpliwościom człowieka naszych czasów, utraciła swą zdolność wpływania na postawy, a za ich pośrednictwem — na zachowania ludzkie.

Winą za ten stan obciąża się *sacrum* estetyczne. Sztuka — w przekonaniu ideologów neoawangardy — dokonuje estetycznej transformacji świata realnego, konstruuje fikcyjną, autonomiczną rzeczywistość podległą prawom piękna (prawom formy). Tworzy w ten sposób świat ułudy i pozorów, mający zrekompensować odbiorcy braki samej rzeczywistości, a faktycznie prowadzący do znarkotyzowania jego świadomości i skrepowania jego zdolności do działania. W rezultacie sztuka staje się czynnikiem stabilizującym *status quo*, zamiast być siłą sprawczą działań reformatorskich w kulturze, zamiast przeciwstawiać się rozlicznym dehumanizacyjnym, alienacyjnym zjawiskom w dzisiejszym świecie. Wyjście z tej sytuacji neoawangardyści widzą w zniesieniu granicy estetycznego obszaru sztuki, w pozbawieniu przeżycia artystycznego właściwego mu charakteru kompensacyjnego i przybliżeniu go do rzeczywistego przeżywania i działania. Usunięcie przegrody dzielącej sztukę od życia sprawi, że sztuka bezpośrednio włączy się w proces budowania nowej kultury, alter-

natywnej wobec „oficjalnej” kultury społeczeństwa masowego. Owo zniesienie bariery między sztuką a rzeczywistością powinno dokonać się nawet kosztem rezygnacji z tego, czym do tej pory sztuka była, nawet kosztem samolikwidacji sztuki jako samoistnej dziedziny kultury.

Uświadomienie sobie licznych paradoksów i antynomii, w jakie uwiłkła się neoawangarda (do głównych sprzeczności, z którymi nie potrafili uporać się neoawangardysty należy m.in. niemożność zupełnego zerwania z instytucjami „świata sztuki” i z wartościami estetycznymi oraz uleganie komercyjnym mechanizmom „społeczeństwa mieszczańskiego”, przeciwko którym nowa awangarda przynajmniej deklaratorywnie występowała)¹ zmusiło niektórych z jej rzeczników do rewizji dotychczasowych założeń. Znamienna jest pod tym względem ewolucja stanowiska H. Marcuse’a (zajmę się tym w dalszej części pracy). Również nowe fakty artystyczne, jakie pojawiły się w ostatnim dziesięcioleciu (uformowanie się kierunku transawangardowego w plastyce) dowiodły, iż buńczuczne zapewnienia neoawangardystów o zbędności czy wręcz szkodliwości sztuki i potrzebie wyrzeczenia się przez artystów wszelkiej aktywności formotwórczej na rzecz jakiejś odmiany działalności egzystencjalnej okazały się mitem. Nic więc dziwnego, że obecnie coraz częściej mówi się nie tyle o końcu sztuki, ile o pożegnaniu awangardy, o fiasku swoistego neoawangardowego „ikonoklazmu”. Artyści współcześni (także ci wywodzący się z formacji awangardowej) coraz powszechniej uświadamiają sobie, że przywrócenie sztuce jej posłannictwa kulturowego nie wymaga bynajmniej rezygnacji ze specyficznych dla niej wartości estetycznych.

Nie znaczy to jednak, że doświadczenie, jakie stało się udziałem awangardy, miało charakter wyłącznie negatywny, że jej działania nie wywarły żadnego istotnego wpływu na kulturę artystyczną współczesności. Niezaprzeczalną zdobyczą całego ruchu awangardowego stało się właśnie niebywałe rozszerzenie skali wartości estetycznych (inna rzecz, iż dokonało się ono często wbrew intencjom samych awangardystów). Kolejnym, bardziej dalekosiężnym efektem neoawangardowej rewolty przeciwko sztuce było rozbudzenie krytycznej refleksji twórców nad kulturową tożsamością sztuki, nad granicami wolności w sztuce. Można więc mieć nadzieję, że głębsze przemyślenie przez dzisiejszych artystów burzliwych perypetii sztuki awangardowej i neoawangardowej przyczyni się do ugrun-

¹ Kapitularcja przeważającej części nowej awangardy wobec przemożnej siły kapitalistycznego rynku dzieł sztuki sprawiła, iż obecnie wielu krytyków ze złośliwą satysfakcją bądź z żalem konstatuje wtopienie się twórczości neoawangardowej w tę „oficjalną” kulturę, którą początkowo starała się kontestować. I tak np. M. Ragon stwierdza, że „awangarda została dziś «odzyskana» przez mieszczaństwo. Wielkie światowe muzea, największe komercyjne galerie, największe pisma, najbardziej wpływowi krytycy uczynili z awangardy sztukę praktycznie «oficjalną»” (M. Ragon: *Czyste sumienie awangardy*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 389).

towania się wśród nich przekonania, że autentyczna wolność twórcza nie polega bynajmniej na odrzuceniu wszelkich kanonów estetycznych, a sztuka może się płodnie rozwijać jedynie w ścisłym kontakcie z całokształtem humanistycznej tradycji. Obserwowany w ostatnim czasie powrót pewnej części młodych artystów, znużonych nieustanną gonitwą za oryginalnością i ciągłym kontestowaniem sztuki, do estetycznych źródeł twórczości artystycznej oraz poszukiwanie przez nich jakiejś formy zakorzenienia w wielowątkowym dziedzictwie kultury europejskiej zdaje się na to wskazywać.

Również estetyka dzisiejsza nie może przejść obojętnie wobec doświadczeń awangardy, także tych negatywnych. Nowych przymysłów wymagają zwłaszcza kwestie estetycznej natury sztuki, związku między wartościami artystycznymi i estetycznymi², autonomii sztuki i jej posłannictwa społeczno-kulturowego. Krytyczne argumenty zwolenników neoawangardy pod adresem wartości estetycznych sztuki każą szukać nowych uzasadnień dla tezy o kreatywnym potencjale formy artystycznej. Nie można zaprzeczyć, że sztuka stwarzając iluzoryczny świat, ujmujący bezładną rzeczywistość w klarowne (co nie znaczy zamknięte) formy, kompensuje niedostatki życia ludzkiego i poprzez to wywołuje efekt kathartyczny, prowadzący do pojednania człowieka ze światem. Ale jednocześnie tego typu afirmacja rzeczywistości w każdej autentycznej sztuce zawiera w sobie pierwiastek buntu przeciwko zastanemu światu, ponieważ ewokuje obraz takiego życia ludzkiego, „jakim powinno być”, wyraża utopijną świadomość naszego czasu i tym samym prowokuje do zmiany nastawień aksjologicznych, a w dalszej perspektywie być może również do działania.

*

* * *

Rozjaśnienie skomplikowanej sytuacji sztuki dzisiejszej wymaga cofnięcia się do początków „przełomu modernistycznego”, który wielu historyków sztuki współczesnej umiejscawia mniej więcej w połowie XIX wieku. I tak np. M. Porębski uważa, iż orientacja modernistyczna w sztuce europejskiej toruje sobie drogę już od czasów Baudelaire'a i prowadzi do impresjonistów i sztuki secesyjnej, naznaczonej już co prawda piętnem dekadentyzmu, przecuciem schyłku pozytywistycznej wersji dziewiętnastowiecznej „nowoczesności”.³ Dla tamtego właśnie XIX-wiecznego „modernizmu” charakterystyczne było przeświadczenie, że ludzkość wkracza w zupełnie nowy etap rozwoju historycznego, który sztuka winna roz-

² Por. na ten temat interesujący artykuł B. Dziemidoka: *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki*, „Półrocznik Filozoficzny Młodych” 1986, nr 2.

³ M. Porębski: *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 170.

poznać i wesprzeć. Uważano, że nowe zadania kulturowe stojące przed twórczością artystyczną domagają się innych środków wyrazu, innego języka niż ten, którym dysponowała dotychczasowa sztuka poszukująca inspiracji w przeszłości po to, aby odnaleźć w niej doskonałe wzory piękna (neoklasycyzm) bądź też po to, aby ją nostalgicznie rozpamiętywać i szukać w niej ucieczki od dręczących dylematów własnej epoki (romantyzm).

Jest rzeczą powszechnie znaną, że wiek XIX przy całej swej fascynacji nowoczesnością pozostał wiekiem historyzmu. Wprawdzie tradycja straciła dlań znaczenie idealnego wzoru, ale mimo to pozostała terenem nieustannej penetracji, partnerem twórczego dialogu, punktem odniesienia dla własnych koncepcji historiozoficznych, dla własnych stanowisk aksjologicznych. Sytuacja zmieni się wraz z pojawieniem się formacji awangardowej naszego stulecia, która zdystansuje się wobec XIX-wiecznego modernizmu, wobec jego „naturalizmu, ewolucyjnej postępowości i katastroficznej dekadencji”.⁴ Awangarda lat dziesiątych i dwudziestych naszego wieku ma poczucie, że wkracza na zupełnie nowe, nie zbadane obszary, że otwiera nowy cykl przemian kulturowo-cywilizacyjnych, przemian nie mających precedensu w przeszłości. Łączy wiarę w postęp historyczny z przeświadczeniem o konieczności ciągłego wzbogacania, doskonalenia środków przekazu artystycznego, dostosowania ich do nowej wrażliwości człowieka XX wieku. Awangarda początku wieku była ruchem nader zróżnicowanym (toteż niektórzy badacze wolą mówić o „awangardach”), lecz poszczególnym jej odłomom wspólne było dążenie do nowości, oryginalności, odkrywczości formalno-technicznej. Ożywiał ją też duch buntowniczości, kontestatorskie nastawienie wobec dziedzictwa „starego” świata. Od twórcy oczekiwano wyraźnego opowiedzenia się po stronie sił zmierzających do rewolucyjnych przeobrażeń cywilizacyjnych, sił zorientowanych przyszłościowo. Zresztą w wyobrażeniu twórców awangardowych te dwie kwestie zajął się ze sobą: rewolucjonizowanie form artystycznych miało stać się środkiem służącym rewolucjonizowaniu świadomości ludzkiej, instrumentem przebudowy świata, zgodnie z progresywnymi ideałami moralnymi i społeczno-politycznymi. Szczególnie widoczne było to w programach radzieckiej awangardy lat dwudziestych (kubo-futuryści, suprematyści, konstruktywiści).

Dobrowolnie przyjęte zobowiązanie służebności sztuki wobec generalnych celów rozwoju historycznego, potraktowanie twórczości artystycznej jako narzędzia przemian społeczno-kulturowych w paradoksalny sposób doprowadziło niektórych awangardystów do idei śmierci sztuki w epoce współczesnej (dadaizm, a zwłaszcza radziecki produkcjonizm). Paradoks polegał na tym, iż misja cywilizacyjna, jaką miała do spełnienia twór-

⁴ *Ibid.*, s. 166.

czość artystyczna wymagała poświęcenia samej sztuki, piękna artystycznego, pojętego jako wartość samoistna. Owo przeświadczenie, że skończył się czas „czystej” sztuki, że pora wyjść poza krąg autonomicznej sfery wartości estetycznych, by dotrzeć do fundamentalnych spraw egzystencji człowieka, by sprostać wyzwaniom doby współczesnej, by stawić czoło przeznaczeniu ludzkości szczególnie zaznaczyło się w surrealizmie. Ale jest też stwierdzonym faktem, że właśnie surrealizm, wbrew swym likwidatorskim zamierzeniom, stworzył nowy rodzaj wartości estetycznych: znacznie poszerzył granice piękna artystycznego, ale ich nie przekroczył. Podobny los spotkał również inne kierunki awangardy lat dwudziestych. Już samo określenie „awangarda klasyczna” wskazuje, że awangardowy bunt przeciwko tradycji nie pociągnął bynajmniej za sobą przekreślenia całej tradycji, lecz spowodował jedynie jej modyfikację. Ciągłość rozwoju sztuki europejskiej nie została zerwana, a twórczość artystyczna zachowała status odrębnej dziedziny kultury, kultywującej swoiste dla niej wartości estetyczne. Oczywiście, zakres piękna artystycznego niezwykle się wzbogacił (nowa wrażliwość estetyczna, uformowana pod wpływem awangardy, dowartościowała sztukę innych kręgów kulturowych, w tym również sztukę ludów tzw. „prymitywnych”, twórczość dzieci i artystów nieprofesjonalnych, wprowadziła na szerszą skalę wartości estetyczne „ostre”, dysonansowe, dysharmonijne), lecz wartości estetyczne pozostały wyznacznikiem sztuki, czynnikiem decydującym o jej tożsamości kulturowej.

Po drugiej wojnie światowej, mimo zmienionej sytuacji społeczno-historycznej i kulturowej, niektóre nurty awangardowe z początku wieku znajdują licznych kontynuatorów. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że dopiero w latach czterdziestych i pięćdziesiątych pewne tendencje awangardowe uzyskują swój szczytowy wyraz m.in. w malarstwie informelu czy w twórczości Grupy „Zero”. Ale i w latach późniejszych abstrakcjonistyczny wątek tradycji awangardowej pozostaje żywy (op-art, sztuka kinetyczna, minimal art). Również nowa figuracja, uformowana w połowie lat sześćdziesiątych (F. Bacon, J. Dubuffet, W. de Kooning i inni), nawiązuje do dziedzictwa ekspresjonizmu niemieckiego. Nawet tak zdawałoby się nowatorski prąd jak happening ma swych poprzedników w ruchu dada, w obrazoburczych pomysłach Duchampa, w collages i environments K. Schwittersa.

Być może właśnie świadomość wyraźnego związku powojennej awangardy z dążeniami ruchów awangardowych początku wieku, a sięgając dalej — i z dziedzictwem modernizmu XIX-wiecznego (każdy z nurtów awangardy klasycznej mimo deklarowanego antytradycjonalizmu miał przecież taką lub inną tradycję), podyktowała M. Porębskiemu dość surową ocenę twórczości neoawangardowej: „(...) Trudno uznać za awan-

gardę pierwsze krytyczne rozpoznania granic i mechanizmów nowej, ukształtowanej już wrażliwości wieku, przeprowadzone przez op- i pop-artystów, asambalążystów, konceptualistów i hiperrealistów (...). Więcej w tym wszystkim uświęconego ustaloną już tradycją rytuału niż rzeczywistego nowatorstwa, więcej obrony zdobytych pozycji, rewindykacji praw coraz bardziej względnego pierwszeństwa, rejestracji i dokumentacji efemerycznych rezultatów, eksploracji nowo udostępnionych obszarów, niż rzeczywistego torowania dróg, rzeczywistego kierownictwa”.⁵

Bardziej pochlebnie ocenia działalność nowej awangardy S. Morawski.⁶ Według autora *Absolutu i formy*, ruch neoawangardowy stanowi odrębną formację kulturalną, pod wieloma względami przeciwstawną awangardzie klasycznej. Nowatorstwo owej formacji filozof upatruje przede wszystkim w zdecydowanym dążeniu jej czołowych przedstawicieli do przezwyciężenia „paradygmatu estetycznego”, tj. zespołu zasad, które uformowały się w tradycji antyczno-renesansowej. Zgodnie z owym wzorcem estetycznym celem twórczości artystycznej jest powołanie do istnienia przedmiotu posiadającego swoiste własności strukturalne i przeznaczonego do kontemplacji estetycznej. Dzieło sztuki jako pewna całość formalno-ekspresyjno-semantyczna jest wytworem indywidualności twórczej (talentu lub geniuszu) i nosi na sobie jej niepowtarzalne piętno. Tak ustrukturuowany przedmiot wymaga zajęcia przez odbiorcę odpowiedniej postawy estetycznej, charakteryzującej się między innymi bezinteresownością, skupieniem uwagi na dziele dla niego samego i zdystansowaniem się wobec całej otaczającej rzeczywistości. Na przestrzeni dziejów sztuki niejednokrotnie zmieniały się kanony artystyczne (podważono np. mimesis jako kryterium wartości artystycznej), lecz paradygmat estetyczny pozostał w mocy. Pierwsze próby jego obalenia związane są z działalnością dadaistów, a zwłaszcza z prowokacyjnymi poczynaniami Duchampa. Istota rebelii dadaistycznej polegała na rozbiciu dotychczasowej zwartej formy artystycznej i zastąpieniu jej „otwartymi” kompozycjami, a głównie na wprowadzeniu w obieg artystyczny przedmiotów pozbawionych jakichkolwiek jakości estetycznych w tradycyjnym rozumieniu (tzw. *ready mades*). W rezultacie owych dadaistycznych eksperymentów poddany został również w wątpliwość dotychczasowy status społeczny artysty, zapoczątkowany został proces demystyfikacji roli twórcy, któremu do tej pory przypisywano wzniosłą misję kulturową porównywalną z misją kapłana, mędrca czy męża stanu.

Radykalne zerwanie z „niezmiennikami estetycznymi” przypada na koniec lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych. Od tego momentu

⁵ *Ibid.*, s. 179. Por. też s. 181.

⁶ S. Morawski: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

neoawangardowa działalność spod znaku postsztuki (pop-art, happening, konceptualizm, hiperrealizm, fotomedia, performance i inne „izmy”) staje się jeśli nie dominującym, to w każdym razie bardzo jaskrawym i hałaśliwym nurtem w obrębie współczesnej kultury artystycznej. Czy jednak nie popełniamy niekonsekwencji zaliczając cały ten nader niejednorodny kompleks zjawisk do sfery kultury artystycznej? Twórcy neoawangardowi podkreślają przecież, że nie należy im na uprawianiu sztuki, że pragną zniszczyć wartości estetyczne sztuki, stanowiące w ich przekonaniu barierę między sztuką a rzeczywistością, aby wzmocnić w ten sposób wpływ twórcy na życie i stosunki międzyludzkie. Odrzucają również romantyczno-modernistyczny mit artysty jako istoty obdarzonej szczególnymi zdolnościami i powołanej do przewodnictwa duchowego.

Stanowiska w sprawie przynależności neoawangardowych realizacji do dziedziny sztuki są podzielone. I tak np. T. Pawłowski zgodnie ze swą koncepcją „panestetyzmu” uważa, iż pojęcia wartości estetycznej, przeżycia estetycznego, oceny estetycznej mimo wszystko znajdują zastosowanie do opisu i interpretacji wytworów aktywności neoawangardowej.⁷ Neoawangarda bowiem nie unicestwia wartości estetycznych, lecz dokonuje rozszerzenia ich zakresu poprzez wykorzystanie zupełnie nowych materiałów, do tej pory pogardzanych, poprzez zmianę relacji łączących podstawowe elementy dzieła (np. wprowadzenie struktur nieciągłych, improwizowanych, dopuszczenie przypadku jako swoistej zasady organizującej proces twórczy, zniesienie przestrzennych i czasowych granic realizacji artystycznych). Uczony nie odmawia również neoawangardowym twórcom zaszczytnej miana artysty, chociaż dostrzega różnice w postawach i zamierzeniach twórczych artysty awangardowego i dawniejszego. Celem artysty neoawangardowego nie jest naśladowanie rzeczywistości (mimesis), ekspresja własnej unikalnej osobowości, imponowanie wirtuozerią formalno-techniczną, komunikowanie konkretnych idei moralnych, religijnych, politycznych itp., lecz jedynie dostarczenie odbiorcy (właściwszym określeniem byłoby: współuczestnikowi akcji, manifestacji, zdarzenia) pewnego zespołu bodźców psychicznych, postawienie go w sytuacji aktywizującej całą jego osobowość — sferę doznań zmysłowych, intelekt, uczucia, wyobraźnię. Jeśli artysta neoawangardowy podejmuje jakieś „badania nad problemami” społecznymi, psychologicznymi, politycznymi itp., uznanymi za ważne i aktualne, to raczej w tym sensie, iż pobudza odbiorcę do samorzutnych filozoficznych dociekań nad kondycją człowieka w dzisiejszym świecie, nad zagrożeniami, jakie współczesna cywilizacja naukowo-techniczna niesie dla integralności i autonomii osoby

⁷ T. P a w ł o w s k i: *Panestetyczne koncepcje wartości*, „Półrocznik Filozoficzny Młodych” 1986, nr 2.

ludzkiej, nad odwiecznymi kwestiami egzystencjalnymi. Tutaj mieszczą się też autotematyczne dociekania neoawangardystów (rozwijane głównie przez konceptualizm), dotyczące samej sztuki, jej stosunku do rzeczywistości społecznej, jej coraz bardziej problematycznego statusu kulturowego, jej perspektyw rozwojowych (bądź braku takich perspektyw). Najwartościowsze z tych „badań” również polegają na postawieniu znaków zapytania, na zasygnalizowaniu raczej odbiorcy spraw domagających się rozwiązania, niż na wyraźnym ich sformułowaniu czy tym bardziej na udzieleniu jednoznacznych odpowiedzi.

Nic zatem dziwnego, iż — jak przyznaje T. Pawłowski — „refleksja, do jakiej realizacji tego typu pobudzają, jest często nieprecyzyjna, nie domyślana do końca, szczątkowa, nie jest to po prostu winą leniwego umysłu odbiorcy, choć i to się zdarza, lecz wynika z charakteru dostarczonych bodźców”.⁸ Tak więc niewątpliwy atut neoawangardy, jakim jest bezpośredniość oddziaływania na odbiorcę, bywa z konieczności okupiony nadmierną mglistością przesłania artystycznego. „Główne źródło wartości estetycznych — konkluduje autor — przesunęło się z jakości zmysłowych i formalnych na zawartość myślową realizacji, na ciągi skojarzeń intelektualno-emocjonalnych, które może ona wzbudzać”.⁹

Czy jednak istotnie możemy mówić tutaj o wartościach estetycznych, jak sądzi Pawłowski? Zdaniem badacza, wartości estetyczne realizacji neoawangardowych tkwią przede wszystkim w ich zdolności do stymulowania zaangażowanego namysłu filozoficznego, do intensyfikacji określonego sposobu widzenia, odczuwania i osądzania świata. Pierwiastek estetyczny przejawia się w tych wszystkich działaniach, manifestacjach, akcjach, instalacjach itp., które dostarczają cennych przeżyć egzystencjalnych, pobudzają wyobraźnię, przywracają spontaniczność reagowania naszym zmysłem, uczuciom, intelektowi. Podobne rozszerzenie zakresu pojęcia wartości estetycznej pozwoliłoby wprawdzie zaliczyć dużą część działalności neoawangardowej do sfery sztuki, ale jednocześnie musiałyby doprowadzić do zatarcia granicy między twórczością artystyczną a wszelkimi innymi rodzajami twórczości, których może być tyle, ile jest różnych światopoglądów, różnych koncepcji politycznych, różnych systemów moralnych. Pojęcie sztuki utraciłoby wówczas wszelką przydatność naukową, sztuka pograżyłaby się całkowicie w rozległym obszarze nie-sztuki. Każde zachowanie, każda interwencja w otaczającą rzeczywistość, każda forma aktywności społecznej i twórczej zabawy mogłaby być uznana za rodzaj działalności artystycznej. Oznaczałoby to w gruncie rzeczy pośrednie usankcjonowanie likwidatorskich dążeń nowej awangardy.

Trzeba przyznać, że T. Pawłowski jest świadom, iż przeciwko kon-

⁸ T. Pawłowski: *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 234—235.

⁹ *Ibid.*, s. 240.

cepcji panestetyzmu można wysunąć zarzut całkowitej relatywizacji wartości estetycznych sztuki. Dlatego też uczoney wprowadza do swej teorii dodatkowe twierdzenie w istotny sposób korygujące jej sens: wartość estetyczna przysługuje danemu przedmiotowi (dziełu sztuki i innym wytworom człowieka, zdarzeniu, zachowaniu ludzkiemu, twórcom przyrody itp.) tylko potencjalnie. Zespół własności zmysłowych składających się na wartość estetyczną obiektu podlega aktualizacji tylko w społeczno-kulturowym procesie tworzenia, odbioru, interpretacji i oceny. W owym społecznym obiegu wartości uczestniczą artyści, krytyka artystyczna, nauki o sztuce, instytucje organizujące kontakt sztuki z publicznością (muzea, galerie, środki przekazu itp.). Aby wartość estetyczna stała się faktem kulturowym, musi zostać zaakceptowana przez jakąś grupę ludzi na pewien czas. (Można zastanawiać się, jak wielką grupę i na jak długo?). Zrozumiałe, iż inne grupy mogą przyznawać tej wartości inne miejsca w hierarchii aksjologicznej bądź też wysuwać własne, konkurencyjne wartości. To tłumaczy, zdaniem T. Pawłowskiego, pluralizm wartości estetycznych oraz ich fluktuację.

Jakkolwiek pojęcie wartości estetycznej w odniesieniu do wielu przejawów twórczości neoawangardowej traci swą ostrość, to jednak niektórzy badacze i krytycy trafnie, jak sądzę, wskazują na występowanie w wytworach twórczości najnowszej takich własności, jak barwy, światło, kształty, ruchy itp., które w odpowiednim kontekście socjokulturowym mogą uzyskać kwalifikację estetyczną. Nawet w takich nurtach, jak minimal art czy konceptualizm, które zdawałoby się najbardziej oddaliły się od „paradygmatu estetycznego” wnikliwi krytycy odnajdują ślady elementarnych wartości estetycznych. Jeszcze bardziej jest to widoczne w pop-artcie, happeningu, hiperrealizmie, performanses czy też w różnych formach twórczości „technologicznej” (sztuka komputerowa, sztuka wideo, sztuka laserowa).

Można ten fakt interpretować jako koronny dowód kontynuowania przez ostatnią awangardę tradycji sztuki (z tym wnioskiem zgodziłby się zapewne T. Pawłowski) bądź też dostrzegać w nim jeden z paradoksów i sprzeczności cechujących *praxis* neoawangardową. Za tym ostatnim stanowiskiem opowiada się np. S. Morawski, który sądzi, iż przyczyną słabości i niepowodzeń neoawangardy jest właśnie uporczywe trzymanie się przebrzmiałych już autotelicznych wartości sztuki, a probowanych jeszcze (choć już z pewnymi wahaniem) przez wielką awangardę. W przeświadczeniu filozofa warunkiem odzyskania przez neoawangardę wiodącej roli w kulturze współczesnej, przywrócenia jej twórcom poczucia misji cywilizacyjnej jest radykalne porzucenie terytorium sztuki i przejście do jakiejś postaci „awangardyzmu egzystencjalnego”. Wartości estetyczne są

bowiem nie do pogodzenia ze sztuką, która chce stawić czoło konfliktom i antynomiom cechującym życie człowieka dzisiejszego, ze sztuką, która pragnie uczestniczyć w przewycięzaniu zamętu aksjologicznego doby obecnej i projektowaniu nowej „konkretnej utopii”, nowej przyszłościowej wizji człowieka, społeczeństwa i kultury.

Niezależnie od tego, jak oceniamy owe dążenia neoawangardystów do zerwania z tradycją awangardy (i z tradycją artystyczną w ogóle) — jako świadectwo jej ciągle jeszcze niewyczerpanych sił twórczych (S. Morawski) czy też przejaw dekadentyzmu współczesnej sztuki „burżuazyjnej” (niektórzy estetycy radzieccy)¹⁰ — estetyka winna uczynić głównym przedmiotem swych badań właśnie owe niekonsekwencje, sprzeczności, pęknięcia wewnętrzne w obrębie światopoglądu neoawangardy. Przy czym jedyną właściwą postawą metodologiczną wydaje się umieszczenie nowej awangardy w szerszym kontekście socjokulturowym i rozpatrzenie właściwych jej niespójności i napięć wewnętrznych jako symptomu głębszych konfliktów aksjologicznych, rozdzierających współczesną kulturę i cywilizację.

W tej perspektywie twórczość ostatniej awangardy może być odczytana jako reakcja na różnorakie dylematy (filozoficzne, moralne, polityczne itp.), w jakie uwikłała się epoka współczesna i towarzysząca jej ideologia „modernizmu”, sięgająca swymi korzeniami jeszcze racjonalistycznej filozofii XVIII wieku. Posłużę się tutaj lapidarnym opisem „projektu modernistycznego”, jaki dał J. Habermas: „Model modernizmu wypracowany w XVIII wieku przez filozofów Oświecenia odbijał ich zamierzenia do rozwinięcia obiektywnej nauki, uniwersalnej moralności oraz prawa, jak i autonomicznej sztuki — stosownie do wewnętrznej logiki tych dziedzin. Jednocześnie model ten zamierzał wyzwolić poznawczy potencjał każdej z tych dziedzin z ich form ezoterycznych. Filozofowie Oświecenia chcieli zużytkować nagromadzony potencjał wyspecjalizowanej kultury dla wzbogacenia życia codziennego, tj. dla racjonalnej organizacji codziennego życia społecznego. Oświeceniowi myśliciele pokroju Condorceta wciąż żywili ekstrawaganckie przekonanie, że sztuka i nauka przyczynią się nie tylko do objęcia kontroli nad siłami natury, ale i do zrozumienia świata oraz jaźni, postępu moralnego, praworządności instytucji, a nawet do szczęścia istot ludzkich”.¹¹ Wiek XX — dodaje filozof — rozbił tę optymistyczną wizję dziejów ludzkich jako nieustannego postępu cywilizacyjnego. „W nauce nastąpiła ścisła specjalizacja, moralność i sztuka

¹⁰ *Modiernizm. Analiz i kritika osnovnyh napravlenij*, wyd. IV, Moskwa 1987.

¹¹ J. Habermas: *Modernizm — niedopełniony projekt*, „Odra” 1987, nr 7—8, s. 47.

zmieniły się w autonomiczne działki, którymi zajmują się specjaliści i odzielili się od hermeneutyki codziennego porozumiewania się”.¹²

Podobną diagnozę stanu kultury odnajdziemy dzisiaj u wielu myślicieli zatroskanych o przyszłe losy ludzkości. Główne źródło schorzeń współczesnej formacji kulturowej (niektórzy filozofowie mówią wręcz o kryzysie) upatruje się w zdominowaniu jej przez „rozum instrumentalny”, tj. rozum nacelowany na osiągnięcie wartości pragmatycznych. Utrzymuje się, że kultura naszych czasów, manipulowana przez scjentystycznie nastawionych ekspertów, utraciła swą dotychczasową głębię metafizyczną i z siły scalającej świat ludzki przekształciła się w czynnik pogłębiający zagubienie i rozszczepienie wewnętrzne człowieka. I chociaż można by wskazać w świecie dzisiejszym siły kulturowe przeciwstawiające się owym dezintegracyjnym procesom i na różne sposoby zmierzające do restytucji pełni człowieczeństwa, to jednak wątpliwości dotyczące samej idei modernizmu pozostały. Dyskusja nad sytuacją kultury współczesnej, spór o rewizję jej fundamentalnych wartości zatacza pod koniec drugiego tysiąclecia coraz szersze kręgi, angażując etyczne, polityczne, religijne przekonania myślicieli.

Zrozumiałe, że estetykę interesują przede wszystkim te aspekty owej polemiki, które dotyczą położenia sztuki w systemie kultury dzisiejszej i stosunku artystów do złożonych spraw naszej „nowoczesnej” epoki. Próbując uporządkować to, co dzieje się w sztuce XX wieku, starając się odnaleźć głębszy światopoglądowy sens poszukiwań i eksperymentów podejmowanych przez neoawangardę, dostrzeżemy w nich przejaw tych samych rozterek i niepokojów, tę samą ambiwalencję, która przenika całą kulturę doby obecnej. Podstawowy dylemat, jaki usiłują rozstrzygnąć najambitniejsi, najwrażliwsi twórcy neoawangardowi sprowadza się do tego, czy powinniśmy dochować wierności dziedzictwu modernizmu, jakkolwiek byłoby ono niepewne (w tym także ocalić sztukę jako integralną część owego dziedzictwa), czy też uznać krach koncepcji modernizmu i dążyć do stworzenia jakiegoś zupełnie nowego projektu kultury „alternatywnej”, w którym nie byłoby miejsca dla sztuki pojmowanej jako wydzielona, wyspecjalizowana sfera aktywności ludzkiej.

W tym drugim wypadku wartości estetyczne do tej pory realizowane w sztuce miałyby zostać rozszerzone na życie zbiorowe, miałyby urzeczywistniać się w zwykłej, codziennej praktyce. Wyzwolony w ten sposób potencjał kreatywny mógłby znaleźć ujście w nieustannym przekraczaniu zastanej rzeczywistości, w ciągłym doskonaleniu naszej zdolności postrzegania i przeżywania świata, w niestrudzonej kontestacji obowiązujących norm, wartości, ideałów. Nie powinno więc dziwić, że tej właśnie opcji

¹² *Ibidem.*

światopoglądowej z reguły dokonują twórcy i teoretycy sztuki o skrajnie lewicowych przekonaniach społeczno-politycznych (od neoanarchizmu do trockizmu).¹³

Głównym założeniem, na którym opiera się cała konstrukcja teoretyczna owego stanowiska jest przeświadczenie o złudności dotychczasowych nadziei, jakie humanizm wiązał ze sztuką. Sądzi się, że sztuka służąca *sacrum* estetycznemu nie tylko nie przeciwstawia się depersonalizacyjnym i reifikacyjnym procesom, zachodzącym w dzisiejszym świecie, lecz wręcz przeciwnie — przyczynia się do utrwalenia sytuacji alienacyjnej. Budując fikcyjny, autonomiczny świat dzieła sztuki, rządzący się własnymi prawami (prawami piękna) tworzy iluzję harmonii między jednostką a społeczeństwem. Innymi słowy, dokonuje estetycznego uwznioślenia bynajmniej nie poetycznej rzeczywistości. Sztuka usiłująca ująć w przejrzyste, „piękne” formy chaos współczesnego świata, staje się surogatem życia, środkiem zastępczym umożliwiającym przeżycie w wyobraźni jedności między człowiekiem a otoczeniem społecznym, jedności niemożliwej do osiągnięcia w rzeczywistości. Kompensując odbiorcy braki jego realnego życia, godzi go tym samym z wadliwą rzeczywistością, narkotyzuje jego świadomość i krępuje jego zdolność do faktycznego przeobrażania świata. Mimo najlepszych często intencji pozostaje zatem bezsilna wobec zła istniejącego w świecie, jeśli wręcz nie sprzyja jego umocnieniu. Tak więc w wyalienowanym, pozbawionym jedności świecie również sztuka, uprawiająca kult wartości estetycznych musi nieuchronnie podlegać wszechwładnym mechanizmom alienacyjnym. Wyobcowanie sztuki z życia codziennego przesądza o jej zbyteczności, a w skrajnym ujęciu — o jej szkodliwości (maskowanie rzeczywistej kondycji człowieka).

Można by zrezygnować z jakiegokolwiek polemiki z koncepcjami uzasadniającymi zbędność sztuki w kulturze współczesnej, wysuwając jeden tylko, ale za to rozstrzygający argument „praktyczny”: mimo zapewnień neoawangardystów o rychłej śmierci sztuki nic nie wskazuje na to, że przestała się ona cieszyć uznaniem społecznym i wyczerpała już swe wszystkie możliwości dezalienacyjne. Wiele nowych zjawisk artystycznych świadczy o tym, iż sztuka tradycyjna ciągle jeszcze odgrywa doniosłą rolę w demaskowaniu schematów zmistyfikowanej świadomości, w reaktywowaniu kluczowych wartości humanistycznych (wystarczy chociażby powołać się na literaturę polską tzw. drugiego obiegu w czasie stanu wojennego czy też na wydarzenia artystyczne towarzyszące „pierestrojce” w ZSRR, pełniące funkcję katalizatora pożądanych przemian świadomości społecznej).

¹³ Por. J. Galard: *Śmierć sztuk pięknych*, [w:] S. Morawski: (red.) *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* t. I, Warszawa 1987.

Lecz z tezą o zbyteczności sztuki można również podjąć skuteczną dyskusję na płaszczyźnie teoretyczno-filozoficznej. To prawda, że sztuka była niejednokrotnie w swych dziejach wykorzystywana przez państwo dla legitymizacji ustalonego porządku społeczno-politycznego, że była traktowana jako symbol prestiżu panujących, że dla całych grup społecznych pełniła funkcję przyjemnej aczkolwiek niezobowiązującej rozrywki i ozdoby życia, luksusowego dodatku. Czy jednak tego typu afirmacja istniejącego stanu rzeczy należy do samej natury sztuki?

Jak trafnie stwierdza A. Camus, w sztuce „zawiera się afirmacja i zaprzeczenie zarazem”.¹⁴ Sztuka, w przekonaniu autora *Mitu Syzyfa*, wyrasta z potrzeby nadania spójności egzystencji ludzkiej. Życie ludzkie jest pozbawione stylu w tym sensie, że nie ma w nim nic trwałego. Dlatego też człowieka tak fascynuje fikcyjny świat dzieła sztuki, który jest korektą świata rzeczywistego. Sztuka oferując człowiekowi szansę uczestniczenia w losach spełnionych, umożliwia mu tym samym osiągnięcie formy, której bezskutecznie poszukuje w życiu codziennym. Jednym słowem, antyalienacyjne oddziaływanie sztuki ściśle wiąże się (choć Camus nie używa tego terminu) z jej funkcją kompensacyjną. Analizując cykl powieściowy Prousta filozof konstatuje, iż „największym wyzwaniem, jakie dzieło tego rodzaju rzuca światu istniejącemu, jest to, że ono samo stanowi zamkniętą i spójną całość”.¹⁵ Twórczość artystyczna, dokonująca w wyobraźni scalenia rozbitego świata, odbudowania jego sensu, jest jednocześnie wyrazem niezgody na brzydotę, absurdalność, przypadkowość codziennej egzystencji. A zatem sztuka neguje to, co realne, ale nie jest to po prostu ucieczka od rzeczywistości, gdyż ostatecznie przywraca człowieka samemu sobie, pozwala mu odnaleźć się w obcym świecie.

Camusowski wątek dialektycznej jedności afirmacji i buntu w sztuce podejmuje również w czasach nam bliższych H. Marcuse. Stanowisko Marcuse'a jest dla nas interesujące tym bardziej, iż stosunek filozofa do sztuki tradycyjnej i neoawangardowej przeszedł znamiennej ewolucję. Jeszcze w *An Essay on Liberation* (1969) Marcuse podzielał przekonanie neoawangardystów o śmierci sztuki. Lecz już w pracach, które napisał w latach siedemdziesiątych wycofał się z tej tezy i sformułował wniosek, iż wprawdzie świat dzieła sztuki jest światem fikcyjnym, pozornym, lecz w paradoksalny sposób jest on prawdziwszy od świata realnego, bowiem zaprzecza wyalienowanej i represyjnej rzeczywistości, ukazuje możliwość innego, lepszego życia, wolnego od urzeczowienia właściwego dla skomercjalizowanego społeczeństwa kapitalistycznego i poddanego presji ideologii społeczeństwa socjalistycznego. Mechanizm owego zjawiska Marcu-

¹⁴ A. Camus: *Eseje*, Warszawa 1971, s. 357.

¹⁵ *Ibid.*, s. 369.

se określił mianem „alienacji drugiego stopnia”: artysta jako istota wyobcowana z wyobcowanego społeczeństwa ma szansę wznieść się ponad istniejące ograniczenia świadomości, ma szansę wypowiedzenia pewnych prawd uniwersalnych i podważenia w ten sposób panującej ideologii.¹⁶

Jest to możliwe dzięki tak pogardzanej przez neoawangardystów „formie estetycznej” i właściwemu jej krytycznemu i transcendującemu potencjałowi.¹⁷ Marcuse nie zaprzecza, że estetyczne uporządkowanie obrazu świata i życia ludzkiego, jakiego dokonuje sztuka, jest jakąś formą afirmacji realności. Artystyczna akceptacja rzeczywistości nie ma jednak nic wspólnego z aprobatą dla represyjnego porządku, wręcz przeciwnie — ewokując obraz życia autentycznego, stanowi załączek buntu przeciwko zniewalającym człowieka strukturom społecznym. Nie należy tego rozumieć — zastrzega się filozof — w uproszczony sposób jako wezwania do tworzenia sztuki wyrażającej idee nieuniknionego postępu historycznego, obiecującej ostateczny tryumf dobra nad złem, dysponującej gotowymi odpowiedziami na wszelkie dylematy stojące przed ludzkością. Podobny historiozoficzny optymizm byłby zaprzeczeniem artystycznej prawdy o rzeczywistości, zaprzepaszczeniem *mimesis* w postaci krytycznej, przeobrażającej świadomość ludzi i w konsekwencji przekształcającej świat. Autentyczna sztuka to sztuka wyrażająca utopijną świadomość poprzez estetyczną transformację rzeczywistości, transformację, która w różnych okresach historycznych przybierała najrozmaitsze postaci stylistyczne. Nawet skrajnie pesymistyczne wizje świata i człowieka, zawarte na przykład w twórczości Kafki czy Becketta, niosą w sobie zapowiedź przyszłego wyzwolenia, ponieważ stanowią oskarżenie zastanej rzeczywistości i jednocześnie próbują ocalić to, co twórcze w człowieku i co decyduje o jego wewnętrznej wolności w zniewolonym świecie.

Dotykamy tutaj kwestii, która wykracza poza problematykę teoretyczno-estetyczną i zmusza do postawienia, jak być może niektórzy uznają, nieco „staroświeckich” pytań o charakterze etycznym: jak daleko sięgają granice swobody twórczej, jak daleko może posunąć się artysta w swej pasji burzenia zastanego porządku aksjologicznego? Bez wątplenia ambitna sztuka nie daje jednoznacznych odpowiedzi, nie tworzy czarno-białych schematów, lecz stara się uwzględnić racje różnych stron uczestniczących w wielkich sporach światopoglądowych naszej epoki. Ale niezbywalnym prawem sztuki jest również prawo do stronniczości, w tym także do manifestowania krańcowego pesymizmu. Kto zresztą wie, czy pesymizm w sztuce dzisiejszej nie jest bardziej twórczy kulturowo niż meta-

¹⁵ H. Marcuse: *Kontrrewolucja i rewolta*, [w:] *Zmierzch estetyki...*, s. 265—266.

¹⁷ H. Marcuse: *Trwałość sztuki: przeciw określonej estetyce marksistowskiej*, [w:] *Zmierzch estetyki...*, s. 282—284.

fizyczny prometeizm (termin Z. Cackowskiego), z jego przesadną wiarą w moc człowieka, we wszechwładzę rozumu instrumentalnego, dążącego do podporządkowania sobie wszystkich sfer działalności ludzkiej, dyktującego historii swe prawa. Dialektyka formy artystycznej potrafi przecież przekształcić ten pesymizm w załączek nowej nadziei. W tym sensie należy przyznać rację Camusowi, gdy zauważa, że nawet „jeśli powieść wyraża tylko nostalgię, rozpacz, niespełnienie, to przecież buduje formę i daje zbawienne rozwiązanie. Nazwać rozpacz, to już ją przezwyciężyć. Literatura rozpoczy to termin sprzeczny sam w sobie”.¹⁸

Należy wszakże powątpiewać, czy autor *Dżumy* posunąłby się tak daleko jak H. Read, który stwierdził, że w sztuce „filozofia nihilizmu, skrajnego egoizmu jest dopuszczalna, musi jednak być wyrażona koherentnie, jeśli mamy ją poważnie traktować”.¹⁹ Znamienne zresztą, że angielski filozof przejawiający tak dużą tolerancję wobec obcych dlań treści światopoglądowych, obserwując w połowie lat sześćdziesiątych upowszechnianie się pop-artu, doszedł do wniosku, iż działalność artystyczna, która zmierza do dezintegracji formy stanowi symptom barbarzyństwa, zagrażającego kulturze współczesnej. Wszelka sztuka — zdaniem Reada — jest aktywnością doskonalącą wrażliwość zmysłową oraz odkrywającą i ulepszającą symbole służące do porozumiewania się. A zatem tam, gdzie forma ulega rozbiciu, gdzie brak jakiegokolwiek dyscypliny estetycznej, nie ma również rozmowy, to znaczy nie ma sztuki. Sztuka traci swą fundamentalną integracyjną i komunikatywną funkcję kulturową, przyczyniając się do pogłębienia nieładu aksjologicznego, zamiast być siłą spajającą osobowość człowieka i jednoczącą zatอมizowany świat społeczny. Dzisiaj możemy orzec, iż obawy Reada były przesadne. Nowa awangarda wbrew swym chełpliwym deklaracjom nie obaliła wszelkiej formy, lecz zburzyła jedynie formę klasyczną, zamkniętą, skończoną, harmonijną, wymuskaną. „Otwarte zakończenia, wieloznaczności, puste miejsca, zmiana perspektywy, przejaskrawienia, cięcia, zmiana poziomów stylistycznych i dominant struktury są znamionami dzieł nowoczesnych, jak gdyby wszystkie one szukały swej formy przez stałe zagrożenie na granicy bezforemności i dowolności”.²⁰

Sądzę, że to ostatnie spostrzeżenie trafnie oddaje sytuację sztuki w świecie kultury współczesnej. Sztuka tradycyjna dążyła do uchwycenia istoty rzeczy, do nadania obrazowej (konkretno-zmysłowej) postaci ideom, powszechnym prawdom. Sztuka nowoczesna rezygnując z wszelkich stałych, klarownych form, ukazuje nam wizję świata roztrzaskanego, nieprzejrzystego, pozbawionego scalających idei, świata na krawędzi

¹⁸ Camus: *Eseje*, s. 365.

¹⁹ H. Read: *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, s. 176.

²⁰ D. Wellershoff: *Rozpad pojęcia sztuki*, [w:] *Zmierzch estetyki...*, s. 418.

chaosu. Lecz właśnie przez to zmusza człowieka naszych czasów do samookreślenia się wobec zachodzących przeobrażeń cywilizacyjnych, do podjęcia samodzielnego wysiłku zrekonstruowania obrazu rzeczywistości i ponownego odnalezienia się w świecie. Czyni zatem to, co wartościowa sztuka czyniła od początków swego istnienia: przyjmuje wyzwanie rzeczywistości i próbuje odbudować sens świata i życia ludzkiego w tym świecie.

W świetle tych uwag staje się jasne, że sformułowany w tytule niniejszego artykułu dylemat „kompensacja czy działanie?” jest dylematem fałszywym. Autentyczna sztuka dzięki swym walorom estetycznym stanowi swoiste „uzupełnienie” rzeczywistości, a przez to dostarcza impulsów do twórczego przekształcania świata. I jeśli sztukę „nowoczesną” coś różni od sztuki „tradycyjnej” to fakt, iż według udatnej formuły Gombrowicza kładzie ona „nacisk raczej na swoje zmaganie się z formą niż na samą formę”.²¹

SUMMARY

The article discusses the situation of avant-garde and neoavant-garde art in contemporary culture. The author attempts to reconstruct philosophical premises underlying the neo-avant-garde conceptions of artistic creation that accuse "aesthetic *sacrum*" of isolating art from life, of compensating for the defects of reality and assisting thereby in preserving the *status quo* in culture. The author asserts that the dilemma of compensation or action formulated by the advocates of neo-avant-garde is a false one. Authentic art, owing to its special aesthetic values, does indeed complement life but by that very fact it also provides impulses for a creative transformation of the world. What distinguishes "modern" art from "traditional" art is, according to Gombrowicz's apt formulation, that the former emphasizes its struggle with form rather than form itself.

²¹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953—1956*, Kraków 1988, s. 107.