

## Franciszek Chmielowski\*

### DOŚWIADCZENIE SZTUKI – *EMPIRIA CZY EKSPERYMENT?*

We współczesnej estetyce panuje na ogół zgodne przekonanie, że doświadczenie sztuki jest faktem pierwotnym, inicjującym i regulującym przebieg teoretycznej o niej refleksji, stanowi również podstawę jej tworzenia, wartościowania i oceny. Niniejszy tekst jest próbą filozoficznego rozpoznania związku między dziedziną wytworów nowej sztuki oraz kontekstem kształtujących je doświadczeń. Autor uzasadnia tezę, że radykalne zmiany w sztuce współczesnej mają swoje źródło w zmianach znaczeń składających się na pierwotne pojęcie doświadczenia. Współczesna praktyka artystyczna odchodzi od doświadczenia estetycznego jako kontemplacyjnie zorientowanej *empirii* na rzecz nowożytnej odmiany doświadczenia jako *eksperymentu* i badania, co oddala sztukę od jej właściwych funkcji i zbliża do agresywnej ideologii przedawnionego już dziś scjentyzmu. Rozpoznanie przemiany znaczeń w fundującym sztukę pojęciu doświadczenia posiada ważne konsekwencje zarówno dla rozumienia współczesnej sztuki, jak i dla opisującej ją teorii.

Słowa kluczowe: sztuka, doświadczenie, empiria, eksperyment, wartość estetyczna

Zawarte w tytule eseju pytanie wskazuje na pewien problem we współczesnej estetyce, który domaga się filozoficznego rozpoznania. Utrzymująca się niejasność sytuacji w sprawie bliższego określenia charakteru doświadczenia sztuki, a zwłaszcza niedostrzeganie związku między sztuką a rodzajem fundującego ją źródłowego kontaktu ze światem – doprowadziło do obecnego dziś stanu powszechnej dezorientacji w teorii, krytyce i praktyce sztuki.

Na pytanie – co jest dziś sztuką – trudno szukać zadowalającej i sensownej odpowiedzi. Jest tak między innymi, dlatego że – jak twierdzi znany amerykański estetyk, Joseph Margolis – „wyróżniającą cechą współcześnie tworzonej sztuki jest niemożność bliższego jej określenia” (Margolis 1999: 27–28). Zawikłaną sytuację dzisiejszej praktyki artystycznej w sposób lapidarny podsumował Artur Tajber, znany artysta performer i teoretyk sztuki w tekście *East-Etyka (East-Ethics)*, którego fragment warto w tym miejscu zacytować:

Współczesna nam sztuka (w ogólnym rozumieniu) jest konglomeratem wątków o złożonej naturze lub raczej kompleksem różnych, pochodzących z różnych etapów swej ewolucji pomysłów na sztukę oraz ich różnie zaawansowanych skutków. Zważywszy szeroki plan zjawiska (wszak mówimy teraz o zjawisku ogólnoswiatowym), jego relatywną demokratyzację i decentralizację, nawet bez praktycznej analizy łatwo sobie wyobrazić dodatkowe procesy, które muszą zachodzić w tak pojemnym zbiorze: przejmowanie skutków przy zapomnianiu przyczyn, skłonność do wielokrotnego odkrywania tych samych prawd, wynajdywanie wcześniej dokonanych wynalazków,

\* Zakład Semiotyki Sztuki, Instytut Filozofii UJ, Międzywydziałowa Katedra Historii i Teorii Sztuki ASP w Krakowie; f.chmielowski@iphils.uj.edu.pl

ideologizację racji, komercjalizację idei, wszystkie procesy korupcji wynikające z ludzkiej próżności i gier interesów. Oczywiście jest to tylko jeden z możliwych punktów widzenia – równie dobrze można by powiedzieć, że choć wciąż jest zauważalne roszczenie „jednej sztuki” (sztuki wysokiej lub formacji wiodącej, a zatem hierarchii wartości obejmującej wszystkie zjawiska artystyczne), to nie ma już dzisiaj jednej wizji sztuki – lecz otwarty konkurs na pretendujące do tego miana: osoby, teorie i praktyki. Rzecz w tym, że w naszym świecie taka rywalizacja nie ma żadnego możliwego do zaakceptowania, „prawomocnego” arbitra (Tajber 2006: 2).

Otóż to właśnie: brak możliwego do zaakceptowania prawomocnego arbitra i – można by jeszcze dodać – brak wiarygodnych kryteriów opisu, analizy i oceny rozgrywających się artystycznych zjawisk. Autor zacytowanej powyżej opinii, poszukując rozwiązania trudności, sięga do aksjologicznie zinterpretowanej przez Hermanna Brocha kategorii kiczu, jako zaprzeczenia artystycznej prawdy, co pozwala mu na względne uporządkowanie artystycznej sceny.

Przedstawiając swoją propozycję rozpoznania złożonej sytuacji, odwołam się do innych narzędzi pojęciowych, szczególnie do wspomnianej na wstępie kategorii doświadczenia sztuki, co posiada tę zaletę, że pozwoli mi na pewien stopień obiektywizmu i bezpieczny dystans wobec analizowanych zjawisk, a przynajmniej na uniknięcie potrzeby pospiesznego kojarzenia opisu z oceną. Oczywiście, kwestia wartościowania jest w sztuce nie do pominięcia, powinna być jednak przygotowana możliwie po dokładnym rozpoznaniu sytuacji i przebadaniu zaistniałych faktów.

Wydaje się, że we współczesnym świecie sztuki można zauważyć dwie wyraźnie określone i przeciwstawne tendencje, przebiegające w poprzek historycznych i stylistycznych różnic. Z jednej strony – ciągle istnieje sztuka zdolna ewokować refleksyjną i kontemplatywną postawę, choć niekoniecznie zawężoną tylko do skupienia się na estetycznych jakościach artystycznego przedmiotu. Neoawangardowa i postawangardowa praktyka, odsuwająca na dalszy plan kwestie Ingardenowskich „jakości estetycznie doniosłych” bądź nawet rezygnująca z nich, nie zawsze oznaczała odejście od kontemplatywnego charakteru i metafizycznych wartości sztuki. Dobrym przykładem kontynuacji tego rodzaju działań mogą być wieloznaczne, pełne tajemnicy i podatne na głęboką interpretację instalacje oraz aranżacje przestrzeni, które prezentuje np. Bill Viola, Christian Boltansky lub Bob Wilson czy James Turrell.

Równoległe, obok tego rodzaju sztuki, począwszy od lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, mamy do czynienia z nową odmianą artystycznej praktyki, którą Arthur Coleman Danto określił nazwą „sztuki zaburzającej” ustalony porządek (*disturbatory Art*) (Danto 1997: 300–301). W tej mutacji artystycznych działań nie idzie bynajmniej o radykalnie nowatorską treść lub formę przedstawień, bo takie zjawiska można było spotkać także w wielu nurtach dawnej sztuki i wielu dziełach klasyków, jak np. w obrazach Rembrandta, Velasqueza, Goi i wielu innych. Animatorzy nowej artystycznej praktyki pragną czegoś innego, chcą, aby przez oddziaływanie ich wytworów doszło do gruntownej przemiany mentalności tego, kto ich doświadcza. Nie wchodzi tu w grę jedynie zmiany ilościowe lub ewolucyjne, które mogłyby prowadzić do pogłębienia bądź wzbogacenia osobowości odbiorców, lecz nagle zmiany rewolucyjne, obliczone na radykalne przekształcenie struktury psychiki osób biorących udział w artystycznej grze.

Zdaniem Arthura C. Danto, twórcy nowej generacji zdecydowanie odchodzą od roli konstruktorów bądź wytwórców złożonych, wielopoziomowych struktur artystycznych

i sięgają po wzory pochodzące z najstarszych źródeł cywilizacji. Nawiązują do zespolonych z magią i religią form sztuki archaicznej, gdzie artysta pełnił rolę szamana bądź kapłana; wciągając publiczność do współuczestnictwa w prowadzonej grze, oddziaływał na podstawowe ukonstytuowanie ich osobowości, a przez to prowadził do przemiany ich wrażliwości i sposobu postrzegania świata. Animatorzy nowej formacji artystycznych działań proponują coś, co daleko wykracza poza funkcje sztuki postrzegane z perspektywy tradycyjnej estetyki i stawia pod znakiem zapytania sensowność istnienia jej kluczowej kategorii, którą jest niewątpliwie pojęcie dzieła sztuki. Jeżeli to się zdarza – powiada Danto – to nie ma potrzeby, aby dzieło sztuki musiało dłużej istnieć, a jego opinia w tej sprawie nie należy do odosobnionych. Wielu współczesnych estetyków wskazuje na zanikanie i zmierzch pojęcia dzieła sztuki w dyskursie interpretatorów szukających właściwych określeń do opisanego nowego rodzaju funkcjonowania artystycznej praktyki. W Polsce interesująco na ten temat pisała Teresa Kostyrko (Kostyrko 2003: 36–42).

Zmiana artystycznego paradygmatu dokonuje się w sposób gruntowny i kompleksowy. Obecność artystycznych przedmiotów w galeriach sztuki należy dziś do rzadkości, a jeśli już są – to przeważnie jako funkcjonalny element większej całości, efemerycznej akcji bądź aranżacji przestrzeni, okazjonalnie bądź instrumentalnie motywowanych „instalacji”, które na ogół wcześniej są planowane, obmyślane i uzgadniane w ramach „strategii” albo „kampanii” prowadzonych przez „kuratorów” i „komisarzy” organizowanych ekspozycji.

Militarne konotacje kluczowych terminów określających funkcjonowanie sztuki mimowolnie zdradzają rzeczywiste intencje jej animatorów: prowadzona gra jest w istocie walką, która toczy się już nie o dzieło ani artystyczną *qualitas*, lecz o utwierdzenie własnej dominacji i „woli mocy” w oficjalnych strukturach życia artystycznego. Słowa „kurator” i „komisarz” dobrze z tymi intencjami współgrają: kurator to wszakże osoba, której zadaniem jest sprawowanie dozoru i opieki nad kimś pozbawionym wolności oraz samostanowienia, zaś komisarz to stały lub wyznaczony czasowo przedstawiciel władzy, mający do spełnienia określoną misję. Sami artyści odgrywają w tych procesach przemian rolę drugorzędną i z reguły przedmiotową, utracili dawną autonomię i wyróżnioną pozycję twórczych podmiotów na rzecz podporządkowania arbitralnym decyzjom i koniunkturalnej pragmatyce „urzędników sztuki”. Umocowani administracyjnie, biegli w socjotechnice zarządcy artystycznego życia, wyprowadzili krańcowe wnioski z modnej dziś w estetyce instytucjonalnej definicji sztuki: zajęli najważniejsze pozycje w prowadzonej grze, przyznali samym sobie rangę najwyższej instancji, decydującej o kierunku, sensie i wartości artystycznych działań.

Nowa sytuacja w sztuce stanowi poważne wyzwanie dla filozofii sztuki, której zadaniem jest skonstruowanie odpowiednich pojęć w celu intelektualnego ujęcia i wyjaśnienia rozpoznanych stanów rzeczy. Filozoficzne projekty odczytywania zawartych w sztuce znaczeń, ciągle ponawiane próby ich zrozumienia i właściwej interpretacji podejmowane są dziś zarówno w ukształtowanej przez nowożytną tradycję estetyce, jak i w różnych odmianach współczesnej filozofii, zwłaszcza w nurtach fenomenologii, filozoficznej hermeneutyki, neopragmatyzmu i niektórych wątkach postmoderny. Prawie każda z tych opcji proponuje rozpoczęcie filozoficznego namysłu nad sensem sztuki od kategorii doświadczenia jako źródłowego kontaktu z pierwotną sferą artystycznych faktów. Postulat powrotu do doświadczenia pojawia się nawet w kontekście tych nurtów filozofii, które dotychczas

uznawały to pojęcie za bezużyteczne (Kmita i Pałubicka 1992: 149–182), czego przykładem są deklaracje niektórych przedstawicieli neopragmatyzmu, mocno uwikłanych w przesady i założenia postmoderny (Shusterman 2005: 1–2).

Jednakże ów, regulowany bez mała neopozytywistyczną intencją, postulat powrotu do empirii jako podstawy i gwarancji obiektywności oraz pewności estetycznego poznania, choć słuszny, może okazać się niewystarczający i mało skuteczny bądź zgoła zawodny, jeżeli nie zostanie dopełniony rozpoznaniem znaczeń konstytuujących kluczowe pojęcie doświadczenia. Potwierdza to teoria i praktyka interpretacji nowych zjawisk sztuki współczesnej, która odwołując się do *empirii*, wcale nie prowadzi do porozumienia ani nawet uzgodnienia wspólnych płaszczyzn pośród różnych perspektyw badawczych, lecz raczej przeciwnie – ujawnia ich wielość i fundamentalne poróżnienie. To samo dotyczy zróżnicowania twórczych postaw, zobiektywizowanych w artystycznych wytworach oraz towarzyszących im autorskich komentarzach bądź manifestach.

Szczególnie wyraźny i akcentowany w sztuce współczesnej od drugiej połowy ubiegłego wieku skrajny pluralizm artystycznych zachowań oraz granicząca z dowolnością swoboda interpretacji podważają Kantowską zasadę „subiektywnej konieczności” jako regulatywnej idei tworzenia i odbioru sztuki, a wraz z nią nowożytny mit o autonomicznym i autotelicznym charakterze artystycznej twórczości, pielęgnowany w tradycji pokantowskiej estetyki.

Mnogość przekonań i niemożliwych do uzgodnienia opinii w kwestii semantyki artystycznych działań, akcentowanie znaczeń desygnowanych nie tyle przez artystyczne struktury, ile przez otaczające je społeczno-filozoficzne konteksty, świadczą dziś raczej o nie-autonomicznym i nie-autotelicznym charakterze sztuki. Wskazują także na jej zależność od szerszego (niż tylko estetyczny) horyzontu ludzkiego rozumienia.

Wydaje się również, że samo pojęcie doświadczenia, choć służy określeniu elementarnych zjawisk i stanów rzeczowych, mających być podstawą i gwarancją prawdziwości oraz pewności poznania, nie jest pojęciem jasno określonym ani jednoznacznym. Mimo pozorów bezpośredniości, oczywistości i źródłowości, jest ono raczej pojęciem teoretycznym i systemowym, czyli nabiera konkretnej treści dopiero w ramach określonej perspektywy filozoficznej i światopoglądowej. Dlatego mówiąc o doświadczeniu estetycznym bądź o doświadczeniu sztuki, warto zdać sobie sprawę z tego, jakiego rodzaju doświadczenie mamy na uwadze. Można bowiem mówić o wielości egzystencjalnych doświadczeń zarówno motywujących twórcze intencje, jak i kształtujących pojmowanie sensu artystycznych wytworów.

Wśród wielu możliwych rodzajów doświadczenia, jakie spotykamy (bądź ono spotyka nas) w kontaktach ze sztuką współczesną – dwie jego postacie rysują się jednak najwyraźniej, a mianowicie:

1. Ciągłe jeszcze obecne doświadczenie otwarcia, w którym dominuje postawa kontemplacyjna i receptywna, będąca odpowiedzią na aktywnie oddziałującą wartość obecną w artystycznej strukturze, oraz coraz częściej dziś spotykany w sztuce inny rodzaj doświadczenia.
2. Artystyczna strategia prowadząca do (ukształtowanego w duchu nowożytnej nauki i techniki) zaplanowanego i zorganizowanego działania oraz badania, mającego na celu opanowanie i przekształcenie przedmiotowo potraktowanej rzeczywistości.

Pierwszy rodzaj doświadczenia jest konsekwencją afirmacji i zgody na obecność świata i drugiego człowieka, wyrazem uznania i respektu dla ich autonomii w istnieniu oraz posiadanej wartości. Doświadczający w ten sposób podmiot uczestniczy w szczególnym spotkaniu z czymś źródłowym, co rości sobie prawo do bycia prawdą. Obecne w filozofii europejskiej od czasów starożytnych pojęcie doświadczenia jako *empirii* oznaczało w pierwszej kolejności właśnie ów bezpośredni, wrażliwy kontakt z różną od doświadczającego podmiotu rzeczywistością i było odpowiedzialne za kształtowanie się na jej temat najbardziej podstawowej i ogólnej wiedzy.

Opis takiej sytuacji poznawczego otwarcia wobec świata jako źródła prawdziwie filozoficznej wiedzy znajdujemy w słynnym fragmencie tekstu Diogenesa Laertiosa:

Pitagoras, gdy zapytał go Leon, tyran Fliuntu, kim jest, rzekł w odpowiedzi, że jest filozofem. Mówił, że życie jest podobne do święta ludowego; jedni idą na nie, żeby wziąć udział w igrzyskach, inni – żeby handlować, a jeszcze inni, i to najlepsi – jako widzowie; podobnie jest w życiu, jedni są niewolnikami sławy, inni władzy, inni są natomiast filozofami i szukają prawdy (Diogenes Laertios 1982: 474–475).

Pierwotne pojęcie doświadczenia wskazuje zatem w pierwszej kolejności na jego receptywny i zdarzeniowy charakter. Człowiek doświadczający czegoś jest zarazem sam doświadczany, wychodzi naprzeciw zdarzeniom świata bez strategicznego przygotowania i taktycznych reguł, nie narzuca im swoich subiektywnych oczekiwań, wyobrażeń ani pojęciowych schematów. Raczej przeciwnie, stara się dopasować własne kategorie pojęciowe do rozpoznawanych stanów rzeczy jako czegoś, co przychodzi z zewnątrz i radykalnie przekracza horyzont jego subiektywności.

W starożytnym opisie doświadczenia jako źródła rzetelnej wiedzy wyraźnie widać zbieżność i praktyczną nieodróżnialność między poznaniem i doznaniem: tym, co posiada charakter **poznawczy**, i tym, co ma walor **estetyczny**. Obie postawy charakteryzują się otwarciem i bezinteresownością, obie mają postać receptywną i zawieszają pospieszny osąd subiektywności na rzecz dopuszczenia do głosu prawdy mającej swoje siedlisko w szeroko pojmowanym zdarzeniu. W takiej perspektywie rozumienia nie istnieje zasadnicza różnica między doświadczaniem faktów artystycznych, dziejowych wydarzeń kulturowych i świata natury jako przedmiotu poznawczej refleksji.

Sytuacja uległa zmianie dopiero w kontekście mentalności nowożytnej, która ukształtowała nową koncepcję wiedzy, motywowanej nie tyle bezinteresowną kontemplacją świata, ile jej praktyczną użytecznością. Nowożytne poznanie naukowe od początku jasno określiło cel i charakter swoich poszukiwań, jako zorientowanych instrumentalnie, praktycznie i przedmiotowo. Sterowała nimi idea systematycznego opanowania świata natury (i samego człowieka) za pomocą metodycznie planowanych i zorganizowanych operacji. Odkrycia nauki ustalały prawidłowości przyrody, a te z kolei umożliwiały skuteczne poszukiwanie wynalazków technicznych.

Nowa koncepcja wiedzy była ściśle skorelowana z przekształceniem znaczeń składających się na samo pojęcie doświadczenia. Utrwalona w filozoficznej tradycji od czasów starożytnych postawa bezinteresownej ciekawości, zdziwienia (*atopon*) i receptywnego otwarcia

na sens rzeczywistych zdarzeń, jako konstytutywna dla pojęcia *empirii*, została poddana surowej ocenie. Twórcy nowożytnego paradygmatu wiedzy naukowej od początku podkreślali aktywną rolę doświadczającego podmiotu. Franciszek Bacon w miejsce *empirii* zaproponował *eksperyment* (jako zasadę ustalania faktów) oraz metodę indukcji eliminacyjnej (jako zasadę uogólniania faktów), czyli opracował odpowiednią strategię i taktykę egzaminowania doświadczanej rzeczywistości. W jego ujęciu postawa czysto receptywna, pozbawiona testującej roli podmiotowego rozumu, jest dla naukowego poznania zupełnie bez wartości.

Czyste doświadczenie, jeśli samo się nastęcza – nazywa się przypadkiem, jeśli się go poszukuje – eksperymentem. Pierwszy rodzaj doświadczenia to nic innego jak przysłowiowy groch z kapustą oraz chodzenie po omacku, jakie ludzie stosują w nocy – dotykając wszystkiego, czy przypadkiem nie uda im się wpaść na właściwą drogę. Ale byłoby z ich strony o wiele lepiej i rozważniej poczekać do dnia albo zapalić światło, a potem dopiero udać się w drogę (Bacon 1955: 107–108).

Nowożytne pojmowanie doświadczenia zredukowało bogatą treść starożytnej *empirii* jako źródła wiedzy – do sumy wolnych od mentalnego współczynnika, zmysłowych spostrzeżeń, będących tylko surowym i usytuowanym po stronie przedmiotowej materiałem poznawczym, który dopiero w dalszej kolejności był przetwarzany przez ludzki rozum, do postaci zasobu gotowej, systematycznie uporządkowanej wiedzy. Jednostkowe i konkretne doświadczenie zostało ostro przeciwstawione ogólnej i abstrakcyjnej teorii, a spontaniczne, bezpośrednie i osobiste doznanie świata – zorganizowanym, zaplanowanym i ponadindywidualnym formom poznania.

W ten sposób rozeszły się drogi doświadczenia naukowego i estetycznego, eksperymentalnie sprawdzalnej wiedzy i niepoddającej się metodycznym unormowaniom artystycznej świadomości.

Nowożytna mentalność, w której zasięgu znalazła się także ukształtowana wówczas (jako nowa dyscyplina filozoficzna) estetyka – pozbawiła piękno (i inne wartości estetyczne) wymiaru prawdziwości, a sztukę i artystyczne myślenie, do tej pory ściśle związane z ontologicznie pojętym byciem (jako *Sein*), usytuowała w wyizolowanej od rzeczywistych powiązań ze światem, sztucznej przestrzeni fantazji i estetycznego pozoru (jako *Schein*). Sukcesy naukowego myślenia i jego zastosowanie w dziedzinie techniki utrwaliły prestiż scjentyistycznego pojmowania doświadczenia, lecz zarazem doprowadziły do niezwyklego zubożenia jego treści. Ważne stało się tylko to, co zostało zaprojektowane w pragmatycznie zorientowanym badaniu. Podobnie uległ zniekształceniu sens doświadczenia (bądź przeżycia) estetycznego, które – pozbawione obiektywnych odniesień – zostało zredukowane do sfery subiektywnych i prywatnych doznań jednostki.

Dopiero filozofowie XX wieku, tacy jak Edmund Husserl, John Dewey, Hans-Georg Gadamer, upomnieli się o pierwotne i autentyczne treści przysługujące pojęciu doświadczenia, dostrzegli też faktyczną bliskość generowanej przez nie perspektywy poznawczej i estetycznej. Gadamer rozpoznał rzeczywistą i niezubożoną postać ludzkiego doświadczenia oraz rozumienia świata właśnie w doświadczeniu sztuki. W pierwszej części *Wahrheit und Methode*, zatytułowanej *Erfahrung der Kunst* (Gadamer 1986: 9–172) dokonał szczegółowej analizy tego pojęcia, wykazując, że – wbrew scjentyistycznemu empiryzmowi – denotuje ono przede wszystkim postawę receptywną i oznacza jednostkowe, niepowtarzalne

i niemożliwe do przewidzenia zdarzenie, które posiada charakter otwarty (jest otwarte na dalszy ciąg zdarzeń). Podstawowa forma doświadczenia, określonego przez Gadamera jako *Erfahrung*, realizuje się przede wszystkim w spotkaniu człowieka z wytworami sztuki, lecz zarazem stanowi strukturalny model rozumiejącego spotkania człowieka z całą dostępną mu rzeczywistością: przestrzenią dziejów, tradycji i szeroko pojętej kultury.

Rzeczywiste doświadczenie zawsze posiada charakter całościowy i nieprzewidywalny, absorbuje całą sferę duchowości człowieka i apeluje nie tylko do jego *ratio*, lecz także do wielu innych poziomów psychiki. W odróżnieniu od metodycznie zorganizowanego eksperymentu nie daje się ono w pełni zaplanować, tak jak nie daje się zaplanować ani przewidzieć rezultat oddziaływania dzieła sztuki na psychikę odbiorcy.

Gadamer poddał krytyce nowożytną koncepcję doświadczenia i opartą na nim wiedzę jako efekt poznania podporządkowanego restryktywnej metodzie naukowej. Sprzeciwił się także scjentyistycznej wierze w naukę, jak również motywowanej nią próbie rozciągania metod naukowych na wszystkie dziedziny poznania. Wykazał, że zarzucenie starożytnego pojęcia teorii jako bezinteresownego oglądu na rzecz czysto pragmatycznych znaczeń doprowadziło do zaniku całościowego widzenia świata we współczesnej nauce, czego skutkiem jest brak odpowiedzi na najważniejsze dla człowieka pytania natury moralnej, światopoglądowej i egzystencjalnej.

Filozoficzna hermeneutyka podważyła jedynowładztwo nowożytnej koncepcji doświadczenia. W kontekście współczesnej filozofii, także w obrębie innych nurtów, inspirowanych fenomenologią, egzystencjalizmem, personalizmem i myśleniem ekologicznym, nastąpiła wyraźna zmiana w ocenie słuszności perspektywy scjentyzmu i scjentyistycznej koncepcji doświadczenia. Nowożytnej koncepcji doświadczenia jako eksperymentu i towarzyszącej jej bezwarunkowej wierze w naukę nie otacza już dziś atmosfera filozoficznej aprobaty, przeciwnie, z różnych stron dochodzą głosy krytyki, których źródło znajduje się także w nurtach generalnie przychylnych oświeceniowej ideologii.

Wśród wielu opinii znaczącą jest tu wypowiedź Jürgena Habermasa, znanego obrońcy idei oświeceniowych i paradygmatu nowożytności jako „niedokończonego projektu”. Przypomniał on współczesnym filozofom niezbywalność podstawowych kategorii antropologicznych: ważność kategorii osoby, współuczestnictwa i „odpowiedzialnego sprawstwa” (zwłaszcza w perspektywie potocznej świadomości) jako kategorii niedających się zredukować się do poziomu naturalistycznego „czystego opisu” i wyjaśniania. Stwierdził on, że:

Świadomość odpowiedzialnego sprawstwa jest jądrem samowiedzy, która odsłania się tylko w perspektywie uczestnika, a jest niedostępna dla weryfikującej obserwacji naukowej. Scjentyistyczna wiara w naukę, która pewnego dnia nie tylko uzupełni, ale zastąpi osobową samowiedzę przez obiektywizujący opis, nie jest nauką, lecz kiepską filozofią (Habermas 2002: 8–21).

Także współczesna filozofia nauki odchodzi zatem od nowożytnego paradygmatu doświadczenia jako eksperymentu motywowanego chęcią panowania nad przyrodą i społeczeństwem. Przyjmuje także do wiadomości prawdę przypomnianą przez Gadamera, że istnieją wymiary doświadczenia bardziej podstawowe od respektowanych w nauce i realizujące się poza nauką – w dziedzinie sztuki, religii, rozumiejącym uczestnictwie w tradycji i we wspólnotowych formach życia. Także samo pojęcie naukowego doświadczenia jako

sterowanego metodą zaplanowanego eksperymentu wiele straciło na ostrości. Wiadomo dziś w filozofii i naukach szczegółowych, że nie istnieje jedna standardowa metoda naukowa (o jakiej rozmyślali Bacon i Kartezjusz), zapewniająca prawdziwość, obiektywność i racjonalność poznania. Spełniająca takie wymogi metoda jest mitem stworzonym przez naukowców, filozofów i popularyzatorów nauki (Bronk 2004: 45–60). Wiadomo też, że większość metod naukowych (takich jak obserwacja, metoda prób i błędów) nie różni się w istotny sposób od sposobów poznania potocznego. Przyjmuje się także, iż decydujące znaczenie w rozwoju nauki posiada trudna do racjonalnego wyjaśnienia genialność i kreatywność jej twórców, a więc kategorie, które od dawna były znane także twórcom sztuki.

Wspomniana na początku tych rozważań nowa mutacja artystycznej praktyki, określona przez Arthura C. Danto jako *disturbatory Art*, przyniosła w istocie zmiany, które nie tylko unieważniły zasady dawnej sztuki, lecz zakwestionowały także model doświadczenia jako *empirii*, spełniający się dotychczas najpełniej właśnie w jej obrębie. W praktyce artystycznej drugiej połowy XX wieku stała się rzecz szczególna: oto przewyżczona w filozofii nauki i samej nauce postać scjentyistycznego doświadczenia (jako metodycznie zorganizowanego eksperymentu) powróciła w artystycznym przebraniu ponownie, jako wiodąca idea nowej sztuki. Empiryczny kontekst tworzenia i odbioru wytworów „sztuki krytycznej”, „sztuki szoku”, różnych rodzajów „antyszuki”, „posztuki” i „metaszuki”, którego początki sięgają „przełomowych” eksperymentów utopijnej i dadaistycznej awangardy, posiada więcej cech wspólnych ze scjentyistyczną kalkulacją i pragmatycznie zorientowaną manipulacją niż z bezinteresownym i zbliżonym do kontemplacji doświadczeniem jako *empirią*.

Sugerowana przez Arthura Danto wykładnia, jakoby *disturbatory Art* odnawiała archaiczny model sztuki jako magiczno-religijnej obrzędowości, jest głęboko nietrafna, wiele argumentów przemawia za tym, że animatorzy ponowoczesnych form liberalnej, zlaicyzowanej i odczarowanej sztuki amerykańskiej i europejskiej końca XX wieku sięgnęli do znacznie młodszych źródeł inspiracji, szczególnie do podszytej dyskursem władzy nowożytnej idei metodycznego poznania oraz do wzorów artystycznych zachowań, wykoncypowanych w laboratoriach rewolucyjnych ideologów awangardy. Progresywnie zorientowanej sztuce przyświeca nie tyle mistyczno-magiczna idea powrotu do źródeł archaicznej wspólnoty, ile zachęcająca do rewolucyjnego aktywizmu jedenasta teza o Feuerbachu Karola Marksa. Nowożytne pojęcie doświadczenia pozostawiło wyraźny ślad we wszystkich segmentach szeroko rozumianej artystycznej praktyki: w określeniu twórczego podmiotu, znaczenia artystycznych wytworów i ich aksjologicznej kwalifikacji, jak również w zachowaniach odbiorców nowej sztuki. Zmiany te można przedstawić w kilku skrótowo ujętych określeniach:

1. Twórcza postawa artysty przestała oznaczać studiowanie estetycznie nacechowanych form natury, ewokację duchowych bądź psychicznych treści albo konstruowanie misteryjnych i niespotykanych w naturze kształtów. Artyści, a właściwie roztaczający nad nimi ideologiczną opiekę kuratorzy i komisarze, w pierwszej kolejności zaczęli koncentrować uwagę na starannym obmyśleniu i projektowaniu odpowiedniej strategii działań, mających na celu wywołanie odpowiednich reakcji wśród odbiorców, do których owe działania były adresowane.

2. Przedmioty artystyczne zostały pozbawione jakościowo wartościowego uposażenia i wielopoziomowego ustrukturywania, tak charakterystycznego dla dawniejszych dzieł sztuki. Została także mocno zredukowana ich bogata polisemia. Artystyczne przesłanie, dotychczas



wielopoziomowe i zorientowane **konotacyjnie**, zostało zastąpione przekazem nastawionym na jednoznacznie określoną i skalkulowaną **denotację**, przez co zyskało charakter ilustracji wcześniej obmyślanej treści, wytwór zbliżony raczej do publicystyki niż do przekazu sztuki. Ten rodzaj przekształcenia w znacznej mierze wyjaśnia proces zanikania pojęcia dzieła sztuki jako niestosownego w kontekście nowego paradygmatu artystycznych działań.

3. Uległa także zmianie sytuacja odbiorcy, który został pozbawiony możliwości zajęcia postawy receptywnej i kontemplacyjnej, jako odpowiedzi na wartość obecną w artystycznych strukturach. Na jej miejscu pojawiła się konieczność ciągłej mobilizacji uwagi oraz gotowości do odpowiedniej reakcji na niespodziewaną (często agresywną i szokującą) artystyczną akcję. Przeżycie estetyczne utraciło swój złożony, wielopoziomowy i wielofazowy przebieg, stając się momentalną odpowiedzią na emocjonalne bądź intelektualne pobudzenie.

4. Obecna w twórczym procesie i w artystycznych strukturach sieć dialektycznych powiązań (takich jak napięcie między akceptacją tradycji a innowacyjnym jej przekraczaniem, między determinizmem a wolnością, konsekwencją a nieprzewidywalnością, stwarzaniem a odkrywaniem, tworzywem a artystyczną formą etc.) (Stróżewski 1983: 260–348), które stanowiły o życiu, wewnętrznej dynamice i sile oddziaływania dzieła sztuki – została przeniesiona niejako z wnętrza na zewnątrz wytworów nowej sztuki; animatorzy nowych form aktywności skupiają się raczej na organizowaniu napięć, spięć i konfliktów między autorem artystycznego projektu a jego odbiorcami.

Rozważane w tym tekście nurty sztuki „zaburzającej”, „krytycznej” i różnych odmian „metaszuki” nie wyczerpują, rzecz jasna, całego spektrum współczesnych zjawisk artystycznych, chociaż – jako mocno nagłośnione przez środki masowego przekazu – nadają szczególną tonację całości. Doświadczenie hermeneutyczne (tożsame z doświadczeniem estetycznym) nadal stanowi naturalny kontekst wielu artystycznych działań, głównie tych, w których ciągle respektuje się ważność – ugruntowanych w tradycji – kategorii sensu, piękna i znaczącej formy, które zachowują dystans wobec nadmiernych uproszczeń intelektu oraz instytucjonalnych struktur w obrębie świata sztuki.

Od ekspansji zubożonych form artystycznego doświadczenia jako nowożytnego *eksperymentu* zdają się wolne różne odmiany eklektycznej postmoderny, obecne np. w projekcie Charlesa Jencksa (Jencks 1990: 8–16), a także tworzone współcześnie dzieła, inspirowane światopoglądem ekologicznym, nową niesubstancjalną metafizyką, jak również twórczość wielu artystów działających w pewnym oddaleniu od „nicującej” ideologii mass mediów. Możliwe, że tylko twórcy takich (i podobnych im) dzieł zachowają sens sztuki dla przyszłych pokoleń, gdyż jedynie oni potrafią skutecznie wymknąć się ciągle narastającym tendencjom, służącym manipulacji oraz uprzedmiotowieniu człowieka i jego duchowej aktywności.

„Pierwotność sztuki mieści się w samym procesie życia” – pisał John Dewey, filozof, który najradzykalniej zrównał znaczenie sztuki ze znaczeniem w pełni uformowanego i głębokiego życiowego doświadczenia (Dewey 1975: XVI). Jeżeli jest tak, to można żywić nadzieję, że sztuka przetrwa opresyjną sytuację naporu spóźnionej, scjentyistycznej ideologii wraz z modą na kluczowe dla niej pojęcie *eksperymentu* – i pozostanie przy koncepcji doświadczenia jako *empirii*, będącej właściwym źródłem i probierzem artystycznych działań.

## BIBLIOGRAFIA

- Bacon, Franciszek. 1955. *Novum Organum*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bronk, Andrzej. 2004. *H.-G. Gadamera krytyka rozumu naukowego*, w: Andrzej Przyłębski (red.), *Dziedzictwo Gadamera*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, s. 45–60.
- Danto, Arthur C. 1997. *Encounters and Reflections*, Berkeley: Berkeley University Press.
- Dewey, John. 1975. *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Diogenes, Laertios. 1982. *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Gadamer, Hans-Georg. 1986. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen. Erster Teil: *Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst*, s. 9–176.
- Habermas, Jürgen. 2002. *Wierzyć i wiedzieć*, „Znak”, nr 568, s. 8–21.
- Jencks, Charles. 1990. *Was ist Postmoderne?*, Zürich und München: Verlag für Architektur Artemis.
- Kmita, Jerzy i Anna Pałubicka. 1992. *Problem użyteczności pojęcia doświadczenia*, w: Jan Such (red.), *Poszukiwanie pewności i jego postmodernistyczna dyskwalifikacja*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 149–182.
- Kostyrko, Teresa. 2003. *Pojęcie dzieła sztuki a sztuka współczesna*, „Estetyka i Krytyka”, nr 5, s. 36–42.
- Margolis, Joseph. 1999. *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Shustermann, Richard. 2005. *Somaestetyka*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 7/1, s. 1–2.
- Stróżewski, Władysław. 1983. *Dialektyka twórczości*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tajber, Artur. 2006. *East-Etyka (East-Ethics). Ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w „wolnej Polsce”*.  
[http://www.tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur\\_Tajber\\_text\\_05.html](http://www.tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur_Tajber_text_05.html).

### THE EXPERIENCE OF ART – THE *EMPIRIA* OR *EXPERIMENT*?

In contemporary aesthetics exists an belief, that the experience of art is the primary fact, which initiates and leads theoretical reflection, as also is the state basis of creating, valuing and the opinion on art. Present text is the test of philosophical recognition of relationship between field of products of new art as well as with context formative it experiences. Author motivates thesis, that radical changes in present art have their source in of meanings consisting on primary notion of experience changes. The present artistic practice goes away from aesthetical experience as *empiria* and the contemplation and used the notion of experience as *experiment* and investigation, which dismisses art from her proper functions and brings it rather to aggressive ideology of scientism. The recognition of this progressive change of meanings in founding the art notion of experience has the important consequences both for understanding of present art and for describing it theory.

Key words: art, experience, empiria, experiment, aesthetical value