



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Sztuka, technika, wartości

Author: Tadeusz Sośniak

Citation style: Sośniak Tadeusz. (1995). Sztuka, technika, wartości. "Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Prace z Nauk Społecznych. Folia Philosophica" ([T.] 13 (1995), s. 139-152).



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Temat niniejszego artykułu tylko w przybliżeniu oddaje skomplikowany problem wzajemnego przenikania się sztuki i techniki oraz powstającego na tym styku paradygmatu nowych wartości estetycznych. Już bowiem od dawna obserwuje się wzajemne współkreowanie sztuki i techniki, w którego efekcie następuje interesująca przemiana. Oto sztuka racjonalizuje się w technice, technika zaś irracjonalizuje się w sztuce.

Uwarunkowania socjologiczne i inne, jakim poddane jest dzieło sztuki, są wyjątkowo rozległe i różnorodne, szczególnie gdy sztuka pojmowana jest w ścisłym i nierozzerwalnym związku z techniką. W epoce bowiem, w której następuje totalny postęp techniczny, a jednocześnie uniwersalny proces dehumanizacji i destabilizacji świadomości społecznej, dokonuje się swoiście rozumianej syntezy technoestetycznej infrastruktury.

Sens działań ludzkich w tak pojętym modelu można starać się określić przy założeniu, iż „żyjemy w świecie współczesnym, w świecie tysiąca mitów, ideologii, *quasi*-subiektywnych żądań i *quasi*-zobiektywizowanych potrzeb. Bezradni wobec samych siebie, zwracamy się do obiektywnych wyznaczników. Odwracając się jednak od *mare tenebrarum* osobowości, stajemy twarzą w twarz z *terra rationalis* nauki i kultury. Pomiędzy nimi napotykamy uwarunkowania tradycji, historii, społeczeństwa. Tradycji tworzonej i odtwarzanej, sensu historii zmieniającego się w zależności od *episteme* epoki, społeczeństwa na spięciu świadomości społecznej i nadbudowy. Zbliżając się coraz bardziej do przelomu wieków, odsłaniamy zakryty horyzont przyszłości. [...] Zarówno Zachód, jak i Wschód zbliżają się do przelomu wieku, przelomu, który przepojony jest zderzeniem kultur i kontestacji. Brak centrum, uniformizacja, dezintegracja osobowości --- wszystko to idzie w parze z coraz



TADEUSZ SOŚNIAK

Sztuka, technika, wartości



bardziej dającą się odczuć sytuacją poszukiwania nowych wartości. Pytania dotyczące sensu, wiary, religii, społeczeństwa wyzwalają niespotykane dotąd reakcje.”¹ Interesującym przykładem związków między sztuką i techniką jest coraz bardziej rozwijająca się architektura wielkich miast. Jednym z wielu badaczy, którzy analizują tę problematykę, jest przedstawiciel francuskiej socjologii P. Francastel. Odżegnuje się on zarówno od tradycyjnie pojętej socjologii sztuki, jak i od tradycyjnej estetyki. „Oryginalność metody Francastela polega na tym, że odrzuca on niejako dotychczasowe, tradycyjne ujmowanie sprawy przez socjologię sztuki. Mówiąc obrazowo, zamiast patrzeć na sztukę przez okulary społeczeństwa i szukać społeczeństwa w sztuce, patrzy on na społeczeństwo przez okulary sztuki i szuka sztuki w społeczeństwie. Nie jest to jednak proste, mechaniczne odwrócenie. Najistotniejsze w jego metodzie jest bowiem nieustanne szukanie dialektycznie pojętych związków, występujących między sztuką i społeczeństwem, na każdym szczeblu działalności społecznej.”²

W wypadku teorii Francastelowskiej ważne wydaje się także to, „iż wprowadzeniu nowego porządku w ludzkich umiejętnościach przeobrażania materii musi odpowiadać i nowy ład w myśleniu wyobrażeniowym. Tę nowość myślenia usprawiedliwia konstatawana we wszystkich dziedzinach zmiana obyczajów, idei i wszelkich form działalności ludzkiej, zasadzającej się przeciw na przetwarzaniu ram zarówno samej percepcji, jak i naszego poznania. Nowe dzieje plastyczne zawsze dowodzą, że zmieniły się koncepcje moralne i intelektualne. Artyści zawsze przyczyniali się wraz z uczonymi do tworzenia na drodze jakby antycypacji idealnego kręgu jakości i wartości, w jakim człowiek pragnął się urządzić w ciągu następnych pokoleń i cywilizacji.”³

Analiza Francastelowska ma na względzie przede wszystkim uwarunkowania socjoestetyczne, a raczej ich przeobrażenia we współczesności. Nowy ład techniki oraz sztuki, coraz częściej zmienny i trudny do analizy, nie tak łatwo poddaje się ustrukturuowaniu. Tym bardziej właśnie twórczość Francastela staje się nowym odczytaniem wielu szybko po sobie następujących zmian kodu współczesności. Rekonstrukcję koncepcji Francastela trzeba rozpatrywać w aspekcie równoległe do niej rozwijających się sposobów myślenia o technice i społeczeństwie, co implikuje równocześnie analizę sztuki, a raczej problem związany z tworzeniem się nowych jakości estetycznych. Odmienność spojrzenia na sztukę, jakie prezentuje Francastel, jest jednocześnie odmiennością jej pojmowania, a raczej sposobu myślenia o niej. Oryginalność cechująca to ujęcie otwiera pole do rozważań o interferencyjności sztuki i techniki w społeczeństwie

¹ T. Sośniak: *Oblicza kryzysu*. W: *Etyka prostomyślności a tradycje kultury*. Red. J. Bańka. Katowice 1986, s. 44–45.

² P. Beylin: *Przedmowa*. W: P. Francastel: *Sztuka a technika*. Tłum. M. S. Jarociński. Warszawa 1966, s. 15.

³ *Ibidem*.

industrialnym. Z pewnością Francastelowski ogląd odnosi się w dużej mierze do pewnego wybranego modelu społeczeństwa, jednakże mimo to, a może właśnie z tego powodu wspomniana koncepcja ukazuje interesującą problematykę rodzenia się nowych wartości. Wartości odnoszonych do jakby „drugiej strony ludzkiej natury”, rodzących się na styku nowego ze starym. To czyni teorię Francastela jeszcze bardziej frapującą dla różnego rodzaju analiz z pogranicza socjologii, estetyki czy też szeroko rozumianej politologii. Francastelowski ogląd obejmuje także zagadnienie nieodłącznie związane z twórczością. Mam tu na myśli „nową wrażliwość” — kategorię występującą w filozofii techniki, tak wnikliwie interpretowaną w Polsce przez twórcę eutyfroniki J. Bańkę: „Człowiek współczesny nie jest nowym wcieleniem Golema ani też nadczłowiekiem. Jest on przede wszystkim człowiekiem zwróconym ku przyszłości. Kiedy np. jest kosmonautą, wykonuje czynności znamionujące obecność ludzką na nowym poziomie. Opanowanie i samokontrola to tylko wartości, które warunkują stałość jego obecności w łonie przyrody galaktycznej. Taki człowiek nie odczuwa obecności alienacji techniki, lecz wrasta ponownie w pień społeczeństwa, powracając do rzeczywistości bezpośredniej naszego czasu. Jest bowiem sprawą oczywistą, że jedyną figuracją naprawdę dziś nową jest sztuka mechaniczna. Ale też nowej cywilizacji, nowemu folklorowi odpowiada nowa wrażliwość — klucz do powstania nowych pasjonujących form sztuki.”⁴

Jakże odkrywczo, a zarazem głęboko traktuje J. Bańka powstawanie, raczej transformację nowej wrażliwości naszego czasu. Przywołanie Golema czy też nadczłowieka oznacza tu głęboką pokorę wobec odmiennego pola emocjonalnego, jakie tworzy sztuka i technika. Mechaniczność bowiem sztuki pociąga za sobą także mechaniczność czy raczej reproduktywny charakter percepcji, co nieodłącznie wiąże się z kryzysem relacji artysta — odbiorca.

Mówiąc o nowych, pasjonujących formach sztuki, zapomina się jednak zbyt często o podstawowych wyznacznikach, jakie dyktuje wciąż zmieniająca się cywilizacja techniczna, stawiająca człowieka wobec faustowskiego wyboru wartości, jakimi są z całą pewnością wartości estetyczne, często niezbędne do racjonalnego działania. Mutując pośród relatywnie panujących warunków społecznych, sztuka staje wobec społeczeństwa czasami w sytuacji paradoksalnej.

Procesy industrializacyjne w rozmaity sposób wpływają na kształtowanie oblicza nowej sztuki, deprecjonując jednocześnie zasady estetyczne, które wpisały się na trwałe w dorobek sztuki europejskiej: „[...] dla jednych w istocie wartości estetyczne, które wyłaniają się z działalności przemysłowej nowoczesnego społeczeństwa, są przede wszystkim wartościami racjonalnymi, dla drugich przeciwnie, są one przede wszystkim wartościami irracjonalnymi lub ściśle biologicznymi. Te dwa wielkie prądy dzielą między sobą ostatnie półwiecze.

⁴ J. Bańka: *Filozofia techniki*. Katowice 1980, s. 316.

Charakteryzują one nowy etap interpretacji estetycznej maszynizmu, gdyż oba dominują, jak to mówiliśmy, nad większością teorii aktualnie wyznawanych.”⁵

Sztuka pojmowana w ten sposób jawi się jako korelat możliwości tkwiących w tworzeniu piękna *sensu largo*. Wyeksponowanie jednego wątku może grozić zagubieniem innego, jednakże niemożliwa jest sytuacja, aby poszukiwanie zagubionego paradygmatu natury ludzkiej nie uwzględniało poszukującego, gdyż każda sytuacja estetyczna implikuje już *a priori* podmiot myślący i dokonujący ocen. Jeżeli nawet ów podmiot posłuży się w swej działalności środkami wykraczającymi poza horyzont epoki, mam tu na myśli eksperymenty z płaszczyzny sztuki pogranicza, apelujące do sfery archetypalnej odbiorcy, to właśnie przez zanegowanie roli sztuki jako produktu dzieło uzyskuje status nonkonformistycznego wyzwania. Owo wyzwanie jednak może się okazać z biegiem czasu, czy raczej z perspektywy myślenia nasłuchującego, czymś pozbawionym humanistycznych wyznaczników, a także zabarwionym swoistym ekshibicjonizmem, prowadzącym w rezultacie do sytuacji granicznej, patowej, atoli nie w znaczeniu Jaspersowskim, lecz aksjologicznym ujęciu, które dotyczy bariery stylów i konwencji. W tym kontekście zagadnienie stosunku sztuki do techniki, mające szerokie odniesienie zarówno metodologiczne, jak i merytoryczne, sprowadza się w istocie do relacji specyficznej i oryginalnej, bo „autonomiczność – samoobrazowość jest to podstawowa kategoria, w której artysta asymiluje człowiekowi świat rzeczy. Posąg, obraz, gest, dowolnie proste urzeczowienie idei, może nawet tylko świat myśli, jakby ubity w substancję tworzywa – zwiększają dziedzinę rzeczy nowym konkretem już dostępnym innym. Sztuka jest rozpychaniem bytu, jest gwałtem mu zadaniem, ale i przynoszącym mu dary. Może i kto powie, że technika robi to samo. Nie. Technika jest inna. Prześlizguje się tylko przez rzeczy, ponieważ zużywa je, zostawiając odpadki i rdzę. Sztuka nie zużywa, lecz odnawia. Technika eksploatuje i niszczy świat, sztuka go wzbogaca. Czasem bywa coś ze sztuki w technice i coś z techniki wzbogaca świat, ale to dzięki sztuce, nie technice. Sztuka przełamuje obojętność rzeczy przez zmuszanie tworzywa do służby, w uzyskiwaniu ekonomicznych korzyści, ale przez asymilację, przez zmianę strefy jego istnienia. Dzięki sztuce rzeczy stają się podobne któremuś z rysów człowieka, artyście.”⁶ Rysów, dodać należy, zmieniających się w rytmie ewolucji kulturowej i gatunkowej, która zmierza w stronę radykalnego przekształcenia świadomości estetycznej. W świecie bowiem, gdzie zbyt często sztuka wyrasta przede wszystkim z najbardziej osobistej potrzeby ekspresji, gdzie dzieło jest sferą intymnego kontaktu, historia sztuki wydaje się niepotrzebna w swojej klasycznej postaci. Francastel patrząc z perspektywy socjoestetycznej, porusza się po obszarach już dotkniętych tzw. mitami mechanizacji. Od wrogich potępiających maszynę teorii aż do peanów na cześć techniki przechodzi

⁵ P. Francastel: *Sztuka a technika...*, s. 63.

⁶ A. Moniuszko: *Ciało sztuki*. Warszawa 1982, s. 89.

Francastel drogę rozwoju ludzkiego poznania ambiwalentnie przyjmującego cywilizacyjne przekształcenia. Opisuując społeczeństwo w perspektywie styku sztuki i techniki, zwraca uwagę na rzecz szczególną, problem warty głębszego rozpatrzenia w aspekcie dialektyki człowieka i maszyny w cywilizacji przemysłowej. Badacz rozpoczyna od tego, iż nie można już dzisiaj przyjmować porządków artystycznych za miernik architektury nowoczesnej tak zróżnicowanej i bogatej (choćby na przykładzie budowli postmodernistycznych). Oczywiście, dawniej porządki te — jak słusznie zauważa Francastel — oznaczały intelektualną postawę ludzi wobec świata i wtedy dla współczesności porządki te były żywe i urozmaicone. Trzeba, rzecz jasna, mieć na względzie, iż Francastel zwraca uwagę na pozorną absurdalność tego założenia, jednakże — a pisze to, rozważając gwoili uwyrażnienia paradoksu właśnie etapy nowej architektury po 1900 roku — chodzi tu o rzecz ważniejszą, o ciągłość ludzkich wyobrażeń i przemyśleń. Owa ciągłość dokonuje się za pośrednictwem, ucieleśnień postawy charakterystycznej dla epoki rozwoju człowieka. Jest to zatem problem o wiele szerszy.

Antynomia *homo faber* i *homo ludens*, w kontekście analiz Francastelowskich, zostaje zanegowana w sposób specyficzny i otwierający nowe perspektywy metodologiczno-aksjologiczne. Francastel mianowicie odrzuca podstawową antynomię Sztuki i Techniki. Uważa, iż przedmiot plastyczny odzwierciedla podwójną naturę sztuki: przedstawiającą i działającą. Sztuka — według niego — jest poniekąd techniką, i to techniką dwojakich czynności: przedstawiania i działania. Budując na tym podstawowym założeniu swoją teorię, Francastel równocześnie wypukla związki, jakie zachodzą w obrębie szeroko rozumianej teorii spotkania sztuki z maszyną. Społeczeństwo bowiem poddaje się wszelkiego rodzaju presjom, jakie wywiera współczesna sztuka na podstawowe elementy świadomości społecznej. Dzięki działaniom paraartystycznym właśnie dokonują się bezkrwawe rewolucje w psychice odbiorców. Inna rzecz, że odbiorca bez przerwy poddawany jest wszelkiego rodzaju apelom do podświadomości właśnie dzięki wykorzystywaniu sztuki współczesnej w różnego rodzaju postaciach.

W modelu socjoestetycznym P. Francastela, modelu *sui generis* filozofii techniki, na plan pierwszy wysuwa się, oprócz Sztuki i Maszyny, społeczeństwo stymulujące rozwój zarówno pierwszego, jak i drugiego elementu. Francastel dowodzi, iż w nowoczesnym społeczeństwie sztuka rozwija się ewolucyjnie równoległe do techniki. Jaki to ma skutek? Otóż człowiek na nowo zaczyna pojmować wszechświat, a także sztukę, co do której nabiera przekonania, iż jej dzieła nie polegają tylko na percepcji i wyobrażeniu, lecz przede wszystkim chodzi tu o wytwarzanie przedmiotów. Przedmioty te to uosobienia relacji pomiędzy sztuką a techniką. Obecne społeczeństwo bowiem preferuje przede wszystkim sztukę masową, która descmantyzuje kategorie estetyczne do tej pory odbierane jako klasyczne, a w ich miejsce proponuje symbole pozbawione pozornie odniesień diachronicznych, symbole bogate w skojarzenia związane z człowie-

kiem jednowymiarowym. Diagnoza, jaką stawia Francastel w tej sytuacji, jawi się wyjątkowo optymistycznie. Uważa on mianowicie, iż jest to tylko okres przejściowy, okres transformacji. W gruncie rzeczy można stwierdzić, że dzisiejsze przejawy sztuki awangardowej, ściśle związane z najnowszymi osiągnięciami technicznymi, stawiają odbiorcę przed następującym dylematem: arcydzieło czy kicz? Zalewani bez przerwy wszelkiego rodzaju kiczorodnymi wytworami sztuki masowej, nie jesteśmy często w stanie określić naszego odbioru estetycznego plakatu filmowego czy reklamy neonowej spotykanej na każdym kroku. Tymczasem to, co dla nas wydaje się rzeczą nieuchwytną, zbyt delikatną czy zbyt spowszechniałą dla koneserów, zajmuje już miejsce w muzeum wyobraźni. Trzeba o tym pamiętać, analizując powstawanie nowych wartości, nie tylko przecież estetycznych, o publicznym nastawieniu pełnym ambiwalencji w stosunku do wytworów awangardy. Konflikt między nadawcą a tym, który po żmudnych dociekaniach wpadnie wreszcie na trop przesłania zawartego w dziele, przeobraża się w dialog oparty na wspólnie przeżywanym codzienności, a jednocześnie na archetypalnym powiązaniu gatunkowym. Metamorfoza tworzenia odgrywa tu jakby podwójną rolę: przekształca artystę wraz z odbiorcą we wspólnotę posługującą się już nie różnorodnymi, ale współodczuwanymi wartościami, budującymi związki bynajmniej nie aleatoryczne. Oczywiście, także na tej płaszczyźnie może dochodzić do konfliktu między tzw. wartościami kultury technicznej a wartościami *stricte* humanistycznymi, które z biegiem czasu mogą wchodzić w najróżnorodniejsze związki z wartościami technicznymi. Mogą nawet tworzyć z nimi swoiste konglomeraty, bo „W zależności od ujęcia związków zachodzących pomiędzy rozwojem techniki a społeczeństwem wyróżnić można trzy charakterystyczne stanowiska. Pod pojęciem »społeczeństwo« rozumie się tu nie tylko zbiór jednostek i grup społecznych, lecz przede wszystkim określone sfery wartości społecznych i kulturowych. Termin »społeczeństwo« może tu być równie dobrze zastąpiony pojęciem kultura, zrelatywizowanym w stosunku do danej społeczności i danego etapu historycznego rozwoju. Do koncepcji, jakie pojawiają się w związku z różnym ujmowaniem relacji pomiędzy techniką a społeczeństwem, można zaliczyć:

1. Determinizm techniczny. Jest to stanowisko, którego autorzy uważają, iż technika stanowi przyczynę zmian społecznych i kulturowych. Absolutyzują oni jednocześnie jej znaczenie, w relacji bowiem pomiędzy nią a społeczeństwem to właśnie ona ma wiodące znaczenie. Relacje przyczynowe są tu ujmowane jako przebiegające od techniki do społeczeństwa.

2. Determinizm społeczno-kulturowy. W poglądzie tym, w stosunku do poprzedniego, jego twórcy odwracają przyczynowe relacje, twierdzą bowiem, iż to właśnie społeczeństwo ma decydujący, przyczynowy wpływ na zmiany zachodzące w technice. O ile w pierwszym przypadku technikę traktowano jako system w dużym stopniu autonomiczny, o tyle tutaj uznaje się ją za sferę całkowicie zależną od zjawisk i procesów społecznych oraz przemian kulturowych.

3. Interakcjonalizm. Wyznawcy tego poglądu uważają, iż technika i społeczeństwo stanowią jedną całość, w ramach której trudno przyznać decydujące znaczenie jednemu z jej składników. Technika i jej przeobrażenia mogą wpływać na przemiany społeczno-kulturowe i przeciwnie — zmiany społeczne mogą oddziaływać na technikę. Obecnie stanowisko to powoli staje się poglądem coraz bardziej rozpowszechnionym, choć jego przyjęcie wiąże się z wieloma trudnościami, np. z opisem wielce skomplikowanych i złożonych zależności pomiędzy techniką a społeczeństwem.⁷

Wartości rodzące się w cywilizacji technicznej będą to wartości o specyficznych odniesieniach i relatywnej strukturze, odbijającej polaryzację opinii społecznej w zasadzie indeterminatywnie zniekształcającej zjawiska kultury na całym obszarze przestrzeni cywilizacyjnej; szczególnie gdy przemiany te zachodzą nieodwracalnie, przy wysokim stopniu nieprzystosowania do przestrzeni społecznej. Co stanowi przyczynę takiej sytuacji? Otóż cywilizacja techniczna powoduje daleko idącą facylitację, co niekorzystnie odbija się na życiu społecznym. Człowiek współczesny wydaje się o wiele lepiej przystosowany do środowiska niż jego antenaci, jednakże rozwój kultury może się okazać swoistą pułapką, grożącą człowiekowi utratą ludzkich cech. Jak wiadomo, natura ludzka jest skłonna do zwyrodnienia, czego przyczyną są mutacje genetyczne postępujące w bardzo szybkim tempie. Wiąże się to także z mniejszą — jak twierdzą badacze — rozrodnością ludzi inteligentnych, co prowadzić może do nieobliczalnych, negatywnych zjawisk w skali globalnej.

Powracając jednak do koncepcji Francastela, trzeba zauważyć, iż modeluje on współczesną sytuację kulturową, kładąc nacisk przede wszystkim na przemiany, jakie wynikają z kontaktów między odrębnymi społeczeństwami. Wychodzi on z założenia, iż „odrzućcie przez społeczeństwo ludzkie wszystkich tradycyjnych więzów przedstawiających implikuje zarazem zerwanie wszystkich więzów społecznych. Dzieje się tak — jak widzieliśmy — w społeczeństwach opóźnionych w rozwoju, które wejdą nagle w kontakt ze społeczeństwami lepiej przygotowanymi do działania. Znamy wiele przykładów, jakie skutki wywołuje taka przygoda, i czy w społeczeństwach Nowego Świata, czy to społeczeństwach afrykańskich, czy australijskich — skutki te są zawsze identyczne: zniszczenie sztuki idzie w parze ze zniszczeniem więzi twórczej i z utratą mocy twórczej. Fetysz jest jednocześnie twórczym techniki i źródłem wyobraźniowym wartości ludzkich. Posiada on charakter instytucjonalny, a zarazem wznosi władzę informacyjną materii. U ludów czarnych rzeźbiarz jest kowalem, uczestniczy w tajemnicy ognia. U wszystkich ludów prymitywnych artysta przekształca to, czego dotyka, dzięki władzy magicznej, która odsłania mu samą tajemnicę tworzenia. Artysta ustanawia i informuje. Podobnie jest nie tylko u ludów

⁷ A. Kiepas: *Wprowadzenie do filozofii techniki*. Katowice 1987, s. 70—71.

prymitywnych, które zachowały długi tryb życia przesiąknięty magią, lecz nawet w społeczeństwach bardzo zbliżonych do naszego.”⁸

Przemiany wartości pod wpływem rozwoju techniki, przemiany kultury pod wpływem techniki — wszystko to w doskonały sposób obrazuje skomplikowany proces wzajemnego przenikania się sztuki i techniki. Interferencja taka dokonuje się obecnie w prawie wszystkich społeczeństwach na wysokim poziomie cywilizacyjnym. Wartości jednak, powstające wraz z nowoczesnym rozwojem świadomości społecznej, mogą także świadczyć o kryzysie panującym w danej przestrzeni kulturowej. Otwartość bowiem kultury, jaka upowszechnia się w paradygmacie globalnej wioski, co wynika chociażby z badań wielu antropologów amerykańskich, świadczy o głębokim rozchwianiu poszczególnych kultur, a nawet początku ich zmięrczu. Przenikanie wzajemne kultur może wszak prowadzić do zaniku odrębności poszczególnych, wymieszanych społeczności.

Rozpatrywany w niniejszym artykule problem wzajemnego oddziaływania sztuki i techniki jest w gruncie rzeczy ściśle powiązany z zagadnieniem tworzenia się nowych wartości. I to wartości nie tylko estetycznych. Zarówno bowiem zagadnienia dotyczące awangardy estetyczno-artystycznej, jak i ciągły rozwój techniki — to mozaika współczesnych opcji aksjologicznych. Człowiek poddany presji Maszyny, a jednocześnie poszukiwacz transcendencji, zostaje uwikłany, jak jeszcze nigdy dotąd w swoich dziejach, w dylemat ciągłego wyboru wartości. Cywilizacja industrialna stworzyła specyficzny model tworzenia i odbioru, gwarantując jednocześnie odmienny styl życia. Styl oparty na niespotykanej dotąd masowości produkowanego „piękna”. Dzięki temu „otworzył się” dopiero horyzont twórczej transcendencji, a nawet samotranscendencji. Nigdy bowiem, mówiąc właśnie o wartościach, nie podkreślano tak dobitnie problemu kiczu. Zjawisko to jest nieodłącznie związane właśnie z wzajemnym przenikaniem się sztuki i techniki w szerokim rozumieniu tego problemu. Oczywiście, kicz można tu pojmować różnorako: jako wytwór znamionujący człowieka, jego postawę, przeżycie czy zachowanie, można pojmować jako twór natury nieodwracalnie przekształconej przez człowieka, a wreszcie jako zjawisko intencjonalne lub nieintencjonalne, jako charakterystyczny wytwór cywilizacji przemysłowej. Zajmijmy się bliżej tym zjawiskiem. „Czy kicz polega na braku wartości estetycznej, jest tożsamy z jej przeciwieństwem? Niektórzy historycy lub teoretycy kiczu, deklarujący postawę neutralną w stosunku do badanego zjawiska, wstrzymują się od udzielenia na to pytanie odpowiedzi twierdzącej. Deklaracje te, pojawiające się zwykle we wstępach do prac, nie są jednak potem przez autorów przestrzegane. W istocie przydają oni kiczowi ujemną ocenę estetyczną. Nie są to z reguły tzw. oceny czyste — ich niezgodność z deklarowaną neutralnością zbyt łatwo rzuca się w oczy — lecz zwroty oceniająco-opisowe, których oceniający charakter trudniej jest zauważalny, także dla autora. Teksty

⁸ P. Francastel: *Sztuka a technika...*, s. 360—361.

rozpraw o kiczu roją się od wyrażen zawierających w swym znaczeniu obok elementów opisowych także ujemne oceny: estetyczne, etyczne, prakseologiczne. Ckliwość, przeładowanie szczegółami dekoracyjnymi, rozcieńczenie oryginalności w takim stopniu, aby mogła być przyjęta przez wszystkich, pretensjonalność, tandetność, niefunkcjonalność – to kilka zaledwie przykładów wybranych z ogromnej ich liczby. Teoretycy kiczu są tutaj zgodni z życiem codziennym i mową potoczną, w której z terminem kicz kojarzą się często ujemne oceny. Z całą pewnością nie jesteśmy wobec kiczu obojętni. Wywołuje on w nas różne odczucia, zależnie od sytuacji, w jakiej się z nim spotykamy, a także od naszych psychospołecznych dyspozycji, od całej naszej biografii wreszcie. Często kicz nie jest odrzucany, nawet przez ludzi oceniających go ujemnie. Zwolennicy psychospołecznego wyjaśniania kiczu wskazują na pewne podstawowe potrzeby człowieka, które kicz ma zaspokajać. Ma on łagodzić niedole i cierpienia psychiczne poprzez ich projekcję w świat zewnętrzny. Ma wzmacniać poczucie ludzkiej wspólnoty poprzez uczestnictwo w masowych spektaklach kiczowych, łączących ludzi w jednym archetypicznym przeżyciu.”⁹

Cywilizacja techniczna wypracowała własny, odrębny model kiczu występujący właśnie na styku sztuka – technika. Oczywiście, nie można zupełnie zanegować wartości estetycznych przedmiotów będących wytworami kultury masowej. Jednakże właśnie w naszej sytuacji kulturowej, mówiąc o rodzących się wciąż wartościach, trzeba zadać następujące pytanie: Czy kicz jest zjawiskiem uniwersalnym czy też tylko i wyłącznie charakterystycznym dla naszej epoki zarówno pod względem jakości, jak i ilości? Otóż uwzględniając dokonania cywilizacji technicznej, trzeba stwierdzić, iż coraz więcej jest sytuacji, w których kicz pełni, rzecz można, bardzo groźną funkcję. Człowiek-kreator, pojawiający się w najróżnorodniejszych koncepcjach kulturologicznych, wyzwalając się z form już „przeżytych” w znaczeniu schematów nieadekwatnych do problemów, jakie wynikają ze struktury obecnego świata, podejmuje wysiłek „powiązania” techniki z szeroko rozumianą twórczością artystyczną. Inspiracje techniką sięgają tu bardzo głęboko w psychikę współczesnego artysty. Zafascynowanie najnowszymi osiągnięciami epoki mikroprocesorów przejawia się na wielu płaszczyznach podejścia do materii. Ujawnia się w tym momencie nawrót do starożytnego rozumienia pojęcia *techné*, które oznaczało jednocześnie sztukę i technikę, co świadczy o tym, że już wtedy dostrzegano nierozzerwalną więź łączącą te dziedziny twórczości. Technika bowiem na różnych poziomach rozwoju, w zależności od struktury społecznej, miała olbrzymie znaczenie dla tworzenia nowych wartości w sztuce.

Szczególnie jednak w XX wieku związek między sztuką a techniką stał się czynnikiem ważnym w powstawaniu wybitnych dzieł o znaczeniu uniwersalnym. Wraz jednak z ową uniwersalnością powstała także powtarzalność — zjawisko

⁹ T. Pawłowski: *Wartości estetyczne*. Warszawa 1987, s. 177–178.

bardzo bliskie kiczowi właśnie. Kwestia chociażby ciągłego reprodukowania arcydzieł dawnych epok — to przykład tego typu działań kiczorodnych. Inna sprawa, iż można przyjąć, że z biegiem czasu każde arcydzieło, wskutek powszechnej dostępności, powoli zmienia się w kicz. W cywilizacji masowości taśmowej każdy obiekt artystyczny można powielać nieskończoną ilość razy. Powtórzenia nadawać będą kolejnym kopiom charakter naśladowczy, stereotypowy. Ileż tracą na sile oddziaływania utwory muzyczne wykonywane w innych wersjach, w innych aranżacjach, a co dopiero dzieła malarskie czy architektoniczne. Można stwierdzić, iż właśnie pełna eklektyczność wartości cechuje obecny etap rozwoju kultury. Jednocześnie pod wpływem współczesnej myśli technicznej wielu twórców programowo odcięło się od powszechnego i nasilającego się maszynizmu. Jest to zjawisko interesujące z tego powodu, iż właśnie dzięki niemu powstało i powstaje wiele dzieł tworzonych z myślą o odcięciu się od masowości technologicznej. Można się w tym miejscu odwołać do takich kierunków, jak *art brut*, gdzie właśnie swego rodzaju ucieczka od rzeczywistości stechnicyzowanego uniwersum staje się nową wartością. Odniesienie do „sztuki” chorych umysłowo, ludzi w transie hipnotycznym, a więc osobników stojących poza nawiasem społeczeństwa, jest w tym nurcie buntem przeciwko modelowi konsumpcji „aż do utraty tchu”. Eksponowane przez kreatorów tego kierunku dzieła, prawie że surowe w sensie śladów ludzkiej interwencji — muszle, kamienie — świadczą o programowym odejściu od cywilizacji. Stają się znakiem powrotu do neoprymitywizmu, ascetyzmu.

Inspiracje techniką można jednak odnaleźć i w tym modelu sztuki współczesnej, gdyż (a trzeba w nią włączyć dzieła muzyczne) i tutaj człowiek powraca do źródeł, początków rozwoju, co zresztą eksponuje *art brut*. Powrót ów zarówno w sferze plastyki, muzyki, a nawet literatury (*vide* Chlebniów) oznaczać może poszukiwanie inspiracji w technikach archaicznych ze względu na ich archetypalną nieprzemijalność, co oznaczać może w tym odniesieniu afirmację stanu przedspołecznego człowieka. Wiąże się to zarówno z wartościami moralnymi, jak i estetycznymi. Nie jest to jednak, jak mogłoby się wydawać, odejście od paradygmatu cywilizacji technicznej. Wprost przeciwnie, właśnie takie działania artystyczne dowodzą ciągłej chęci powrotu do archetypów techniki w najprzeróżniejszych formach. Wielu badaczy twierdzi, iż właśnie estetyce zadała bardzo mocny cios sztuka, która wyłoniła się z epoki maszynizmu. Wszystkie dotychczasowe normy estetyczne upadły, aby dać miejsce antyestetycznym wyznacznikom antysztuki. Istotne, by spojrzeć w kontekście niniejszych rozważań diachronicznie na związki sztuki i techniki i z tej perspektywy, oczywiście w wielkim skrócie, ukazać wzajemne powiązania i rozbieżności. Niewątpliwie ważną kwestią będzie tu ukazanie procesu, jakiemu podlegała technika kształtująca świadomość twórczą w okresach od paleolitu aż do czasów najnowszych. Istotne okaże się więc ukazanie przeobrażeń „świadomości technicznej” danej epoki jako swego rodzaju korelatu „świadomości twórczej”.

Poruszając ten problem, nie można także zapominać o istotnej kwestii, a mianowicie o fakcie, iż w najwcześniejszych dziejach ludzkości ogromny wpływ na technikę miały wszelkiego rodzaju kultury religijne czy też parareligijne. Jak trafnie zauważył J. Bańka: „Szczególny wpływ na technikę, zwłaszcza budownictwo, miały kultury sakralne. Czci się bóstwa w postaci drzew, krzewów, gór, skał, zagajników, które nie wymagają wznoszenia świątyń. Świątynie zaczęto budować dopiero w ramach wyższych kultur. Przykładem są świątynie i piramidy w Egipcie, które wystawiano jako gigantyczne grobowce ubóstwianych władców. Do tego rzędu należy zaliczyć chińską świątynię nieba ze swymi czterema stronami świata, świątynie greckie itp. Wszystkie te budowle wymagały innej technicznej obróbki drewna i kamienia niż ta, którą znano w okresie dzikiego polowania.”¹⁰

Wpływ, jaki w okresie paleolitu i neolitu wywierała „innovacyjność” techniczna na pierwotną działalność artystyczną, był olbrzymi, i to zarówno w sensie formalnym, jak i treściowym. Wszelkiego rodzaju techniki wyrażania ludzkiej wrażliwości współgrały wtedy z wysiłkiem nadania ówczesnemu uniwersum ram i granic, w których obrębie miał się rozwijać i przetwarzać świat wartości nowych i rzeczy niezbędnych do codziennego bytowania. Różnorakie interpretacje badawcze o prowienienjach antropologiczno-socjologicznych akcentują w tym okresie centralizację kultury, której postęp dokonywał się właśnie dzięki wszelkiego rodzaju wynalazkom technicznym, a także tworzeniu sztuki odzwierciedlającej ówczesny stan świadomości społecznej. Proces kształtowania się swoistej estetyki okresu neolitu nasuwa porównanie do wielu współczesnych zabiegów mających na celu deprecjację wartości uznawanych za uniwersalne i tworzenie antywartości wpisanych w antykulturę. Przedstawianie świata w odmiennych kulturach, za pomocą różnorodnych technik, staje się w wielu opracowaniach historii sztuki zagadnieniem dotyczącym kondycji człowieka w odmiennych warunkach, kondycji powiązanej z „rozepchnięciem bytu”, jakim jest sztuka, taka choćby jak w grocie Les Comberelles: „[...] była anatomicznym atlasem ściennym, chociaż mogła być także galerią lub świątynią. Jeśli nawet była tylko *theatrum anatomicum*, w którym myśliwi magdaleńscy zdobywali teoretyczną wiedzę potrzebną do doskonalenia umiejętności zabijania zwierząt, to dziś z pewnością przestała nią być. Koziorożec z Les Comberelles jest komunikatem, który jak światło odległej gwiazdy dotarł tutaj do nas po kilkunastu tysiącach lat. Jest on czymś więcej niż znakiem i czymś więcej niż informacją, że w epoce magdaleńskiej w Los Camberelles żyły koziorożce o takiej właśnie budowie anatomicznej. Mimo że jego twórca w wielkiej perspektywie czasowej majaczy niewyraźnie i ledwie jest widoczny, a jego intencje twórcze są nieznane, to koziorożec poza informacją, że odwzorowuje tamtego, który żył, przyniósł

¹⁰ J. Bańka: *Zarys filozofii techniki*. Katowice 1981, s. 31.

z sobą jeszcze coś z emocji i coś z przeżycia swojego twórcy. Ale to już jest drugi wymiar tego komunikatu, rozpoznawalny tylko poznaniem emocjonalnym.”¹¹

Artysta, który tworzył na skałach jaskiń, w wielu aspektach przypomina dzisiejszego przedstawiciela *art impossible*, próbującego przestrzeń emocjonalną uczynić przestrzenią rzeczywistą istniejącą bez odbiorcy, a nawet przeciwko niemu. Poruszając się diachronicznie w obrębie sztuki, można dojść do wniosku, że interferencja *ars* i *techne* (używając terminologii Freudowskiej, zgodnie z którą *ars* byłaby bliżej sztuki onirycznej, *techne* zaś bliżej bieguna sztuki egoicznej), a więc przenikanie się sztuki i techniki, towarzyszyła od początku ludzkości wszelkim poczynaniom artystycznym. Transformacja obu tych płaszczyzn zawsze w historii cywilizacji wpływała twórczo na kształtowanie nowych jakości estetycznych i moralnych. Kategorię techniki można tu także rozszerzyć na to, co określa się metodą przedstawiania obowiązującą w danym przedziale kulturowym. Metodą, dodać należy, popartą praktyką artystyczną zacieśniającą w dużej mierze horyzont znakotwórczy. Tak pojęta technika artystyczna zmienia w sposób oryginalny podejście do badań nad sztuką klasyczną i najnowszą.

Homo-creator w takim kontekście występuje przede wszystkim jako wartościowo twórczy podmiot, ponieważ „zastanowiwszy się choć trochę nad współczesną kulturą ludzką, łatwo możemy zauważyć przejawy wartościowania ze strony człowieka swoich własnych i cudzych czynów oraz ich rezultatów. W nauce wartościujemy sądy mówiąc, że są prawdziwe lub fałszywe, w ekonomii wartościujemy pewnego rodzaju czyny mówiąc, że są skuteczne lub nieskuteczne, opłacalne lub nieopłacalne, w sferze naszego estetycznego stosunku do świata rzeczy, ludzi i ich wytworów posługujemy się terminami »piękny« i »brzydki«, w sferze moralnej wreszcie mówić zwykliśmy o ludzkim postępowaniu względem innych ludzi jako dobrym lub złym, wszystkie te akty oceniania, wartościowania opierają się na pewnych kryteriach prawdy lub fałszu, skuteczności lub nieskuteczności, piękna i brzydoty, dobra i zła”.¹²

Tematyka dotycząca tak ważnego obecnie sporu o wartości w sztuce ma swe podstawy w złożonej i analizowanej tu wielokrotnie relacji sztuka i technika. Złożoność tego zagadnienia, co sygnalizowano wcześniej, polega na zacieraniu granic między tym, co wiąże się z kategorią artyzmu, a tym, co „buduje” pojęcie techniki. Praktyka artystyczna pojmowana tu jako typ społecznego kontaktu, wspólnotowego współkreowania, wiąże się nieodmiennie z typem świadomości estetycznej, kulturowej, występującej na danym obszarze i w danym przekroju

¹¹ N. Madejska: *Koziorożec z Les Combarelles*. W: *Czym jest sztuka?* Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1985, s. 142.

¹² B. Schaffer: *Czym jest sztuka?* W: *Czym jest sztuka?...*, s. 133.

czasowym. Tak potraktowana współzależność *ars* i *techne* ukazuje stały wpływ na siebie sztuki i techniki. Techniki pojmowanej jako dzieła cywilizacji i kultury, które obejmuje środki pracy i techniczne umiejętności produkcji umożliwiające człowiekowi celową działalność-sztuki jako dziedziny ludzkiej działalności (twórczości) artystycznej, wyróżnionej ze względu na związane z nią wartości estetyczne (zwłaszcza piękno — stąd wywodzona jest nazwa sztuki piękne). Oczywiście, należy uwzględnić historyczną zmienność obu terminów.

Tadeusz Sośniak

ART, TECHNIQUE, VALUES

Summary

The theme of this article only approximately reflects the complex problem matter of mutual permeation of art and technique and also the paradigm of new aesthetic values emerging at this interface. For a long time now could be observed the mutual cocreation of art and technique in which process an interesting transformation takes place, that is art rationalises to technique while technique irrationalises to art. The requirements relating to a work of art are amazingly extensive and varied, particularly when art is conceived in a close and inseparable union with technique. The epoch in which is observed total technical advance, and simultaneously a global process of dehumanisation and destabilisation of social consciousness, constitutes an expression of a specifically understood synthesis of techno-aesthetic infrastructure.

Тадеуш Сосьняк

ИСКУССТВО, ТЕХНИКА, ЦЕННОСТИ

Резюме

Тема настоящей статьи только приблизительно передаёт сложную проблему взаимного проникания искусства и техники, а также возникающего на их стыке парадигмата новых эстетических ценностей. Ибо с давным давно наблюдается взаимная сокреация искусства и техники, в котором то процессе следует интересная перемена. А именно, искусство рационализируется в технике, а техника иррационализируется в искусстве. Обусловленности, каким подвержено произведение искусства являются исключительно широкими и разнородными, особенно когда искусство понимается в точной и неразрывной связи с техникой. Эпоха, в которой наблюдается тотальный технический прогресс, а одновременно валовой процесс дегуманизации и дестабилизации общественного сознания, становится выражением особенно понимаемого синтеза техно-эстетической инфраструктуры.