

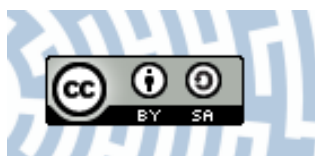


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Od "miernoty" do arcydzieła. Interpretacja a redefiniowanie sztuki

Author: Ryszard Solik

Citation style: Solik Ryszard. (2019). Od "miernoty" do arcydzieła. Interpretacja a redefiniowanie sztuki. W: W. Jacyków, R. Solik (red.), "(Re)interpretacje : między praktyką twórczą a dyskursem" (S. 11-23). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Od „miernoty” do arcydzieła Interpretacja a redefiniowanie sztuki

[...] nie istnieje coś takiego jak „najlepsze wyjaśnienie” czegokolwiek; istnieje natomiast wyjaśnienie, które najlepiej odpowiada celom tego, kto wyjaśnia¹.

Richard Rorty

Uczyńmy punktem wyjścia kilka niebudzących wątpliwości kwestii. Z pewnością różnorodność i wielomedialność sztuki (szczególnie współczesnej, choć nie tylko) nie mogą stanowić dziś zaskoczenia dla zainteresowanych i zajmujących się kulturą artystyczną. Zapewne nie wzbudzi go także niezwykła „proliferacja” sztuki i związana z tym jej skłonność, choć raczej przede wszystkim twórców, do ustawicznych przekształceń i reorganizacji, a w konsekwencji wielość, nadmiar, polimorfia dawnych i obecnych wcieleń artystyczności. Za uzasadnione można też przyjąć, że zaskoczenia nie wywoła również wielość zestawów koncepcyjnych (paradygmatów) współczesnej sztuki, wyznaczających domeny dla alternatywnych, prowadzonych w różnych kierunkach działań i reorganizacji artystycznych. Co za tym idzie, nie powinna także zaskakiwać różnorodność konkretyzacji, kwalifikacji, ocen, rozpoznań, diagnoz, przypuszczeń, konkluzji, dyskursów, innymi słowy — interpretacji wszelakich. Historyczna zmienność sztuki i niewiarygodna heterogeniczność zwłaszcza aktualnej twórczości nie mogą przecież nie generować wielogłosu opinii, sporów i dyskusji. Nie zaskoczy chyba również komplementarność refleksji i twórczej *praxis*, wielość i wariantowość powiązań oraz ich zacieśniający i umacniający się związek. Wszak, „przynajmniej od czasów Kanta nikt poważny nie kwestionuje przekonania, że sztuka, z racji swych własności, dostarcza najbardziej przekonujących i drastycznych argumentów przeciwko epistemologicznemu oddzielaniu zmysłowości i intelektu”. Czyż nie jest tak, że „im bardziej każde dzieło zatracza się w swej zmysłowości, tym większy głód przejawia w świecie konceptualnych domysłów i spekulacji”²? Przyjmijmy zatem (nieco generalizując, ale wydaje się to uzasadnione), że jakoś oswoiliśmy się z właściwą współczesności różnorodnością sztuki, ontyczną różnorodnością artystycznych manifestacji, z tendencjami sztuki do ciągłych

¹ R. RORTY: *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 1999, s. 91. W uzupełnieniu dopowiem, że przywołany fragment nie odnosi się bezpośrednio do prezentowanego w niniejszym szkicu wywodu czy argumentów autora, ale do intencjonalności, stronniczości i kontekstualności naszego myślenia jako takiego oraz interpretowania rzeczywistości. Wszak nigdy nie odnosimy się do świata jako takiego, ale raczej do sposobu, w jaki on dla nas istnieje.

² A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 79.

przekształceń, transgresji, zawłaszczeń, eksperymentów³. Przywykliśmy do tego, zdążyliśmy się przyzwyczać, co nie znaczy, że wszystko jest akceptowane i przyjmowane z otwartością. Przepuszczalnie zaakceptujemy także to, mając na uwadze dynamikę artystycznych reorientacji, że sztuka jest dziś „zdolna transformować swoje bliższe i dalsze warunki”, co niejednokrotnie oznacza, iż „potrafi uczynić niezbędnym jakieś niezwykle kryterium albo w ogóle znieść granice sztuki”⁴. Problem w tym, że owa oczywista wielość w jedno — wielość i różnorodność tego wszystkiego, co z doświadczeniem sztuki i sztuką jako taką wiążemy lub jesteśmy skłonni wiązać, a co może i przejawia się na najróżniejsze sposoby — w gruncie rzeczy wiedzie ku nieoczywistości. Bo też świadomość oraz oswojenie wielości w sztuce i wielości sztuki to nie to samo, co pytania i dywagacje — o interdyscyplinarnym skądinąd charakterze — o jej przyczyny, uwarunkowania, konsekwencje. To jakby z poziomu faktów przejść do wyznaczających i określających je założeń. A, jak to niegdyś ujął Stanley Fish, „założenia a nie fakty, które czynią je możliwymi, stanowią [rzeczywisty] przedmiot jakiegokolwiek krytycznej dysputy”⁵.

Aby uniknąć niebezpieczeństwa holizmu i uogólnień, wskazane kwestie można i trzeba w dyskursach sztuki eksponować na różne sposoby, uwzględniając i dopuszczając (co konieczne) najróżniejsze kierunki, konfiguracje i perspektywy oglądu. Niewątpliwie każdego badacza winna w tym wspierać trudność uwolnienia i zdystansowania się od własnych nastawień teoretycznych czy artystycznych upodobań i preferencji. Ta pozorna niegdyś w poznaniu przeszkoda w tym przypadku okazuje się zaletą. A nawet gwarancją wielogłosu. Jednak każda tego rodzaju próba wiąże się z aspektowością spojrzenia; wymaga przyjęcia jakiegoś punktu wyjścia i doprecyzowania profilu rozważań. Czas zrobić to i tutaj. Wspominam o nieograniczonej różnorodności sztuki, o tendencjach do ciągłych przekształceń, transgresji, artystycznych dekonstrukcji i zawłaszczeń, o różnorodności interpretacji i konkretyzacji nie po to, by mierzyć się z przyczynami bądź konsekwencjami pluralizmu w sztuce i sztuki — ponieważ to zadanie dla wielu i wielogłos będzie tutaj czymś nieodzownym — lecz wyłącznie po to, by w kontekście tej problematyki i w związku z nią przyjrzeć się bliżej zagadnieniu redefiniowania sztuki, z czym mamy do czynienia zarówno w sferze twórczości oraz praktyki artystycznej, jak i w dyskursie teoretycznym. Myślę tu jednak o redefiniowaniu sztuki w sposób, dla którego właściwszy zdawałby się zapis z wyodrębnionym w nawiasie prefiksem, spajającym definiowanie z redefiniowaniem. Bo chociaż — jak się wydaje — pojęcia te wiąże sekwencyjna zależność, nie mam wątpliwości, że definiowanie w gruncie rzeczy okazuje się zarazem procesem nieustającego redefiniowania oraz przemodelowywania sztuki i w efekcie — przynajmniej od początków nowoczesności⁶ — konsekwentnego poszerzania terytorium sztuki oraz granic doświadczenia estetycznego. Tytułem uzupełnienia dopowiedzmy jeszcze, że redefiniowania (przynajmniej w obszarze praktyki twórczej) nie musimy utożsamiać wyłącznie z tym, co najbardziej uchwytnie, z przyrostem artystycznych innowacji; z twórczością progresywną, ze wzrostem propozycji dekonstruujących wcześniejsze rozwiązania i standardy. Zważywszy, że proces

³ Dążności te — jako reprezentatywne tendencje współczesnej kultury i sztuki — podkreśla m.in. Hans-Georg GADAMER, pisząc: „[...] pluralizm eksperymentowania stał się [...] w naszej epoce nie do uniknięcia. Niezwykłość aż po granicę niezrozumiałości stała się jawnym prawem, zgodnie z którym twórcza moc sztuki może się wypełnić w takiej epoce jak nasza”. IDEM: *Dziedzictwo Europy*. Przeł. A. PRZYŁĘBSKI. Warszawa 1992, s. 54.

⁴ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Przeł. W. CHOJNA i inni. Red. nauk. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 139.

⁵ S. FISH: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008, s. 102.

⁶ Nowoczesność rozumiem — w popularnym znaczeniu tego pojęcia — jako dający się opisać, wyodrębniony model kultury europejskiej, ufundowany na oświeceniowych i dziewiętnastowiecznych ideałach zmiany, postępu i nieustannej modernizacji, a zamknięty wydarzeniami najpierw pierwszej, potem drugiej wojny światowej.

ten dokonuje się między innymi poprzez wybory i twórcze decyzje, trzeba o nim również myśleć w obszarze sztuki restauracyjnie zorientowanej. Ta zwracała się wprawdzie ku przeszłości, redefiniowanie łączyła jednak z ideami odnowy i odrodzenia aktualizującymi dawne koncepty artystyczności. Redefiniowanie sztuki należy tym samym rozumieć jako proces ciągły, wbudowany w twórczość, ale przejawiający się z różną intensywnością. Mniej zauważalny w kulturach o „małej dynamice zmian”, dla których inność i alternatywność rozwiązań oznaczały niebezpieczeństwo dezintegracji i kwestionowanie kulturowego *status quo*; wszechobecny i naturalny w rzeczywistości (a ściślej: w kulturze), która, począwszy od oświecenia, zmianę, nowość i innowacyjność uczyniła normą codzienności, fundamentem postępu i cywilizacyjnego awansu. To modernizm wyzwolił niebywały impet redefiniujących nowelizacji, wykraczających poza dotychczasowe standardy artystyczności. Odtąd, można powtórzyć za Jeanem Baudrillardem, „losem sztuki stało się przekraczanie i prześciganie samej siebie ku czemuś innemu”⁷. Uwzględniając powyższe, w mechanizmie tym znajduję wspólny mianownik owych „pluralizmów”, wielopostaciowości i polimorfii sztuki, różnorodności wszelkich interpretacji; znajduję wbudowany w twórczość „imperatyw mnożenia różnic”⁸, wyzwalający dyspozycję do regularnych przeobrażeń i artystycznych transgresji, bez czego nie byłoby nie tylko wielopostaciowości artystycznych propozycji i przedsięwzięć, ale też historycznej ciągłości sztuki jako jednego z najważniejszych obszarów antroposfery.

Rzecz jasna, samo stwierdzenie, czym mamy się tutaj zajmować, nie spełnia jeszcze warunku aspektowości spojrzenia. Zwłaszcza gdy mamy do czynienia ze zjawiskiem/procesem złożonym i przejawiającym się na różne sposoby oraz w różnych konfiguracjach zarazem w praktyce artystycznej i refleksji teoretycznej; w wymiarze indywidualnym, środowiskowym, instytucjonalnym, historycznym, kulturowym itp. Co więcej, zajmując się tym problemem, trzeba przyznać, że złożoność sposobów redefiniowania sztuki wymaga wewnętrznej parcelacji i skupienia uwagi na wybranym aspekcie. Wszelako definiowanie/redefiniowanie sztuki — o czym pisała swego czasu Anna Markowska — „dokonuje się poprzez życie artysty, jego działalność, a nawet — jak chcą niektórzy — zaniechanie działania, a także poprzez tworzenie instytucji społecznych określających pożądane ramy artystycznych poszukiwań. Następuje również dzięki refleksji nad sztuką. W podobnym horyzoncie definiowania sztuki widać dobrze ciągłą dynamikę, związaną zarówno z potrzebą redefinicji sztuki przez każdego w zasadzie twórcę, jak i z przebiegającym historycznie procesem przemodelowywania społecznych instytucji, by z jednej strony odpowiadały wystawiającym tam artystom, z drugiej — potrzebom władzy. Proces definiowania sztuki przebiega zatem w mikroprzestrzeni artystycznego żywota, jak i w przestrzeni makro: prądów, kierunków artystycznych, ugrupowań, a nawet związków zawodowych, wreszcie — galerii i muzeów”⁹.

W proponowanym szkicu problem redefiniowania interesuje mnie jednak wyłącznie w sferze dyskursywnej, w sferze interpretacji/reinterpretacji. A ściślej rzecz ujmując, w kontekście interpretacji konkretyzującej nie tylko przypisywane dziełu sztuki znaczenia, sensy czy własności artystyczne, ale też — a w zasadzie przede wszystkim — konstytuującej dzieło jako takie w jego kulturowej i historycznej tożsamości. Chodzi zatem o aktywność dyskursów ustanawiającą kontekstualną określoność pojmowania i redefiniowania sztuki. Nacisk na kontekstualność wszelkiego typu doświadczenia uzasadnia ujęcie wywodu w perspektywie kulturologicznej, przez co koncentruję się nie tyle na samych procesach/przykładach redefiniowania sztuki, ile raczej na wyznaczających i określających je kulturowych uwarunkowaniach interpretacji. Nawiasem mówiąc, zważywszy, że zajmujemy się tu przestrzenią

⁷ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o spisku sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 137.

⁸ A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).

⁹ A. MARKOWSKA: *Definiowanie sztuki — objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003, s. 309.

praktyk dyskursywnych odnoszących się do przedsięwzięć artystycznych, które same w sobie są efektem autorskich interpretacji i nie mogły istnieć bez wcześniejszych interpretacji, powinniśmy właściwie myśleć nie tyle o interpretacjach, ile o kolejnych reinterpretacjach czy metainterpretacjach. O reinterpretacjach ustanawiających nową przestrzeń dyskursywnego istnienia, o reinterpretacjach niejednokrotnie istotnie redefiniujących dotychczasowy stan rzeczy, wyznaczających nowe otwarcia i nowe kulturowe tożsamości. Dodam jeszcze, że w wymiarze egzemplifikacyjnym odnoszę się tutaj do twórczości związanej z tradycyjnym modelem sztuki. To wynika w głównej mierze także z tego, że twórczość ustrukturowaną, formalnie i substancjalnie określoną kojarzono zwykle z reductą sztuki podobno autonomicznej i samoistnej, o własnościach uchwytnych w materialnej strukturze i rzekomo niezależnych od okoliczności, kontekstów czy interpretacyjnych konkretyzacji. Przedstawiona w ten sposób perspektywa oglądu niesie pewne konsekwencje, ale też wymaga teoretycznego doprecyzowania. Zajmę się tym jednak w dalszej części tekstu. Na razie spróbujemy wzmocnić wywód, odwołując się do przykładu, który zdaje się w kontekście rozważanej problematyki wiele wyjaśniać. Chodzi mi o impresjonizm.

Przeglądając zestawienia dotyczące wycen dzieł sztuki i licytacji organizowanych przez prestiżowe domy aukcyjne w ostatnim trzydziestoleciu, łatwo zauważyć, że dzieła impresjonistyczne mają się dobrze w ekonomicznych rankingach. Wprowadzie palmę pierwszeństwa w rynkowych rekordach (wyłączając incydent z *Salvatorem Mundi* Leonarda da Vinci z 2017 roku) dzierżą ostatnimi czasy przedstawiciele sztuki współczesnej (na przykład Jean-Michel Basquiat, Banksy, Jeff Koons, Damien Hirst i inni¹⁰), ale nie zmienia to faktu, że impresjonistyczne malarstwo sprzedawało i sprzedaje się znakomicie. Do niedawna jeszcze wyznaczało pułapy sum płaconych za dzieła sztuki. W 1990 roku *Portret doktora Gacheta* Vincenta van Gogha zlicytowano za ponad osiemdziesiąt milionów dolarów; ten sam nabywca zresztą (japoński przedsiębiorca Ryoei Saito) za kolejne niemal osiemdziesiąt milionów dokupił jeszcze *Au moulin de la galette* autorstwa Pierre'a Auguste'a Renoira¹¹. Status impresjonistycznego malarstwa wyznaczają dziś jednak nie tylko milionowe kwoty aukcyjnych zakupów, popyt i zainteresowanie kolekcjonerów/inwestorów, sezonowe mody czy giełdowe koniunktury, ale także dyskurs historii sztuki, okrzeple kwalifikacje ekspertów oraz aspekt instytucjonalny, wszak znajdziemy je dziś w zbiorach najbardziej szacownych muzeów sztuki, z paryskim Musée d'Orsay na czele. Obecny stan rzeczy ma się jednak nijak do tego, w jaki sposób impresjonizm oceniano i pojmowano w okolicznościach jego artystycznego debiutu. Opinie ówczesnych krytyków nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Przywołajmy te najbardziej znane. „*Courrier artistique*”, relacjonując prezentację, donosił: „Wystawa odrzuconych mogłaby nosić tytuł wystawy rzeczy komicznych. Co za dzieła. Nigdy sukces szalonego śmiechu nie był lepiej zasłużony”¹². Albert Wolf z kolei na łamach „*Figaro*” dopowiadał: „Ulica Le Peletier nie ma szczęścia. Po pożarze Opery spada na nią

¹⁰ *The Contemporary Art Market report 2018*. Dostępne w Internecie: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018> [data dostępu: 25.01.2019].

¹¹ „Rok 1990 zapisał się w pamięci sprzedawców dzieł sztuki ze względu na aukcje dzieł Impresjonistów, które kupione zostały przez kilku japońskich inwestorów, w tym głównie przez biznesmena Ryoei Saito. W przeciągu trzech dni Saito wszedł wtedy w posiadanie dwóch arcydzieł. Jednym z nich był obraz Vincenta Van Gogha *Portrait du Docteur Gachet* z 1890 roku, który sprzedany został 15 maja 1990 roku w Christie's za sumę 75 milionów dolarów (82,5 miliona wliczając dopłatę Saito), przewyższając swą wartość o 25 milionów. Obraz ten stał się tym samym najdroższym dziełem sztuki owego okresu. [...] zaledwie w dwa dni po tej wyjątkowej transakcji Saito wszedł w posiadanie innego impresjonistycznego arcydzieła — obrazu *Au moulin de la galette* autorstwa Pierre'a Auguste'a Renoira. Zaprezentowany oryginalnie na wystawie Impresjonistów w 1877 roku, obraz jest oceniany jako jedno z najważniejszych dzieł artysty. Saito przebił szacowaną wartość obrazu po raz kolejny, kupując dzieło za 71 milionów dolarów (78,1 miliona wliczając dopłatę)”. E. ORTEMSKA: *Ranking 10 najdrożej zlicytowanych dzieł sztuki świata*. Dostępne w Internecie: <http://rynekisztuka.pl/2013/11/15/ranking-10-najdrozej-zlicytowanych-dziel-sztuki-swiate/> [data dostępu: 25.01.2019].

¹² Cyt. za: Z. KĘPIŃSKI: *Impresjonizm*. Warszawa 1982, s. 44.

nowy kataklizm: kilku szaleńców, w tym jedna kobieta, grono nieszczęśliwców dotkniętych obłędem ambicji spotkało się tu, aby wystawić swoje prace. Ci samozwańcy malarze sami siebie zwą niezależnymi impresjonistami. Biorą płótno, farbę, rzucają na chybił trafił parę plam i kładą pod tym swój podpis. Podobnie robią biedni obłąkańcy: zbierają na drodze kamyczki i wyobrażają sobie, że to diamenty. Są ludzie, którzy parszczą śmiechem. Mnie ściska się serce. Przerażający widok próżności ludzkiej dochodzącej do obłędu. [...] Najzupełniejsza miernota, próżna i wrzaskliwa¹³.

W odwołaniu tym znajdujemy przykład jakże różnych, ekstremalnych kwalifikacji czy też, mówiąc językiem niniejszego tekstu, interpretacyjnych redefinicji. Rozpiętych pomiędzy zwykłością a artystycznością, potocznością a sztuką. W perspektywie diachronicznej rozrzew zdaje się totalny, a praca interpretacji ewidentna, ponieważ opinie/sądy ówczesnej krytyki radykalnie odbiegają od późniejszego i aktualnego stanu rzeczy. Któżby wówczas przypuszczał, z wyjątkiem może samych autorów, że owa obrazoburcza twórczość zyska wkrótce uznanie krytyki i instytucji artystycznych, otworzy kolejne możliwości, poszerzy pole poszukiwań, by z czasem osiągnąć również niekwestionowany sukces komercyjny. Uwzględniając odmiennosc wyrażanych kwalifikacji i jednocześnie niezmiennosc wszystkiego, co wiąże się z substancjalnością oraz formalno-plastycznym ustrukturalowaniem, trzeba stwierdzić, że tak naprawdę to konfrontacja różnych/wielu dyskursów nie tyle mówiących na różne sposoby o tym samym, ile mówiących *de facto* o czymś zupełnie innym. Identyczność punktu wyjścia — zestawu artefaktów nazwanych malarstwem impresjonistycznym — nie implikuje niezmiennosci przypisywanych im własności i sensów oraz niezmiennosci ich kulturowej określoności. Nie trzeba zmian w fizycznej strukturze, by odmiennosc kulturowej kwalifikacji — kulturowej tożsamości obiektu — stała się faktem i podlegała doraźnym aktualizacjom. Nie pytajmy o to, czym dany wytwór jest naprawdę (bo nie znajdziemy satysfakcjonującej odpowiedzi, tylko rozwiązania tymczasowe), ale o to, czym jest i czym staje/stał się w danym czasie, okolicznościach i kontekście. W konfrontacji i w zestawieniu tym nie-sztuka „samozwańczych malarzy” miesza się z uznaniem, niechęć z zachwytem, odrzucenie i szyderstwo z zainteresowaniem i pożądaniem, twórczy obłęd z pragnieniem posiadania. Niedysiejsza „miernota, próżna i wrzaskliwa”, kwestionująca, zdawałoby się, niewzruszone od renesansu formalne standardy obrazowania, awansowała do miana sztuki, jednego z artystycznych modernizmów XIX wieku, a nawet — jak się dziś uważa — jednego „z najważniejszych momentów w historii sztuki”¹⁴.

Sięgając do przykładu, wyraziłem nadzieję, że pomoże wywód skonkretyzować. W istocie, odwołując się do przywołanych dyskursywnych kwalifikacji malarstwa impresjonistycznego, jak i do samej twórczości oraz towarzyszących jej kontekstów w przedmiocie redefiniowania sztuki, zyskujemy sporo możliwości pozwalających na prowadzenie refleksji na kilku co najmniej płaszczyznach. Impresjonizm znakomicie zresztą wpisuje się w tę problematykę. Mam tu na myśli w pierwszym rzędzie twórczość; płaszczyznę reorganizacji formalnych, godzących w ugruntowaną tradycją konwencje i ikonograficzne ramy, w zastygłe, by nie powiedzieć: zamknięte, obiegi sztuki, których przedstawiciele trwali w przeświadczeniu (*casus* neoklasycyzmu i akademizmu), że wszystkie „problemy podstawowe sztuki zostały już raz na zawsze rozwiązane”¹⁵. Wszak to właśnie w praktyce i ekspresji artystycznej redefiniowanie sztuki zyskuje swą najbardziej podstawową i naturalną formę, konkretyzującą się poprzez twórcze reinterpretacje nie tyle samej rzeczywistości, ile części jej zastanych i przeszłych wcieleń artystyczności; reinterpretacje korespondujące z dotychczasowymi rozwiązaniami lub też — od czasu nowoczesnych modernizmów — zwykle wobec

¹³ Cyt. za: M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984, s. 132.

¹⁴ A. LIPSKI: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: IDEM, K. ŁĘCKI: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992, s. 85.

¹⁵ M. POPRZĘCKA: *Akademizm*. Warszawa 1980, s. 13.

nich polemiczne i krytyczne. Samo zresztą dzieło sztuki zdaje się aktem redefinicji, również w tym sensie, że ucieleśniając właściwe czasoprzestrzeni swego powstania wartości, idee czy normy, zarazem wyraża i autoryzuje jakąś koncepcję sztuki. Gdy mowa o wielopłaszczyznowości, myślę też o wymiarze aksjonormatywnym, eksponującym nowe wartości i funkcje oraz założenia sztuki coraz intensywniej emancypującej się z dawnych zobowiązań i schematów, coraz bardziej niezależnej i autotelicznej. Mamy tu do czynienia — jak już pisałem w innym miejscu¹⁶ — z nową świadomością estetyczną (*l'art pour l'art*) oraz pogłębiającą się suwerennością twórców; z postępującą transgresją praktyki artystycznej, z powodzeniem redefiniującą zarówno obowiązujące w długim trwaniu estetyczne regulacje i ikonograficzne konwencje, jak i niedawne, dopiero co powstałe, świeże propozycje i rozwiązania. Wszelako „wraz z przyrostem nowości [z intensywnością twórczych redefinicji — R.S.] wzrastało jednocześnie tempo starzenia się”¹⁷. W aspekcie praktyki twórczej — podobnie jak w przypadku innych artystycznych zmów tego czasu — można widzieć w impresjonizmie niemal typowe wcielenie redefinicyjnych dążeń sztuki XIX wieku. Może nie najważniejsze, może jeszcze nieszczególnie radykalne czy najdonioślejsze, ale bez wątplenia mające swój znaczący udział w procesach autonomizacji sztuki dryfującej ku temu, co nowe, inne, potencjalne. Wszak, gdyby nawet zaryzykować przecenienie antytradycjonalistycznego profilu impresjonizmu, w styczności również do romantyzmu czy realizmu, nie sposób nie zauważyć, że zrewidowano wówczas, jeśli nie wszystko, to niewątpliwie bardzo wiele z tego, co w przeszłości wyznaczało dystynktywne kryteria artystyczności; począwszy od iluzyjności i formy obrazowania, przez zgodność tematu i fabuły (symptomatyczna zdaje się tutaj tematyczna seria *Stogów* Claude’a Moneta¹⁸), hierarchię gatunków artystycznych, na ikonograficznej ekonomii czy sile konwencji skończywszy. Problem redefiniowania sztuki trzeba w tym przypadku związać także z wieszczonym przez Charles’a Baudelaire’a projektem *modernie*, a zatem wpisać w kontekst kolejnych artystycznych modernizmów, z ich retoryką zmiany, postępu i unieważnienia przeszłości, oraz „następujących po sobie rodzajów sztuk, z których jedna usiłuje przelicytować drugą”¹⁹. Stąd wysyp propozycji, modernizacyjnych dążeń, redefiniujących rozwiązań wprowadzanych z intensywnością (zwłaszcza później) powodującą — jak to ujął jeden z wiedeńskich historyków sztuki — „że dzieła starzały się, zanim zdążyły obeschnąć”²⁰. W szerszym jeszcze kontekście ówczesne procesy redefiniowania sztuki właściwe umocowanie zyskały w kulturze nowoczesnej, w kulturze zmiany, innowacji, postępu i kultu nowości, która nie szukała oparcia w „autorytetach minionych epok [jak przykładowo renesans, klasycyzm czy akademizm — R.S.], lecz jedynie autorytecie minionej aktualności”²¹.

Z wielu możliwości, jakie się tu wyłaniają w związku z przywołanym przykładem — jak wspomniałem — rozważmy problem redefiniowania sztuki w aspekcie dyskursywnym, w polu aktywności interpretacji, bez czego nie można myśleć ani o identyfikacji cech, własności czy sensów wytworu, ani tym bardziej o jego kulturowej określoności. Ewentualne uwagi co do obiektywistycznego ujmowania formalnych cech dzieła sztuki jako trwałych i ucieleśnionych w tworzywie skwituję następująco: ich umocowanie i fizyczna niezmiennność siłą rzeczy nie podlegają dyskusji, niemniej nie determinują niezmienności

¹⁶ Por. R. SOLIK: *Szkice o (nie)oryginalności. Konteksty i interpretacje*. Katowice 2017. Szczególnie rozdział: *Modernistyczny przełom*.

¹⁷ H. LÜBBE: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. W: *Estetyka w świecie*. T. 3. Red. M. GOŁASZEWSKA. Kraków 1991, s. 15.

¹⁸ Wprawdzie Monet nie był pierwszym, który motyw stogów wprowadził do malarstwa (wcześniej m.in. czynił to Millet), niemniej cykliczność tego przedsięwzięcia nadała mu zupełnie inną rangę.

¹⁹ H. LÜBBE: *Muzealizacja...*, s. 14.

²⁰ Wypowiedź Hansa Tietze przywołuję za: *ibidem*, s. 16.

²¹ J. HABERMAS: *Modernizm — niedokończony projekt*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 28.

historycznych konkretyzacji. Wprawdzie w przestrzeni sztuki formalnie ustrukturuwanej mówimy o własnościach obiektu będących konsekwencją twórczej ingerencji artysty, ucieleśnionych w materii i percepcyjnie uchwytnych, jednakże ich konkretyzacje okazują się zwykle różne, a niejednokrotnie — jak w przypadku impresjonizmu — skrajne. Widać to zwłaszcza w zestawieniu współczesnych ocen z opiniami dziewiętnastowiecznej krytyki. A konkretyzacje te, jak odmienność kwalifikacji, to oczywiście efekt interpretacyjnych redefinicji (istotnych reinterpretacji), odmienności postrzegania i pojmowania, aktualizowanych z perspektywy różnych wspólnot interpretacyjnych oraz kontekstów kulturowych. Nie znajdziemy nic zaskakującego w stwierdzeniu, iż to samo postrzegamy na różne sposoby, a co za tym idzie — różnie identyfikujemy. To naturalne, gdy uzmysłowimy sobie, że nasze doświadczenie czegokolwiek warunkowane jest także tym, co my sami jako podmioty rozumujące w to doświadczenie wkładamy. Opisując (konkretyzując) własności formalne dzieła, pamiętajmy, że, chociaż niezmiennie fizycznie, będą one zawsze własnościami dla kogoś i zawsze przez kogoś w jakiś sposób widzianymi i różnie konkretyzowanymi. „Rzecz w tym, że będą one stałe na więcej niż jeden sposób, jako że różnorodność założeń interpretacyjnych wytwarza różnorodność stałych kształtów”²². Podkreślmy zatem z naciskiem, iż własności dzieła sztuki postrzegamy jako takie (to „takie” będzie tutaj oczywiście kontekstualnie zmienne, co widać choćby w przywołanym przykładzie) nie dlatego, że zostały raz na zawsze określone w tworzywie, ale dlatego, że widzimy je w określony sposób, a pozwalają je takimi ująć nasze przesłanki interpretacyjne i aktualnie podzielane przekonania. Określoność wszelkich bytów i zjawisk jest więc w pierwszym rzędzie określonością kulturowo warunkowaną. Czyż nie kultura właśnie kształtuje nasze przekonania i ustrukturuje nasze rozumienie rzeczywistości? Nie mam co do tego żadnych wątpliwości i powtórzę za Andrzejem Szahajem oraz innymi zwolennikami tzw. kulturalizmu: „[...] kultura stanowi warunek istnienia każdego bytu jako bytu jakoś określonego”²³. Ale określoność ta wynika także z naszych sposobów postrzegania, które zdają się naturalną konsekwencją naszego zakorzenienia w kulturze i naszej historyczności. Patrzymy wszakże — czy tego chcemy, czy nie — oczyma kultury; zawsze w jakiś sposób, intencjonalnie, stronniczo, zawsze z jakiejś perspektywy, podszytej takimi bądź innymi racjami, przesłankami, założeniami itp. Jak to ujął Nelson Goodman, „oko zawsze wyprzedza swoją własną pracę, obsesyjnie związane z własną przeszłością, ze starymi i nowymi wypowiedziami ucha, nosa, języka, palców, serca i mózgu. Nie tylko to ‘jak’, ale i to ‘co’ widzi, jest regulowane przez potrzebę i uprzedzenie”²⁴. Innymi słowy, dawna „najzupełniejsza miernota, próżna i wrzaskliwa”, przeobraziła się dziś w niekwestionowaną i uznaną sztukę, pożądaną przez muzea oraz kolekcjonerów gotowych płacić za nią dziesiątki milionów dolarów. To wolta totalna, która przekonuje, iż żadne tego typu kwalifikacje nie mają statusu rozstrzygnięć uniwersalnych i ponadkontekstualnych, albowiem zmiana historycznie warunkowanej infrastruktury rozumienia pociąga zwykle za sobą dalekosiężne, interpretacyjne reorientacje. Nie zmieni tego również, jak zdążyliśmy się nieraz przekonać w polu dyskursu historii sztuki, „bezimienny autorytet” tradycji i historii, niejednokrotnie nawet kanoniczne, ugruntowane i uchodzące za oczywiste kwalifikacje nie wytrzymały

²² S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka...*, s. 36.

²³ A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka...*, s. 15. Andrzej Szahaj, jeszcze precyzyjniej rzecz ujmując, pisze tam o stanowisku, które zakłada „prymat kultury pojmowanej jako zespół przekonań powszechnie respektowanych w danym społeczeństwie (ewentualnie węższej — grupie społecznej) wobec ontologicznego »umeblowania świata« oraz sposobu jego poznawczego konstytuowania; prymat zatem wobec tego wszystkiego, co jawi się jako istniejące oraz istniejące w sposób taki to a taki”. Ibidem.

²⁴ N. GOODMAN: *Languages of Art*. Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge 1976, s. 7. Cyt. za: M. KORUSIEWICZ: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005, s. 137.

bowiem próby czasu i podlegały radykalnym falsyfikacjom²⁵. W przykładzie tym znajdujemy więc znakomity, przy tym wcale nieodosobniony przypadek, gdy reorientacja założeń dyskursywnych, a co za tym idzie, reinterpretacja zjawiska, prowadzi do gruntownej przemiany niezmiennego w swej fizyczności i formalnym ukształtowaniu obiektu, a także przypisywanych mu własności. Mamy tu do czynienia z redefinicją kompletną, z awansem totalnym. Z nową kulturową tożsamością. Twórczość „szaleńców” i „grona nieszczęśliwców dotkniętych obłędem”, dekonstruująca iluzjonizm, konwencjonalizm czy pretensjonalność akademizmu oraz sztuki pompierskiej, przeobraziła się z wyszydzonej i budzącej zgorszenie ekspresji w sztukę uznaną, znaczącą, dziś instytucjonalnie okrzepłą, poszukiwaną oraz pożądaną. Zmieniło się wiele, same natomiast artefakty w swym fizycznym kształcie i formie pozostały niezmiennie; wszystko więc, co uległo zmianie, wydarzyło się w interpretacji, w kulturowej semioprzestrzeni, w której zreinterpretowano, a w efekcie zredefiniowano, ich pierwotny status, sens i określoność. Ta zmienność — podyktowana dyskursywnym przedefiniowaniem zarówno statusu samego zjawiska, jak i przynależnych mu cech oraz własności — to niewątpliwa konsekwencja kontekstualności i historyczności naszego doświadczenia (na którą składa się wiele czynników i zmiennych), ale także sytuacyjności interpretacji oraz określających ją przesłanek i teoriopoznawczych założeń. To efekt różnych hermeneutyk patrzenia. To prawidłowość, która każe nam przyznać, że nasze „myślenie jest historią, że normy argumentatywne ważności, ewidencji, potwierdzenia i zaprzeczenia, prawdy i wiedzy, prawomocności, racjonalności i reszty nie mogą być uchwycone abstrakcyjnie [...], ale tylko w ramach poddanego regułom interpretowanego dyskursu, który sam jest historycznie formowany i przekształcany”²⁶. A zatem odmiennosc kwalifikacji wynika nie tylko z historyczności samego dyskursu, ale też z historyczności przesłanek i założeń interpretacyjnych, a co za tym idzie — również narzędzi i pojęć, które, nie inaczej, także podlegają kontekstualnym aktualizacjom. Impresjonizm — powtórzmy — nie stanowi w domenie artystyczno-dyskursywnych redefinicji przypadku odosobnionego, rzadkiego, a tym bardziej incydentalnego. Jest jednym z wielu, które doświadczyły dalekosiężnych reinterpretacji. Niemniej jego egzemplifikacyjny walor polega na tym, że konkretyzujący wymiar interpretacji spełnia się tu wręcz modelowo (i to na różnych, wskazanych wcześniej płaszczyznach), rozstrzygając o nowej tożsamości zjawiska jako jednego z wiodących artystycznych modernizmów nowoczesności.

To przedefiniowanie tożsamości, gra między „miernotą” a szaleństwem, nie-sztuką a sztuką, której ceny sięgają obecnie milionów dolarów, eksponuje jeszcze jedną kwestię. Podpowiada mianowicie nieodzowność przemodelowania utrzymującego się długi czas, retorycznie utrwalonego stanowiska, jakoby własności formalne miały stanowić kryterium rozstrzygające o artystyczności wytworu. „Tego rodzaju przeświadczenia — pisze Magdalena Popiel — legły u podstaw tych nurtów, które poszukiwały cech konstytutywnych we właściwościach samego przedmiotu (formalizm, strukturalizm, fenomenologia) oraz tych, które wskazywały głównie na rolę twórców i odbiorców (np. emocjonalizm, koncepcje ekspresjonistyczne, psychoanalityczne)”²⁷. Rzecz jasna, w przypadku sztuki wpisującej się w tra-

²⁵ Przypomnijmy tu kilka szczególnie wyrazistych reinterpretacji/redefinicji dotyczących takich przedsięwzięć sztuki dawnej, jak choćby: konny posąg Marka Aureliusza, Wilczyca kapitołińska, rycina *Rycerz, śmierć i diabeł* Albrechta Dürera, *Burza* Giorgione’a, *Malżeństwo Arnolfinich* Jana van Eycka, *Gioconda* Leonarda da Vinci, malarstwo Boscha czy Bruegla itd.

²⁶ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 20.

²⁷ M. POPIEL: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 339–340. W tej samej publikacji, lecz we wprowadzeniu, wspomina o tym także Ryszard NYCZ: „Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, nie zależnymi od podmiotu i nie uwarunkowanymi przez kontekst własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega, jak się zdaje, na dokonaniu trzech operacji: 1. na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień,

dycyjny model artystyczności szukanie oparcia dla naszych estetycznych sądów w formalnej strukturze obiektu wydaje się oczywiste. Nie uczynimy tego już na przykład z pisuarem Marcela Duchampa, „groteskowym w swej niecodziennej roli [...] uzbrojonym w tajemnicze nazwisko pomysłodawcy, a raczej przez to bezbronny, pobawiony jakiegokolwiek siły przebicia [...]”²⁸ i jakichkolwiek formalnych znamion inwencyjnej aktywności artysty. Problem w tym, że owe ucieleśnione w tworzywie własności, konsekwencja niezbędnej w domenie twórczości ustrukturuwanej i rękodzielnej ingerencji autora, zyskują — i to nie tylko w przypadku impresjonizmu — najróżniejsze konkretyzacje. Nie o same własności tedy idzie i ich kryterialne możliwości, ale o określoność, którą zyskują w procesie percepcji w takich czy innych okolicznościach. Nie własności, lecz ich kulturowe konkretyzacje decydują o ewentualnej przynależności obiektu do klasy przedmiotów artystycznych. To też pokazuje, że artystyczność nie jest nigdy zadekretowaną cechą wytworu, nie jest stanem przyrodzonym, lecz jest ustanawiana, by nie powiedzieć: negocjowana, w kulturowej semio-przestrzeni. Z pewnością paleolityczne malarstwo jaskiniowe, tarcza z Tenochtitlan, Alpaka z Cuzco, maski z Beninu czy maska Kwiakiutłów z końca XIX wieku nie były dziełami sztuki dopóty, dopóki nie zostały nimi okrzyknięte, jako takie zinterpretowane, zawłaszczone w pole sztuki. Nie były sztuką, dopóki władza dyskursów historii sztuki nie zredefiniowała ich pierwotnych kulturowych tożsamości, nie przejmując się zbytnio ani historycznymi okolicznościami ich powstania, ani funkcjami, ani wreszcie intencjami wykonawców, którzy przecież z różnych powodów nie mogli mieć ambicji uprawiania i tworzenia sztuki w jej europejskim pojmowaniu. Podobnie bohemy impresjonistów stały się sztuką, gdy za taką, z czasem, zostały uznane. Idąc dalej, wspomniany pisuar Duchampa czy zapuszkowane ekskrementy Piera Manzonia przeszły identyczną drogę, tyle tylko, że w przypadku tych ostatnich aktywność interpretacji wykraczała poza twórczość formalnie ustrukturuwaną.

W dotychczasowym ujęciu problem dyskursywnych redefinicji prowadzi do najbardziej radykalnego finału: przemiany totalnej. Nie zawsze jednak chodzi o zmianę tożsamości i kulturowych konotacji obiektu związaną z przeobrażeniem nie-sztuki w sztukę, pozaartystycznego w artystyczne. W ramach zajmującego nas zagadnienia trzeba też mówić o reorganizacjach tożsamości dzieła sztuki będących konsekwencją reinterpretacji przypisywanych mu sensów, znaczeń, treści. Myślę tu o historycznych konkretyzacjach (niegdyś odczytaniach), które w kontekście podzielanych przesłanek oraz zmieniających się wspólnot interpretacyjnych wyznaczały nowe określoności dzieła. O reinterpretacjach i rekonstrukcjach uznanych znaczeń dokonywanych w ramach zmieniającej się infrastruktury rozumienia. Myślę o różnorodnych i licznych interpretacjach przypisywanych tym samym artefaktom, o ustanawiającej mocy interpretacji aktualizującej doraźne sensy dzieła sztuki. W tym ujęciu sięgam zwykle do „obrosłej” interpretacjami *Giocondy* Leonarda da Vinci, bodaj najbardziej dyskursywnie eksponowanego przedsięwzięcia w dziejach sztuki. Myślę o jej historycznych kwalifikacjach i aktywności interpretacji, które uczyniły z tego obrazu najbardziej niezwykle portret świata, arcydzieło sztuki renesansu, „esencję kobiecości”, a zarazem ucieleśnienie artystycznego geniuszu i „miłości idealnej”, „grzechów Borgiów i rozpusty Rzymu”, „ponadczasowego, uniwersalnego erotyzmu” bądź „skrytej namiętności”, wcielenie „femme fatale” albo „tkliwości i zalotności”, „gloryfikację indywidualności”, „ucieleśnienie cnót”, personifikację „sił duszy”, „symbol androginii”, czy wreszcie uosobienie „triumfu czystości”²⁹, ewentualnie

uwarunkowań i »przesądów«, które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie 2. na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwia nam 3. rozpoznanie jego kategoryjnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki czy obiektem użytkowym, arcydziełem czy kiczem, wierszem czy prozą)”. IDEM: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria...*, s. 10—11.

²⁸ A. LIPSKI: *Sztuka a rzeczywistość...*, s. 48.

²⁹ Por. A. KUCZYŃSKA: *Uśmiech Mony Lisy. Tajemniczy erotyzm czy triumf czystości?* W: EADEM: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 205—216.

syntezę neoplatońskiej miłości, powabów *Pulchritudo*, *Voluptas* i *Castitas*. To wszystko, podobnie jak wcześniej, wydarzyło się w przestrzeni dyskursu. Ale przyznam, nie myślę tu kategoriami interpretacji błędnych i fałszywych. O takowych skłonne zazwyczaj były mówić te koncepcje (teorie), które nie tylko wierzyły w istnienie czegoś w rodzaju obiektywnego znaczenia dzieła, ale także w możliwość jego kryterialnego potwierdzenia jako niezmiennego oraz dającego się uchwycić w obrębie różnych okoliczności i kontekstów. Chodzi tu też o koncepcje związane z tradycyjnym, epistemologicznym pojmowaniem interpretacji — jako aktywności przygodnej i wyjaśniającej, ukierunkowanej na ujawnienie „ukrytego sensu” lub „odkrycie wartości symbolicznych”³⁰. Ten sposób myślenia utrwalała również semiotycznie zorientowana retoryka odczytywania i czytania dzieła sztuki, dziś nadal żywa. Wystarczy przypomnieć kilka swego czasu popularnych publikacji krakowskiego Universitasu³¹ czy też prace między innymi Normana Brysona i Mieke Bal, choć w przypadku tych ostatnich, zwłaszcza Bal³², czytanie sztuki poza językowym powinowactwem nie ma nic wspólnego z odczytaniem dzieła w ujęciu na przykład ikonologii Aby’ego Warburga czy Erwina Panofskiego. Strategia odczytywania miała tym samym wzmocnić ideę obiektywnego znaczenia, niezależnego od interpretacji. Problem w tym, że jako taka budzi sporo wątpliwości, ponieważ nie istnieją żadne — jak to określił Ryszard Nycz — „niepowątpiewalne kryteria tego, na czym [tak naprawdę — R.S.] polega samo odczytywanie”³³. Osobiście — o czym łatwo przekonać się w świetle prezentowanych założeń niniejszego szkicu — zwyczajowo już dystansuję się od epistemologicznego modelu pojmowania interpretacji dzieła sztuki, czemu już wielokrotnie dałem wyraz w różnych wcześniejszych tekstach³⁴. Przedstawione tu tezy nie znajdują zatem umocowania w tradycyjnym rozumieniu interpretacji. To konsekwencja określonych wyborów wyrastających z pewnych kierunków badawczych. A, nie kryję, zaliczam się do tych, którzy podążają ścieżką wyznaczoną przez Martina Heideggera w stronę kulturalizmu i paninterpretacjonizmu, dla których interpretacja nie stanowi aktywności przygodnej, egzegetycznie zorientowanej, ale ontologiczną konieczność i — jak to określił Hans-Georg Gadamer — „pierwotną formę spełnienia się jestestwa będącego byciem-w-świecie”³⁵. Należę do grona tych, którzy podzielają przeświadczenie, że kulturowa określoność dzieła sztuki oraz przypisywanych mu sensów i własności jest w decydującym stopniu konstruowana dyskursywnie, w przestrzeni określonych założeń interpretacyjnych i aksjonormatywnych; którzy w materii dyskursu dostrzegają istotną przestrzeń obecności dzieła sztuki w kulturze. Innymi słowy, parafrazując Fisha, przyjmuję, „że to, co jest postrzegane jako obecne w »tekście« [w dziele sztuki — R.S.]”, jak również to, w jaki sposób postrzegamy sam tekst/dzieło sztuki i przypisywane mu własności, „jest funkcją działań

³⁰ E. WOLICKA: *Historia sztuki w nurcie historii kultury*. „Znak” 1993, nr 462, s. 8.

³¹ Przypomnę tylko niektóre z nich: P. DE RYNCK: *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*. Przeł. P. NOWAKOWSKI. Kraków 2005; P. DE RYNCK: *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów — od Giotta do Goi*. Przeł. P. NOWAKOWSKI. Kraków 2009; J. THOMPSON: *Jak czytać malarstwo współczesne. Od Courbeta do Warhola*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2006; I. JEFFREY: *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*. Przeł. J. JEDLIŃSKI. Kraków 2009.

³² Por. M. BAL: *Czytanie sztuki?* Przeł. M. MARYL. „Teksty Drugie” 2012, nr 1—2. Dostępne także w Internecie: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2012-t-n1_2_\(133_134\)](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2012-t-n1_2_(133_134)) [data dostępu: 26.01.2019].

³³ R. NY CZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 90.

³⁴ Piszę o tym m.in. w tekstach: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012; *Doświadczenie sztuki jako (również) doświadczenie dyskursywne. Dylematy czytania i odczytywania*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013; *Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki*. W: *Wartości w muzyce. T. 5: Interpretacja w muzyce jako proces twórczy*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2013.

³⁵ H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 251.

interpretacyjnych³⁶ oraz kontekstualnych uwarunkowań. Nie ma bowiem mowy o bezzalożeniowym rozumieniu i postrzeganiu czegokolwiek, ponieważ związane uprzedniością percepcja i interpretacja to procesy łączne, współzależne i interferentne.

Reasumując, sformułujmy kilka zamykających wywód konkluzji. Po pierwsze, redefiniowanie sztuki związane z „pracą” interpretacji współdecydującej o kulturowej i historycznej określoności artystycznego przedsięwzięcia oznacza zakwestionowanie idei samoistości i samoreferencyjności dzieła sztuki. Naiwnością byłoby dziś twierdzić i utrzymywać, że przypisywane dziełom sztuki wartości, sensy, znaczenia czy kulturowe konkretyzacje warunkują wyłącznie „rację” i substancjalność obiektu. Podobnie naiwne byłoby domniemanie ponadhistorycznych i ponadkontekstualnych (w efekcie: niezmiennych) własności obiektu, nie wykluczając statusu artystyczności. Hołduję tym samym stanowisku, że dzieła sztuki same przez się (także w obrębie tradycyjnego paradygmatu artystycznego — twórczości rękodzielnej i formalnie ustrukturuwanej) nie są zdolne do samookreślenia swej artystyczności. Po drugie, łącząc redefiniowanie sztuki z aktywnością dyskursu, przyjmuję nierozłączność interpretacji i doświadczenia sztuki. Inaczej rzecz ujmując, nic nie jawi nam się niezinterpretowane czy też poza interpretacją, a wpisana w doświadczenie sztuki aktywność „teoretycznych protokołów” niezmiennie współokreśla i konkretyzuje przedmioty tego doświadczenia. Innymi słowy — po trzecie — dzieła sztuki nie przedstawiają nam się same w sobie, ale zawsze w określony sposób, zaopatrzone w doraźne znaczenia, ustalone w obrębie procesów dyskursywnych i kulturowej infrastruktury rozumienia. Nigdy nie mamy do czynienia z czystą fizycznością dzieła sztuki, ponieważ już sam fakt, że coś jawi nam się jako dzieło sztuki, mieści w sobie prymarny akt interpretacji — musiało najpierw zostać bowiem (mniejsza o to, z jakich powodów) za takie uznane i jako takie zinterpretowane³⁷. Nie ma percepcji bez interpretacji, podobnie nie sposób myśleć o społecznej czy kulturowej obecności sztuki niebędącej przedmiotem czyjegoś doświadczenia (a zatem i czyjejś interpretacji). Pisze o tym przekonująco Ryszard Nycz, podkreślając, że „nie stajemy nigdy oko w oko z dziełem samym w sobie; przedmiot artystyczny ukazuje nam się bowiem łącznie z kontekstami i znaczeniami, które określają jego wartość i sens; staje przed nami zawsze już — jeśli można się tak wyrazić — opakowany, owinięty we wcześniejsze odczytania, a także wyposażony we wspólnotową (przyjętą w danej kulturze) instrukcję odbiorczą »obsługi« i jego pozycji i funkcji; dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony — włączony w instytucjonalny porządek tradycji i kultury”³⁸. Po czwarte, mowa o interpretacji wpisanej w doświadczenie sztuki i współokreślającej kulturową tożsamość obiektu artystycznego kwestionuje jednocześnie esencjalistyczne i obiektywistyczne pojmowanie dzieła sztuki jako bytu kompletnego i autonomicznego oraz (o czym wcześniej wspominam) przygodność interpretacji epistemologicznej. Po piąte, sztuka jako taka w swej historycznej różnorodności w semioprzestrzeni społecznej nie istnieje nigdy sama przez się, lecz poprzez kulturowe konkretyzacje, zasadniczo dyskursywne. W efekcie, po szóste — nie mam co do tego wątpliwości — jakkolwiek by nie definiować aktywności

³⁶ S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny...*, s. 35–36.

³⁷ Myślę tu o tym, że identyfikujemy i rozpoznajemy obiekty oraz zjawiska jako takie, w ich kulturowej określoności, a dopiero potem przypisywane im cechy i własności (rzecz jasna, nie chodzi wyłącznie o własności związane z fizycznością obiektu, ale także o własności np. intencjonalne czy historyczne). Innymi słowy, nadrzędna będzie identyfikacja obiektu jako dzieła sztuki, wtórna — konkretyzacja przypisywanych mu własności. Z pewnością nie byłoby dyskursu o rzeczach gotowych i pisuarze Duchampa, gdyby ten nie dokonał redefinicji obiektu i nie wprowadził go najpierw w świat sztuki. Myślę więc jak Stanley Fish: to „akt rozpoznania jest raczej źródłem formalnych cech wiersza, niż zostaje przez nie spowodowany. Nie jest tak, że obecność własności poetyckich zmusza do pewnego rodzaju uwagi, ale to pewnego rodzaju uwaga powoduje wyłonienie się własności poetyckich”. Gdyby miało być odwrotnie, jakże wiele problemów mielibyśmy z różnymi propozycjami sztuki współczesnej. IDEM: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. GRZELIŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka...*, s. 85.

³⁸ R. NY CZ: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...*, s. 12–13.

interpretacji oraz dyskursywnych procedur, stanowią one istotną składową doświadczenia i obecności sztuki jako takiej. Zwłaszcza gdy „dziełom sztuki [...] przypisujemy określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów”³⁹.

Bibliografia

- BAL M.: *Czytanie sztuki?* Przeł. M. MARYL. „Teksty Drugie” 2012, nr 1—2. Dostępne także w Internecie: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2012-t-n1_2_\(133_134\)](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2012-t-n1_2_(133_134)) [data dostępu: 26.01.2019].
- BAUDRILLARD J.: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o spisku sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006.
- FISH S.: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- FISH S.: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. GRZELIŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- FISH S.: *Zwykle okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- GADAMER H.-G.: *Dziedzictwo Europy*. Przeł. A. PRZYŁĘBSKI. Warszawa 1992.
- GADAMER H.-G.: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993.
- GOŁASZEWSKA M.: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984.
- HABERMAS J.: *Modernizm — niedokończony projekt*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- JEFFREY I.: *Jak czytać fotografię. Lektury mistrzów fotografii*. Przeł. J. JEDLIŃSKI. Kraków 2009.
- KĘPIŃSKI Z.: *Impresjonizm*. Warszawa 1982.
- KORUSIEWICZ M.: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005.
- Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013.
- KUCZYŃSKA A.: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988.
- LIPSKI A.: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: IDEM, K. ŁĘCKI: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992.
- LÜBBE H.: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. W: *Estetyka w świecie*. T. 3. Red. M. GOŁASZEWSKA. Kraków 1991.
- MARGOLIS J.: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Przeł. W. CHOJNA i inni. Red. nauk. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004.
- MARKOWSKA A.: *Definiowanie sztuki — objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003.
- NYCZ R.: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- NYCZ R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- ORTEMSKA E.: *Ranking 10 najdrożej zlicytowanych dzieł sztuki świata*. Dostępne w Internecie: <http://rynekisztuka.pl/2013/11/15/ranking-10-najdrozej-zlicytowanych-dziel-sztuki-swiata/> [data dostępu: 25.01.2019].
- POPIEL M.: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- POPZĘCKA M.: *Akademizm*. Warszawa 1980.
- RORTY R.: *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 1999.
- RYNCK P. DE: *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*. Przeł. P. NOWAKOWSKI. Kraków 2005.
- RYNCK P. DE: *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów — od Giotta do Goi*. Przeł. P. NOWAKOWSKI. Kraków 2009.
- SOLIK R.: *Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki*. W: *Wartości w muzyce*. T. 5: *Interpretacja w muzyce jako proces twórczy*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2013.

³⁹ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 126.

- SOLIK R.: *Szkice o (nie)oryginalności. Konteksty i interpretacje*. Katowice 2017.
- SOLIK R.: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012.
- SZAHAJ A.: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).
- SZAHAJ A.: *Zniewalająca moc kultury*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- The Contemporary Art Market report 2018*. Dostępne w Internecie: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018> [data dostępu: 25.01.2019].
- THOMPSON J.: *Jak czytać malarstwo współczesne. Od Courbeta do Warhola*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2006.
- WOLICKA E.: *Historia sztuki w nurcie historii kultury*. „Znak” 1993, nr 462.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA A., KUBICKI R.: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999.

From mediocrity to masterpiece Interpretation and redefinition of art

Summary

The working thesis of this paper posits — which seems to be easily recognized by conceptual art, while remaining completely unrecognized by workshop art — that the status of the artistic merit and cultural determinacy of a work of art itself (within the traditional model of art) are never determined only by the properties of the object connected with its formal structure, but are to a great extent determined by discursive procedures and the act of interpretation. In other words, art should not be understood as that which can define its own artistic merit. It is, indeed, predominantly an effect of discursive qualifications, established by the current conditions and interpretative strategies, always situational, historical, cultural. In this context, the author, through the analysis of selected examples, considers the issue of discursive redefinition of art with regard to the act of interpretation, which not only concretizes the temporary meanings, senses or artistic properties assigned to a work of art, but also constitutes its cultural and historical identity.

Key words: interpretation of art, discourse, redefining art, concretization, reading art, cultural contexts