

Roman Konik

ORCID 0000-0002-3715-3540
Uniwersytet Wrocławski

Kilka uwag wokół opozycji: albo pop, albo art

**Some Remarks on the Opposition:
either Pop or Art**

Abstrakt

Współcześnie próby systematyzowania sztuki na podstawie jej wartości zastępują raczej teorie opisowe, które stronią od jej ocen. Co więcej, refleksja postmodernistyczna, zmieniając swój stosunek do sztuki niskiej, skutecznie zatarła różnice w hierarchizacji walentnych treści sztuki. Wzmocnienie głoszonych w awangardzie programowych tez zmierzających do unieważnienia dotychczasowych kryteriów postaw oceniających wartość sztuki przyszło wraz z tzw. filozofią postmodernizmu. Założenia postmodernizmu ukazują wizję sztuki współczesnej, która osiągnęła kres swoich możliwości twórczych, innymi słowy nie ma współczesnej możliwości powiedzenia w sztuce czegoś nowego, co nie będzie tylko cytatem, powtórzeniem, rekapitulacją tego, co już w sztuce było. Tego rodzaju hipoteza zakłada, że wyobraźnia ludzka jest zbiorem skończonych możliwości, a w procesie rozwoju kultury doszliśmy w czasach współczesnych do punktu, w którym wszystkie możliwe kombinacje zostały już wykorzystane. W tej sytuacji możemy albo przyjąć postawę zniechęcenia, albo sięgnąć do czasów minionych i wyselekcjonować poszczególne elementy, zestawiając je w eklektycznej kombinacji tak, aby nosiły znamiona nowości. Aby jednak przeprowadzić ten eklektyzm, który ma spełniać pozory nowości,

trzeba wyjść od zwątpienia w kategorię racjonalnego rozumu, czyli braku wiary w naturalny porządek świata. Tylko wtedy głównym operatywem na gruncie kultury pozostanie wszechobecna ironia. I w tym duchu, zgodnie z założeniami postmodernizmu, należy czytać tzw. wielkie narracje historyczne, czyli systemy filozoficzne, religie, projekty społeczne czy też teorię sztuki. Obecne w historii narracje należy traktować jak wielkie literackie opowieści, które, być może, mają ciekawą fabułę, ale nie są prawdziwe i nie wychodzą poza zdawkowy komentarz. Katalog często stawianych hipotez wybranych i omówionych w artykule wskazuje na ich niejasną i niejednokrotnie wadliwą konstrukcję. Nie oznacza to jednak niemożności stawiania pytań o wartościowanie na gruncie estetyki. Należy pamiętać, że pewne kwestie pozostają niezmiennie w ocenie sztuki. Kryterium oceny dzieła sztuki uzyskane na podstawie cech empirycznych pozostaje niezmiennie, a zatem to, co nazywamy kwestiami warsztatowymi, może przejść jako pierwsza przesłanka uznania, bądź nie, dzieła sztuki za wartościowe. Podobnie na bazie pewnej fikcji wizualnej urzeczywistniane są wartości, które nie są dostępne w świecie realnym, tym samym nie pełnią funkcji czystej repetycji doświadczenia ze świata realnego, więc mogą zaistnieć w świecie sztuki. Tym samym wartość sztuki może być mierzona skalą wprowadzenia do doświadczenia podmiotu poznającego czegoś, czego dotąd podmiot nie doświadczył.

Słowa kluczowe: sztuka wysoka, sztuka niska, sztuka popularna, treści walentne w sztuce, aksjologia, estetyka, teoria sztuki, doświadczenie estetyczne, wartości artystyczne

Abstract

Nowadays, attempts to systematize art on the basis of its value are being somewhat replaced by descriptive theories that shy away from its evaluations. Moreover, postmodern reflection, changing its attitude to low art, has effectively blurred the differences in the hierarchization of the content of art. A strengthening of the programmatic theses advocated in the avant-garde aimed at invalidating the previous criteria of attitudes assessing the value of art came with the so-called philosophy of postmodernism. The assumptions of postmodernism show a vision of contemporary art that has reached the end of its creative possibilities. In other words, there is no contemporary possibility of saying something new in art, which will not be just a quotation, repetition or recapitulation of what has already been done in art. This kind of hypothesis assumes that human imagination is a set of finite possibilities, and in the process of cultural development we have reached a point where all possible combinations have already been used. In this situation, we can either adopt an attitude of discouragement, or we can reach back to past times and select individual elements by putting them together in an eclectic

combination so that they bear the mark of novelty. But, in order to set up this eclecticism, which is supposed to fulfill the semblance of novelty, it is necessary to start from doubt in the category of rational reason, or lack of faith in the natural order of the world. Only then will ubiquitous irony remain the main operative on the ground of culture. And in this spirit, according to the assumptions of postmodernism, one should read the so-called great historical narratives, that is, philosophical systems, religions, social projects and art theory. The narratives developed in history should be treated like great literary tales, which, perhaps, have an interesting plot, but are not true, and do not go beyond casual commentary. The catalog of frequently posited hypotheses selected and discussed in the article indicates their vague and often flawed construction. But this does not imply the impossibility of posing questions about value judgments on the grounds of aesthetics. It should be remembered that certain issues remain constant in evaluation of art. The criterion for evaluating a work of art on the basis of empirical qualities remains in place, thus, what we call workshop issues can pass as the first premise for recognizing, or not, of a work of art as valuable. Similarly, on the basis of a certain visual fiction, values are realized that are not available in the real world, thus, they do not act as a pure repetition of experience from the real world, so they can exist in the world of art. Thus, the value of art can be measured by the extent to which it introduces something that the cognitive subject has not experienced before.

Keywords: high art, low art, popular art, valentine content in art, axiology, aesthetics, art theory, aesthetic experience, artistic values

Wydawać by się mogło, że refleksja estetyczna na temat tzw. sztuki wysokiej i niskiej przynależy do czasów minionych. Współcześnie próby systematyzowania sztuki ze względu na jej wartość zastępuje się raczej teoriami opisowymi, które stronią od jej ocen. Co więcej, refleksja ponowoczesna, zmieniając stosunek do sztuki niskiej, skutecznie zatarała różnice w hierarchizacji walentnych treści sztuki. Tego rodzaju zachowawczy sceptycyzm wynika z dziedzictwa Wielkiej Awangardy, której korzenie sięgają rewalidacji podstawowych fundamentów sztuki. Manifest programowy Josepha Beuysa z grupy Fluxus pod znamienym tytułem *Każdy artystą*¹ zakładał daleko idącą demokratyzację sztuki, w której wystarczył sam akt woli do tego, by zostać artystą. Tym samym nowa forma sztuki nie jest już poszukiwaniem piękna, a raczej spełnia formę

1 Joseph Beuys, *Każdy artystą*, tłum. Krystyna Krzemień, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 268.

autoterapii uwalniającej z okowów dawnego porządku świata, przyczyniając się tym samym do rozmycia hierarchizacji sztuk ze względu na jej wartość. W myśl tych założeń artysta nie musi posiadać zdolności warsztatowych czy też odpowiednio ukształtowanej wyobraźni twórczej, do samego aktu tworzenia wystarczy po prostu akt wolicjonalny. Tego rodzaju założenia o charakterze manifestów znosiły dotychczasowe rozumienie artysty, pozbawiając go egalitarności wynikającej z nabytych umiejętności warsztatowych czy też z odpowiednio ukształtowanej wyobraźni. W pewnym sensie założenia nowej sztuki znosiły również osobę odbiorcy, bo w myśl założeń awangardy każdy jest twórcą i odbiorcą, a to z kolei wcale nie zakłada, że ktoś, poza samym artystą, musi być również odbiorcą sztuki. Tak skonstruowane ramy teoretyczne miały na celu likwidację tradycyjnej sztuki poprzez jej rozproszenie. Innymi słowy, zabieg ten miał na celu przeniesienie relacji sztuka – odbiorca na nową relację: artysta – jego świadomość, a tym samym zamknięcie twórczości w relacji samozwrotnej, realizującej się wyłącznie w obrębie samego pomysłu, idei, eksploracji osobowości artysty. A zatem znikają też dotychczasowe kryteria oceny sztuki, takie jak misteria wykonania, dobry smak, doświadczenie artystyczne, wyjątkowość doznań jednostkowych w obcowaniu z przedmiotem sztuki itd. Nowe formuły sądów estetycznych wynikające z doświadczeń awangardy zostały umocowane wyłącznie w kręgu nowości i osobistego doświadczenia artysty. Tak formułowane racje widać szczególnie w działaniach dadaistów, którzy programowo podważali status artysty jako kogoś, kto opanowawszy kwestie warsztatowe, tworzy sztukę na podstawie wyjątkowej intuicji estetycznej, czyli po prostu talentu, geniuszu. Wystawienie w przestrzeni galeryjnej sztuki zwanej *ready mades*, czyli łopaty, koła od roweru czy pisuaru, znosi artystyczną wyjątkowość twórcy, znosi intuicję estetyczną (bo w dadaizmie zastąpiono intencjonalny charakter sztuki przypadkiem). Nie istnieje zatem wymóg sprawności wykonania dzieła sztuki, bo w przypadku *ready mades* on w ogóle nie zachodzi, trudno patrząc na wystawioną przez Marcela Duchampa suszarkę do butelek, dostrzec jej estetyczny kunszt wykonania, bo Duchamp znalazł ją na paryskim śmietniku. Awangardowe zmiany noszące charakter zmian paradygmatycznych zakładały nie tylko skrajną demokratyzację sztuki, która zносиła wyjątkowy status artysty, ale także dotyczyły samego przedmiotu sztuki, jej materii. Wystarczy przyrzeć się tzw. wystawom sztuki konceptualnej, gdzie prezentowano puste ściany jako wernisaż prac malarskich, gdzie publikowano tomy poezji bez jednego słowa, po prostu puste kartki (konceptualna poezja Tristana Tzary), zaś John Cage wykonuje z orkiestrą utwór muzyczny zatytułowany 4'33", podczas którego sam kompozytor

i wykonawca, jak i towarzysząca mu orkiestra, po prostu milczy przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy. Tak przyjęta praktyka artystyczna odnosiła się do rewalidacji konstytutywnych cech, czyli także do wartości estetycznych i artystycznych, a więc również miała na celu unieważnienie dotychczasowych kryteriów oceny sztuki, rewalidację treści walentnych.

Wzmocnienie tez programowych postulowanych w awangardzie mających na celu unieważnienie dotychczasowych kryteriów postaw oceniających wartość sztuki przyszło wraz z tzw. filozofią postmodernizmu. Jakkolwiek na gruncie nauk społecznych postmodernizm próbuje się dziś sytuować jako kolejną odsłonę sceptycyzmu, to warto wskazać na hasło „przewartościowania wartości” w odniesieniu do sztuki. W założeniach postmodernizmu (w pewnym uproszczeniu i uogólnieniu) ukazana jest wizja współczesnej sztuki, która doszła do kresu swych możliwości twórczych, innymi słowy, nie ma współcześnie możliwości powiedzenia w sztuce czegoś nowego, co nie będzie tylko cytatem, powtórzeniem, rekapitulacją tego, co już w sztuce było. Tego rodzaju hipoteza zakłada, że wyobraźnia ludzka jest zbiorem skończonych możliwości i w procesie rozwoju kultury doszliśmy współcześnie do momentu, w którym wykorzystano już wszelkie możliwe kombinacje. W tej sytuacji możemy przyjąć bądź postawę zniechęcenia, albo sięgnąć do czasów minionych i wybrać poszczególne elementy, zestawiając je w eklektycznej kombinacji, tak by nosiły znamiona nowości. Dlatego w tzw. sztuce postmodernistycznej mamy budowlę architektury, które nawiązują do gotyckiej fasady, gdzie zaaplikowane są barokowe wykończenia, zaś całość wyłożona jest szkłem i betonem. W muzyce postmodernistyczna wizja sztuki proponuje polifoniczny śpiew gregoriański, z podkładem techno, który jest zanurzony w estetyce wideoklipów o erotycznym charakterze. W literaturze zaś propozycją jest powieść kryminalna z elementami powieści gotyckiej i traktatu filozoficznego itd. By jednak dokonać tej eklektycznej ekwilibrystyki, która ma spełnić pozory nowości, należy wyjść od zwątpienia w kategorię racjonalnego rozumu czy też braku wiary w naturalny porządek świata. Dopiero wtedy głównym operatywem na gruncie kultury pozostanie wszechobecna ironia. I w tym duchu, wedle założeń postmoderny, należy odczytywać tzw. wielkie narracje historyczne, a więc systemy filozoficzne, religie, projekty społeczne, teorię sztuki. Wypracowane w historii narracje potraktować należy jak wielkie opowieści literackie, które, być może, mają ciekawą fabułę, ale nie są prawdziwe, nie wykraczają poza niezobowiązujący komentarz.

To programowe zwątpienie postmoderny w obiektywny porządek świata skutkuje postawą skrajnej ironii, która sceptycznie przyjmuje

wszelkie ustalenia wypracowane w obrębie kultury, zwłaszcza te fundamentalne, jak choćby wartości, którym nadano kluczowe znaczenia dla kultury zachodu, jak dobro, prawda czy piękno. W postawie postmodernisty model kultury opierającej się na transcendentaliach: prawdzie (*verum*), dobru (*bonum*) i pięknie (*pulchrum*), jest wysoce opresyjny i jest winien wszelkiego zła w historii, bo w imię ostatecznej prawdy dokonywano eksterminacji całych populacji, w imię dobra stosowano represje, zaś w duchu idealnego piękna piętnowano tych, którzy w akcie twórczym nie kierowali się pięknem jako naczelną zasadą organizującą świat sztuki. Dlatego postulowany świat kultury, w wydaniu postmodernistów, jest jak labirynt, do którego trafiliśmy przez osobliwe zrządzenie losu. Jesteśmy w nim bez nici Ariadny, bez kompasu, bez mapy, pozostaje nam wyłącznie wędrówka, podczas której będziemy zwiedzać poszczególne komnaty, w każdej znajduje się jakiś fragment, okruch, odprysk świata, niestety poszczególne odkrycia nie złożą się na żaden czytelny obraz, pozostaną wyłącznie znaki, które będą nas odsyłać do kolejnych, w tym nieskończonym łańcuchu znaków nie ma ukrytego sensu, jest to raczej forma intelektualnego berka, na którym spędzimy życie. Dlatego nie powinniśmy również w świecie sztuki poszukiwać prawd uniwersalnych, bo takowe po prostu albo nie istnieją, albo są niepoznawalne. Dopiero kiedy dokonamy tego postmodernistycznego odczarowania świata, pozbędziemy się zbędnego balastu.

W efekcie tak przyjętej siatki pojęciowej wolnej od fundamentalnych wartości traktowanych jako opresyjne nie należy wykazywać aksjologicznych predylekcji, trzeba stronić od wartościowania działań twórczych, gdyż np. muzyka Chopina jest tak samo ważna i istotna dla kultury jak stukanie patykiem w pień drzewa przez Aborygena, malarstwo Rubensa jest równie istotne jak działania akcjonistów wiedeńskich. W myśl Josepha Beyusa każdy jest przecież artystą. Tak skonstruowane ramy teoretyczne znoszą w praktyce tradycyjną hierarchizację, wysuwając w siatce aksjologicznej na pierwszy plan takie wartości jak nowość, ironia czy szok.

W tego rodzaju rozważaniach należy pamiętać, że nie tylko założenia teoretyczne awangardy, wzmocnione sceptyczną postawą postmodernistów, przyczyniły się do rezygnacji z aksjologicznego charakteru sztuki. Podział na sztukę wysoką i niską determinowany był nie tylko treścią sztuki jako takiej, ale także warunkami społecznymi, w których sztuka powstawała. Do XX w. tzw. sztuka wysoka adresowana była do wykształconych elit dysponujących czasem wolnym, tym samym w odbiorze wymagała pewnego cenzusu intelektualnego. Wraz z nadejściem rewolucji przemysłowej i emancypacją robotników ten stan rzeczy

uległ daleko idącym zmianom, również w recepcji sztuki. Sztuka wysoka została zaadoptowana w przystępniejszej formie przez inne grupy społeczne. Zaadoptowana sztuka została tym samym urynkowiona i zaczęła funkcjonować jako sztuka masowa (bądź popularna²). Jednym z pierwszych teoretyków, którzy dostrzegł rozdzienie między sztuką popularną a wysoką, był Theodor Adorno, który w awangardzie dostrzegał receptę na odrodzenie się sztuki wysokiej w nowej, intelektualnej formie³. Warto w tym momencie przyjrzeć się typologii sztuki wysokiej i niskiej, bo wysuwana argumentacja (zarówno przez Theodora Adorna, ale także Noëla Carrolla⁴, Umberto Eco⁵ czy też Davida Novitza⁶) stała się przyczynkiem do wypracowania pewnej matrycy intelektualnej, do której często odwołuje się w sporze dotyczącym sztuki wysokiej i niskiej.

W największym skrócie, spór dotyczący demarkacji między sztuką wysoką i sztuką niską jest sprowadzony do prostej konstatacji: albo pop, albo art. Innymi słowy, jeżeli sztuka jest „konsumowana” masowo, jej wartość sprowadzona jest do gustu pospolitego, wyłącznie egalitarne formy sztuki gwarantują jej wysoką rangę, a tym samym w siatce aksjologicznej sytuowane są znacznie wyżej.

By wykazać, że tego rodzaju uproszczenie jest nie tylko wysoce nieprawdziwe, ale także krzywdzące dla wielu form sztuki, warto prześledzić argumentację, która przyczyniła się do zbudowania tej prostej formuły. Stawiając supozycję *albo pop, albo art*, stwierdzamy dobitnie: sztuka wysoka powinna charakteryzować się pewną elitarnością, tym samym, warunkiem korzystania z dobrodziejstw sztuki ma być swoista legitymizacja intelektualna, która, jak wiadomo, nie jest przypisana wszystkim odbiorcom. W tym momencie warto zwrócić uwagę na fakt, że sugerując wprowadzenie linii demarkacyjnej między sztuką wysoką i niską opartej wyłącznie na ilościowym kryterium, należy zadać sobie pytanie, czy np. *Pieta* Michała Anioła (nie dość, że wykonana na konkretne zamówienie francuskiego kardynała De Billheresa, jako część jego nagrobka, nie powstała bynajmniej z samej weny twórczej artysty), na dodatek dziś masowo podziwiana i reprodukowana w milionach egzemplarzy

2 Rozróżnienie na kulturą masową i popularną patrz: Antonina Kłosowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980).

3 Por. Theodor Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór i wstęp Karol Sauerland (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990).

4 Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011).

5 Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. Piotr Salwa (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010).

6 David Novitz, *The Boundaries of Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

na plakatach, pocztówkach, koszulkach, filmach, bardziej spełnia postulat elitarności niż na przykład instalacje polskiej rzeźbiarki Katarzyny Kozyry, która konstruuje swe rzeźby z wypchanych zwierząt, albo prace Zbigniewa Libery, który buduje makiety obozu Auschwitz z klocków Lego? Tego rodzaju instalacje, podziwiane i oglądane przez niewielką grupkę odwiedzających warszawską Narodową Galerię Sztuki Zachęta, wedle przyjętego wcześniej kryterium, sytuują *Pietę* Michała Anioła w sztuce niskiej, zaś działania polskich performerów w obszarze sztuki wysokiej. Jak widać, zastosowanie tego rodzaju matrycy demarkacyjnej może być bardzo nieczytelne, a nawet wysoce mylące. Miarą nie może być tylko kryterium ilościowe, czyli popularności *versus* elitarności. Nie ma żadnych racjonalnych przesłanek, by sztuka wysoka nie mogła być masowo podziwiana (np. dzieła impresjonistów czy nurt secesji w sztuce architektonicznej i zdobniczej), a tym samym analogicznie niedopuszczalne jest to, by elitarność czy arystokratyczność odbioru sztuki była jedyną podstawą do klasyfikacji sztuki w ramach tzw. sztuki wysokiej czy niskiej.

Drugim, często wysuwany argument przeciwko kulturze niskiej jest to, że sztuka niska nie przestrzega reguł i kanonów ukształtowanych na gruncie tradycji artystycznej. Ilekroć jednak stawiamy taką hipotezę, musimy pamiętać, że świat sztuki jest światem niezmiernie dynamicznym, pulsującym własnym wewnętrznym życiem i bardzo trudno zamknąć go w sztywne ustalenia i ramy. Dobrym przykładem może być podziwiany i ceniony dziś nurt malarstwa zwany impresjonizmem. Współcześnie w potocznej opinii impresjonizm uważany jest za jedno z najdonioślejszych zjawisk w historii malarstwa. Należy jednak pamiętać, że przełom zaproponowany przez impresjonistów dotyczył spraw fundamentalnych dla malarstwa, zmieniał bowiem tradycyjną relację pomiędzy przedstawieniem a tym, co jest przedstawiane, innymi słowy, ustanawiał nową relację między obrazem a jego modelem, wzorem, łamiąc tym samym wielowiekowe ustalenia na gruncie sztuk plastycznych. Od czasów renesansowych ustaleń na gruncie sztuk plastycznych rewolucji niepodobna było w malarstwie europejskim malować w inny sposób. Ta tradycja potwierdzana była opinią odbiorców i dominowała do momentu, kiedy pojawili się zuchwali malarze paryscy, którzy zaproponowali nie tyle korektę w sposobie malowania, ile raczej gruntowną jego zmianę i odrzucenie modelu opartego na wiedzy o malowanym przedmiocie, zastępując ją prostym wrażeniem, szybką obserwacją bazującą na pewnego rodzaju naiwności obserwacyjnej, czyli skupieniu się wyłącznie na pierwszym wrażeniu, jakie odsłania się przy poznaniu przedmiotu. Nie była to czysta obserwacja, lecz wyłącznie wrażenie. Przyroda nie

jest już wzorem zbudowanym wedle geometrycznej zasady, zostaje ona zastąpiona przez osobisty ogląd, czysto subiektywny, chwilowy, zmienny i osobniczy. Tym samym, malowane przedmioty, postacie, pejzaże tracą silną więź podobieństwa z wzorem, są przefiltrowane przez chwilowe wrażenie, wizję czy stosunek artysty do świata. Impresjonistyczna próba dotarcia do istoty przedmiotu nie zasadzała się, jak dotychczas, na zasadzie wiernej implementacji kształtu w obraz, stała się raczej próbą ukazania tego, co artysta myśli na temat przedmiotu, jakie wrażenie wywołuje na nim przedmiot, w jakim charakterze go zachwyca bądź interesuje. Impresjoniści, poddając się silnym impulsom barw, oparli swój warsztat wyłącznie na drugiej zdolności. Porzucili tym samym naukowe badania i eksploracje naukowe mające na celu zgłębienie zasady światła i jego fizycznej natury, starając się wiedzę zastąpić oddaniem stanu psychicznego przez kolor. Oko, niejako oderwane od myślenia, stało się podstawowym i jedynym narzędziem eksploracji świata, pierwsze postrzeżenie stało się narzędziem do badania i zgłębienia natury koloru. Kolor tym samym staje się wysoce subiektywny. Zatem impresjonizm łamał ustalone zasady, ograniczał się do prostego wrażenia, budząc tym samym naturalny sprzeciw akademickiego świata, który w działaniach impresjonistów widział wyłącznie bunt i chęć zwrócenia na siebie uwagi. Tym samym, w tak ukształtowanej siatce aksjologicznej, impresjonizm usuwany był poza tzw. sztukę wysoką, która uprawiana była w ramach akademickiej tradycji wypracowanej wielopokoleniową teorią sztuki. Dziś trudno przyjąć tę argumentację, podobnie jak trudno się zgodzić co do tego, że nurt secesji w sztuce (szczególnie w plastyce czy architekturze) jest sztuką niską i pospolitą, bo tak jeszcze dwa pokolenia temu secesja była postrzegana – jako symbol kiczu, złego gustu, pospolitości i stanowiła przedmiot pogardy intelektualistów do tego stopnia, że często synonimem „secesyjny” określano właśnie sztukę niską. Warto pamiętać, że secesja w architekturze do tego stopnia była źle przyjęta, że w Paryżu w latach 20. XX w. zburzono wiele przykładów architektury secesyjnej jako architektury szpecącej miasto.

Trzecim argumentem podnoszonym często w różnego rodzaju tekstach polemicznych jest supozycja wskazująca, że powołaniem sztuki jest przede wszystkim poszukiwanie i ukazywanie piękna. Piękno jest niejako warunkiem *sine qua non* istnienia sztuki, jest jej wyróżnikiem spośród innych rodzajów ekspresji ludzkich, stąd też przywoływany jest w analizach termin: sztuki piękne. Jeżeli przyjmujemy taką taksonomię aksjologiczną, w której wyłącznym wyznacznikiem wartości sztuki jest poszukiwanie i ukazywanie piękna, to pojawia się kolejna wątpliwość: gdzie usytuujemy obrazy Hieronima Boscha (epatujące programową wręcz

brzydota), poezję Kazimierza Ratonia lub Jana Rybowicza (przejmujące rymy o bólu umierania), czy też gatunki prozy gotyckiej? Współczesny ogląd sztuki, redefiniując wielowiekową tradycję estetyczną, nie sytuuje sztuki wyłącznie w kręgu poszukiwania piękna, a raczej w kategoriach skutecznego oddziaływania na emocje (przy trafnie dobranym warsztacie pracy artysty). Gdy zamkniemy sztukę wysoką wyłącznie w kręgu piękna jako naczelnej i organizującej zasady twórczej, postawimy poza nawias świata sztuki wiele uznanych arcydzieł.

Kolejnym popularnym argumentem (podnoszonym często w różnego rodzaju tekstach polemicznych przez Umberto Eco⁷) mającym oddzielić sztukę wysoką i sztukę niską jest zwrócenie uwagi na oczekiwania odbiorców. Sugeruje się, że pomiędzy tym, kto czyta Goethego, a tym, kto delectuje się najnowszym komiksem o Thorgalu (modelowy przykład sztuki popularnej, czyli „komiksu jako literatury dla analfabetów”), istnieje ścisły podział na przynależność do określonej klasy intelektualnej. Tym samym stawianie w opozycji aksjologicznej słuchaczy Bacha i Beatlesów jest uproszczeniem, często wręcz krzywdzącym. Trzeba bowiem zauważyć, że większość z nas reprezentuje zarówno jedną, jak i drugą postawę, w zależności od pory dnia czy nastroju. Ponadto, zarówno poezja Goethego, jak i komiksowe przygody Asteriksa mają wspólną ambicję, mimo że powstały na różnych poziomach aspiracji. Oba dzieła pretendują do tego, by wprowadzić nas w możliwość namysłu nad ideałami, takimi jak miłość, honor, przyjaźń, bohaterstwo, odpowiedzialność. Różni je natomiast dobór struktur narracyjnych, czyli *de facto* forma i użyty kody semiotyczne, w przypadku komiksu łatwe do zdeszyfrowania, zaś w poezji czy literaturze misternie skonstruowane. Nie istnieją zatem wystarczające powody, by sytuować obie formy sztuki na zasadzie wykluczającej się opozycji, oczywiście do momentu, kiedy te różne struktury narracyjne nie próbują wzajemnie się eliminować lub wypierać.

W zarzutach skierowanych w stronę sztuki popularnej przyrównuje się ją często do sztuki jarmarcznej i ludowej rozumianej tutaj jako przejaw sztuki niskiej. Należy jednak pamiętać, że sztuka ludowa stała się wyselekcjonowanym źródłem inspiracji dla artystów. Niektórzy z kompozytorów sięgali i sięgają do ludowych motywów muzycznych, mających niewątpliwy walor artystyczny, podobnie sytuuje się nurt muzyki folk czy gospel. W sztukach plastycznych warto też wskazać na tzw. chłopomanie czy zachwyty plastyków młodopolskich nad sztuką ludową, czego dowodem może być tak dziś podziwiana zakopiańska szkoła Antoniego Kenara.

7 Por. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*.

Kolejnym argumentem, który uformował pewnego rodzaju matrycę podziału na sztukę wysoką i niską, jest argument wskazujący, że tzw. sztuka popularna jest jednym z głównych narzędzi unifikacji kultury, co w efekcie sprawia, że w dobie popkultury człowiek w żadnym sensie nie jest już podmiotem jakiegokolwiek wyboru i skazany jest na konsumowanie zunifikowanych treści kulturowych. Głównym narzędziem promowania tychże treści jest telewizja i internet, który odpowiada za ujednoczenie języka, upodobań, gustów czy też sposobu prezentowania sztuki. Jest w tej konstatacji zapewne wiele racji, ale musimy też pamiętać o tym, że rynek odbiorców sztuki popularnej w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, właśnie dzięki rozwojowi techniki umożliwiającej nieograniczoną wymianę informacji, eksplodował, rozpadając się na fragmenty samodzielnych segmentów, które odpowiadają konkretnym zapotrzebowaniom, stylom życia i potrzebom konsumentów. Wystarczy popatrzeć na liczbę stacji radiowych (grających na przykład wyłącznie jazz, tylko trash metal, gospel, radio nadające krajową muzykę, etniczną, country, muzykę poważną czy całkowicie rezygnujące z muzyki na rzecz wiadomości czy wykładów naukowych, istnieje też mnogość rozgłośni adresowanych do nastolatków, seniorów, hipisów czy miłośników fantasy). W tego rodzaju analizach nie można pomijać tendencji idącej w stronę destandardyzacji i decentralizacji treści kulturowych. Poprzez komputerową sieć internet jesteśmy w stanie dotrzeć do największych bibliotek świata, na serwerach należących do uniwersytetów można w wersji audiowizualnej oglądać wykłady i konferencje, powstają liczne kluby, zrzeszenia, bractwa, gildie, których członkowie spędzają wspólnie czas, dzieląc z sobą swe pasje (miłośnicy militariów, starych motocykli, modeli latających, komiksów, użytkownicy telefonów komórkowych, miłośnicy wyścigów samochodowych, rodeo, gier komputerowych, kultowych filmów, pletwonurkowie, druidzi, pasjonaci pomp motorowych itd.).

Na zakończenie warto wskazać, że w niektórych przypadkach sztuka popularna zrodziła się jako kontrkultura i reakcja przeciw zbyt intelektualnej sztuce pierwszej połowy XX w., jako swoisty opór. W malarstwie powstały liczne podziwiane dziś obrazy, na przykład Edwarda Hoppera czy Normana Rockwella, którzy w kompozycję obrazu wplatali pejzaże wielkomięskie i rzeczy codziennego użytku, chcąc ukazywać zwykłą codzienność, bez patosu, zadęcia i intelektualnych uzasadnień. Twórczość Normana Rockwella pomimo tego, że jest jednoznacznie usytuowana w kanonie sztuki popularnej, bo zdecydowana większość jego obrazów powstała jako ilustracje do miesięcznika „Post”, jest dziś przedmiotem podziwu. Trudno znaleźć lepszy przykład masowego charakteru sztuki, który niewątpliwie wpisany jest w świat arcydzieł sztuki malarskiej XX w.

Podsumowanie

Problematyka sądów estetycznych nie należy współcześnie do kwestii prostych. Zwłaszcza gdy świat sztuki poawangardowej zredefiniował nie tylko tradycyjne narzędzia poznania i opisu dzieł sztuki w kontekście sądów wartościujących, ale znacznie też osłabił sam projekt wydzielenia sztuki wysokiej i niskiej. Wybrany i omówiony na potrzeby niniejszego artykułu katalog często stawianych hipotez wskazuje na ich ogólnikową i często wadliwą konstrukcję. Czy to z kolei implikuje niemożność stawiania na gruncie estetyki pytań o sądy wartościujące? Niekoniecznie.

Należy pamiętać, że pewne kwestie pozostają w ocenie sztuki niezmiennie. Kryterium oceny dzieła sztuki uzyskanych na podstawie jakości empirycznych pozostaje w mocy, tym samym to, co zwiemy kwestiami warsztatowymi, może uchodzić za pierwszą przesłankę uznania, bądź nie, dzieła sztuki za wartościowe. Kryterium ontologiczne (czyli racje formalne) potrafią dość precyzyjnie rozstrzygnąć tego rodzaju kwestie, źle wykonane dzieło sztuki (niechlujność warsztatowa, ewidentne braki z zakresu specjalistycznej wiedzy artystycznej, nadmierna skrótowość) w ścieżkach aksjologicznych rozstrzygnięć sytuowane będzie zazwyczaj niżej niż poprawnie warsztatowo wykonany artefakt (tego rodzaju wyznaczniki często nazywane są wartościami artystycznymi).

Do katalogu przesłanek wskazujących na kwestie walentne w sztuce dodać można również relację, która łączy artefakt ze światem realnym; ta skomplikowana relacja (re-prezentacji, imitacji, wskazania itd.) na bazie pewnej fikcji wizualnej urzeczywistnia wartości, które nie są dostępne w świecie realnym, tym samym, nie pełnią one funkcji czystej repetycji doświadczenia ze świata realnego, mogą zaistnieć wyłącznie w świecie sztuki. Tym samym wartość sztuki może być mierzona skalą wprowadzenia do doświadczenia podmiotu poznającego czegoś, czego dotąd podmiot nie doświadczył.

Oczywiście taka propozycja niesie z sobą pewnego rodzaju subiektywizm aksjologiczny, bo zawsze nadawane podczas recepcji sztuki wartości będą wartościami dla kogoś, będą wypadkową jego wrażliwości, spostrzegawczości, preferencji, potrzeb czy też nabytej wiedzy. Natomiast to, co jest pewne, to fakt, że nośnikiem wartości pozostanie materialny wymiar dzieła, który podczas recepcji zmysłowej przekształca się w wartości lokowane w sferze duchowej, w niektórych przypadkach osiągając poziom wartości idealnych, jak na przykład piękno *Piety* Michała Anioła. Ten trudny balast pomiędzy pięknem obiektywnym i subiektywnym stanowi jedną z największych zagadek sztuki, bo trudno precyzyjnie i jednoznacznie wskazać na obiektywne wartości w dziele sztuki, które

decydują o jej ponadczasowym wymiarze, intuicja natomiast podpowiada, że takowe istnieją, pomimo zmienności oceny kryteriów walentnych w sztuce na przestrzeni wieków.

Bibliografia

Adorno Theodor, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór i wstęp Karol Sauerland (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990).

Beuys Joseph, *Każdy artystą*, tłum. Krystyna Krzemień, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 268.

Carroll Noël, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011).

Eco Umberto, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowe*, tłum. Piotr Salwa (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010).

Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. krytyka i obrona* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980).

Nowitz David, *The Boundaries of Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

