

Cichy obserwator? Arbitralna pozycja historyka sztuki wobec eksperymentu artystycznego

The quiet observer? The art historian's arbitrary position on artistic experimentation

Maria Sobczyk

Uniwersytet Warszawski
University of Warsaw

ORCID: 0009-0002-7543-0876

ABSTRAKT: Artykuł podejmuje problem eksperymentu artystycznego z perspektywy historii sztuki, odwołując się do dwóch jego ujęć: radykalnego (awangardowego) i empirycznego. Choć odmienne, prowadzą one do wspólnego rozpoznania eksperymentu jako praktyki wyrażającej nowość i inicjującej zmianę jakościową w sztuce. Wychodząc od definicji empirycznej, tekst analizuje przemiany metodologiczne historii sztuki – przejście od badań nad stylami i rozwojem form do podejścia indukcyjnego, opartego na studiach przypadków. Zmiana ta umożliwiła precyzyjniejsze rozpoznanie eksperymentów artystycznych i ich opracowanie. Została ukazana rola historyka sztuki jako badacza odpowiedzialnego za identyfikację eksperymentu, określenie jego zakresu, stopnia nowości i znaczenia dla pola sztuki. Prowadzi to do wniosku o arbitralnym charakterze tej pozycji, polegającej na nadawaniu eksperymentowi sensu oraz rozpoznawaniu jego konsekwencji.

SŁOWA KLUCZOWE: eksperyment, historia sztuki, ryzyko, awangarda

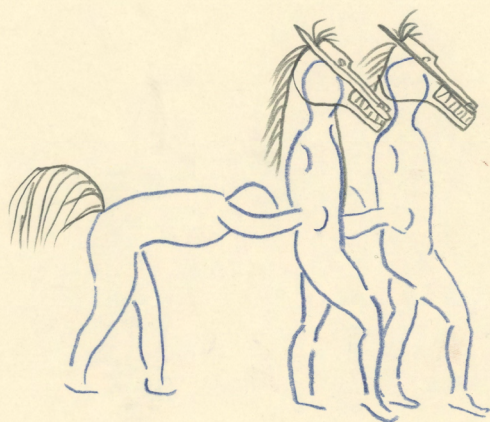
MARIA SOB CZYK jest studentką studiów magisterskich na kierunku historia sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę licencjacką, obronioną na Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, poświęciła tematyce typografii awangardowej na przykładzie twórczości Władysława Strzemińskiego. Naukowo interesuje się sztuką polską XX wieku, zwłaszcza dwudziestolecia międzywojennego i Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, teorią sztuki, estetyką, sztuką użytkową – sztuką książki.

ABSTRACT: The article discusses artistic experimentation from the art historical perspective with regard to two approaches: radical (avant-garde) and empirical. Although dissimilar, they both lead to the recognition of experimentation as a practice producing novelty and effecting qualitative change in art. Departing from an empirical definition, the paper examines methodological transformations in art history – the shift from research on styles and formal development to an inductive approach based on case studies. This shift has enabled a more accurate identification and elaboration of artistic experimentation. Revealed is the role of the art historian as a researcher responsible for identifying experiment, determining its scope, degree of novelty and significance for the field of art which leads to the conclusion that the position is arbitrary and involves assigning meaning to experimentation and identifying its consequences.

KEYWORDS: experimentation, art history, risk, avant-garde

MARIA SOB CZYK is an MA Art History student at the Institute of Art History, University of Warsaw. Her undergraduate dissertation, defended at the Faculty of Journalism, Information and Book Studies, University of Warsaw, discussed the work of Władysław Strzemiński as an example of avant-garde typography. Her academic interests include 20th-century Polish art with emphasis on the interwar period and the Polish People's Republic, art theory, aesthetics and applied art – book art.

Przemek Branas, szkice, kredka, 2026.
Na podstawie szkiców Pabla Picassa do baletu Jeana Cocteau *Parade*



Maria Sobczyk

**CICHY OBSERWATOR?
ARBITRALNA POZYCJA HISTORYKA
SZTUKI WOBEC EKSPERYMENTU
ARTYSTYCZNEGO**

Zbliżenie nauk humanistycznych i przyrodniczych jest procesem nie-odzownym, niemającym jednak na celu dawnego unaukowania humanistyki, lecz raczej podkreślenie potrzeby komplementarnego podejścia do badań. Potrzeba ta wynika nie tylko z pytania „Kim jest człowiek?”, zadawanego przez obie nauki, ale także z bardziej przyziemnego powodu, jakim jest niedopasowanie teorii humanistycznych do zmieniającej się rzeczywistości¹. Jednym z przejawów „nienadążania” humanistyki, która zwykła być nauką kontemplacyjną, jest również niewystarczająca terminologia względem dynamiki świata. Terminologiczne zapożyczenia ze świata nauk ścisłych obejmują zarówno gatunki istot biologicznych (chthulucen – określenie Donny Haraway jako alternatywa dla antropocenu, inspirowane m.in. nazwą pająka *Pimoida cthulhu*)², jak i określenia o charakterze ogólniejszym, stosowane pierwotnie najczęściej w naukach ścisłych, takie jak „eksperyment”.

Celem artykułu jest analiza sposobów rozumienia pojęcia eksperymentu w ujęciu humanistycznym i przyrodniczym oraz określenie roli historyka sztuki wobec eksperymentu artystycznego. Rozważeniu podlega jego status jako badacza oraz zakres narzędzi umożliwiających identyfikację i interpretację eksperymentu, a także jego pozycja wobec praktyk współczesnych.

Czym jest eksperyment artystyczny?

Definicja radykalna (awangardowa)

Eksperyment artystyczny może być rozumiany i definiowany na wiele sposobów. W codziennym ujęciu przymiotnik **artystyczny** podkreśla wyjątkowość pojęcia „**eksperyment**”, zaznaczając tym samym możliwie absolutyzujący charakter tego drugiego. Radykalna definicja eksperymentu artystycznego zaznacza odcięcie się od przeszłości, a w zasadzie od przeszłych tradycji, konwencji, sposobu rozumienia i wszystkich elementów z tym związanych, kładąc jednocześnie akcent na potrzebę zmiany. W takim ujęciu eksperyment artystyczny wykracza poza sztukę i oddziałuje na inne płaszczyzny życia: społeczną, polityczną, kulturową, a nawet codzienną. Artysta eksperymentator świadomie odrzuca dotychczasowe zasady zarówno warsztatu artystycznego, jak i funkcjonowania w społeczeństwie. Najlepiej rozpoznany przykładem tego rodzaju eksperymentu jest ruch dadaistyczny, który przeciwstawił się przeszłości w sposób anarchistyczny i absolutny. Przywołuję tu właśnie dadaizm,

-
- 1 E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2010, nr 1/2, s. 46–48.
 - 2 D.J. Haraway, *Nie uciekajmy przed kłopotami. Antropocen – kapitałocen – chthulucen*, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Gdańsk 2025, s. 45–46.

gdyż ze wszystkich kierunków awangardowych to on najwyraźniej sprzeciwił się nie tyle konwencjom artystycznym, ile dotychczasowym normom życia. Nie był oczywiście jedyny – surrealiści, często utożsamiający się z myślą anarchiczną, dochodzili do podobnych wniosków względem tradycji. Należy jednak podkreślić, że eksperyment artystyczny w ujęciu radykalnym najczęściej jest utożsamiany z awangardą w sensie ogólnym, nie zaś z pojedynczymi nurtami awangardy.

Autorzy książki *Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie* we wprowadzeniu do lektury zauważają, że awangarda spełnia wszystkie trzy cechy podejścia eksperymentalnego: krytyczna ocena wówczas panującego standardu, hierarchiczne ustawienie samej czynności tworzenia nad rezultatem końcowym, „po trzecie zaś, i to wydaje się nam głównym problemem eksperymentu, obecność teoretycznego zaplecza w postaci odwołania do określonego zestawu wartości estetycznych, nierzadko również etycznych, społecznych czy politycznych”³. Autorzy nie zauważają jednak, że tego rodzaju scalenie eksperymentu z awangardą może prowadzić do niebezpiecznego zawłaszczenia. Czy każdy wynik eksperymentu artystycznego jest częścią awangardy lub neoawangardy? Czy każde dzieło awangardowe musi być owocem eksperymentu? Historycznie do tego definicyjnego połączenia awangardy i eksperymentu doszło na skutek zmian, które dokonały się w obszarze sztuki na początku XX wieku. Twórczość zyskała w tym czasie wyższy status społeczny, podparty dziewiętnastowieczną myślą o autonomii artysty. Wtedy także myśli artystycznej zaczęła przewodzić kategoria nowości, która dotychczas, mimo swej oczywistej, choć nieco przemilczanej obecności, nie była traktowana jako wartość dodana.

To, co nowe, można definiować na różne sposoby. Teresa Pękala zwraca uwagę na trzy definicje oparte na różnych nurty filozoficzne: (1) nowe jako przejście od nicości do czegoś, (2) nowe, jako coś odmiennego od starego oraz (3) nowe, jako atrybut terażniejszości⁴. Eksperyment artystyczny, paradoksalnie, przez samo zerwanie z tradycją musi do niej nawiązywać, wykluczając tym samym definicję (1) nowe jako przeciwieństwo nicości. Świadome odrzucenie przeszłości wskazuje nowość rozumianą esencjalnie – nowe jako inne niż stare. W ujęciu awangardowym eksperyment cechuje się także definicją (3) nowe jako atrybut terażniejszości. Nawiązanie do charakteru dzieła eksperymentalnego jako nowości pozwala zrozumieć jego ulotność. Nowe jest teraz, a „aktualne teraz doświadczane jest w trudnej do zatrzymania i opisanego krótkotrwałości, a i w tej chwili zaistnieć może tylko w swoim związku z tym, co jeszcze

3 K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, *Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie*, Kraków 2019, s. 11.

4 T. Pękala, *Awangarda i ariegarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 103–107.

przed momentem było obecne jako teraz i wobec którego aktualnie przeżywana obecność była oczekiwaną przyszłością”⁵. W ten sposób dzieło eksperymentalne (nowe) pozornie krótko utrzymuje się w stanie niepewności, będąc równocześnie dziełem awangardowym *sensu stricto* przez nikły moment, a gdy przestaje ono należeć wyłącznie do czasu terażniejszego, staje się przedmiotem zainteresowania historyków.

Definicja empiryczna (przyrodnicza)

Aby uniknąć utożsamiania eksperymentu artystycznego wyłącznie ze sztuką nowoczesną, w dalszych rozważaniach przyjmuję jego definicję wywodzącą się z nauk przyrodniczych. Eksperyment, stanowiący podstawę nauk empirycznych, służy odkrywaniu lub wytwarzaniu przedmiotu, który następnie podlega badaniu w celu wyodrębnienia jego cech. Według Francisca Bacona – jednego z pierwszych propagatorów metody empirycznej – wnioski uzyskane w procesie indukcji powinny prowadzić do poszerzenia wiedzy o danym zjawisku lub przedmiocie. W tym ujęciu eksperyment artystyczny rządzi się odmienną logiką: nie tyle wytwarza wiedzę naukową, ile otwiera możliwość samopoznania artysty i odbiorcy oraz pogłębionego rozumienia świata kultury. Nie buduje zatem wiedzy w sensie naukowym, lecz inicjuje nowy stan rzeczy.

Kolejną różnicą są warunki pozornie kontrolowane. Naukowiec dąży do pełnej kontroli eksperymentu, aby wykluczyć działania niepożądane. Eksperyment artystyczny ma zaś charakter aleatoryczny. Artysta może poddać siebie i swoje dzieło wielu czynnikom zewnętrznym – między innymi przyплыwowi geniuszu artystycznego w ujęciu kantowskim, który musi być spontaniczny – jeśli te podkreślą lub nawet zniszczą jego subiektywną wizję rezultatu. Różni się także sposób badania i opisywania eksperymentu naukowego i artystycznego. Pierwszy nie podlega dowolnej interpretacji. Jest zbiorem niezaprzeczalnych, twardych faktów, z których wnioski wysnuwa badacz. W tej sytuacji odbiorca staje przed wynikami badań, z którymi zazwyczaj nie może wchodzić w dialog, najczęściej także z powodu braku odpowiednich narzędzi. Eksperyment artystyczny jest niejako konstytuowany i urzeczywistniany wyłącznie przez interpretację, to ona bowiem nadaje wynikowi eksperymentu status sztuki. W wypadku jednak tego eksperymentu odbiorca może – a nawet jest do tego zapraszany – z jego wynikiem dyskutować. Mieke Bal w *Czytaniu sztuki?* podkreśla znaczenie odbiorcy w procesie interpretacji dzieła. „Czytanie jest aktem odbioru, przypisywania znaczenia. Sposób, w jaki widz zmienia ramy dzieła – będącego w tym konkretnym znaczeniu »tekstem« – nie zależy po prostu od jego lub jej własnego widzimisię w danych okolicz-

5 Tamże, s. 105.

Aby uniknąć utożsamiania eksperymentu artystycznego wyłącznie ze sztuką nowoczesną, w dalszych rozważaniach przyjmuję jego definicję wywodzącą się z nauk przyrodniczych. Eksperyment, stanowiący podstawę nauk empirycznych, służy odkrywaniu lub wytwarzaniu przedmiotu, który następnie podlega badaniu w celu wyodrębnienia jego cech. Według Francisa Bacona – jednego z pierwszych propagatorów metody empirycznej – wnioski uzyskane w procesie indukcji powinny prowadzić do poszerzenia wiedzy o danym zjawisku lub przedmiocie. W tym ujęciu eksperyment artystyczny rządzi się odmienną logiką: nie tyle wytwarza wiedzę naukową, ile otwiera możliwość samopoznania artysty i odbiorcy oraz pogłębianego rozumienia świata kultury.

nościach”⁶. Zależy zaś od nieuświadomionych czynników wewnętrznych, od własnego postrzegania kultury. W tych dwóch rodzajach eksperymentu zmienia się zatem jego relacja wobec odbiorcy.

Nie zmienia się jednak istota poznania – *episteme*. Oba rodzaje eksperymentu zakładają poszerzenie stanu wiedzy osoby zapoznającej się z jego wynikiem. W wypadku dzieła sztuki poznanie jest procesem indywidualnym. Każdy odbiorca rozpoznaje dzieło inaczej, inaczej je interpretuje lub „odczytuje”, a dzieło sztuki w zupełnie nieznanym dotychczas sposób może wpłynąć na jego odbiorcę. Wyniki eksperymentów naukowych nie mają tej mocy. Nie odwołują się do wewnętrznego „ja” odbiorcy, lecz niosą ze sobą zmianę wspólnotową, nie zaś indywidualną. Mimo tych różnic i podobieństw należy podkreślić, że wynik eksperymentu artystycznego (aby mógł być rozpoznany przez szerszą publikę, czyli *de facto* aby mógł być eksperymentem udanym) musi zostać zbadany i opracowany przez historyka sztuki.

Ekspertyment artystyczny a historia sztuki

To, że eksperyment jest głównym elementem sztuki awangardowej, nie oznacza, że przed sztuką awangardową i po niej nie występowało zjawisko ryzyka czy eksperymentu w sztuce. Po prostu był on inaczej pojmowany. Pierwszą epoką eksperymentów formalnych, „prawdziwie decydującym dla współczesności, bezkompromisowym przewrotem w sztuce był romantyzm, który ostatecznie zerwał z wielkimi historycznymi stylami”⁷. Jest to wiedza, co do której zgodni są historycy sztuki, niektórzy z nich twierdzą także, że to właśnie romantyzm przygotował narzędzia eksperymentów secesji czy awangardy⁸. W tym momencie kluczowa staje się wiedza historyczno-artystyczna, która oprócz znajomości faktów historycznych i historiograficznych dostarcza umiejętności oceny nowości formalnej dzieła sztuki.

Zbyt rzadko podkreśla się rzecz pozornie oczywistą, mianowicie że eksperyment artystyczny przez swój paradoksalnie destrukcyjny charakter nie wyklucza idei tworzenia. Mimo że eksperyment artystyczny w rozumieniu potocznym najczęściej jest uznawany wyłącznie za przejaw buntu wobec tradycji, ma on charakter twórczy i stanowi motor napędowy zmiany w sztuce. Theodor W. Adorno w *Teorii estetycznej* pisze „Kiedy sztuka atakuje to, co cała tradycja uważała zawsze za jej nieusuwalne jądro, zmienia się jakościowo, przekształca się sama w coś innego. Potrafi to, ponieważ dzięki swej formie zawsze tyleż zwracała się przeciw temu,

6 M. Bał, *Czytanie sztuki?*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1/2, s. 49.

7 T. Pękala, dz. cyt., s. 152.

8 Tamże.

co tylko istnieje i trwa, co i spieszyła z pomocą, formując jego elementy”⁹. Sztuka zatem, podobnie jak eksperyment (naukowy), przejawia charakter dualistyczny – burząc, buduje, niszcząc, tworzy. Warto podkreślić za Adornem, że sztuka tylko przez zmianę jakościową, czyli fundamentalną, polegającą na destrukcji, jest w stanie się rozwijać. Udany eksperyment artystyczny ma niepowtarzalną moc inicjowania zmiany społecznej, każde bowiem początkowo radykalne dzieło znajduje swoich naśladowców, tym samym tworząc nowy styl lub nurt i budząc zrozumienie wobec innowacyjnego doświadczenia. Każde kolejne powtórzenie tego samego zabiegu artystycznego utwierdza dokonaną zmianę jakościową w formie sztuki, inicjując tradycję¹⁰.

Warto w tym momencie zwrócić uwagę na postać samego eksperymentatora, jak i na opis metodologiczny przeprowadzanego doświadczenia. Nie sposób podważać roli artysty w przeprowadzeniu eksperymentu artystycznego, trzeba jednak zaznaczyć, że sama działalność artystyczna nie umożliwia zaobserwowania nowego zjawiska wywołanego przez eksperyment. Artysta pracujący nad dziełem eksperymentalnym jest oczywiście jego głównym wykonawcą. To on podejmuje ryzyko związane z wystawieniem swojego subiektywnego doświadczenia, będącego obcym elementem w świecie kultury, które przez swoją nieznaną dotychczas formę ma stać się obiektywnym przedmiotem. Jak wskazałam wyżej, pełnia potencjału dzieła eksperymentalnego ujawnia się wtedy, gdy eksperyment artystyczny jest udany. Przez „udany” rozumiem taki, który doprowadził do zmiany jakościowej, czyli wykraczającej poza ewolucję stylu czy techniki. Jest to eksperyment, dzięki któremu sztuka zaczyna funkcjonować w nowym paradygmacie lub w którym rola artysty ulega zmianie. Nie każdy eksperyment taki jest, nie każdy też jeszcze został odkryty. W tym miejscu pojawia się problem podziału eksperymentów na udane i nieudane, a także kwestia ich rozpoznania i interpretacji.

Inaczej niż w dziedzinach nauk przyrodniczych, eksperyment artystyczny najczęściej nie ma na celu rozwiązania problemu naukowego. Odkrycie nowego przedmiotu, zjawiska czy nowej cechy lub rozwiązanie problemu nurtującego naukowców od dekad pozostaje przedmiotem zainteresowania środowiska badawczego danej dziedziny. W wypadku eksperymentu artystycznego, jeśli ma on być udany i wprowadzić jak największą zmianę w świecie artystycznym i kulturalnym, musi zostać rozpoznany przez szerszą publiczność. Rzadko jednak odbywa się to w bezpośredniej relacji artysta – odbiorca, zwłaszcza gdy dzieło jest wynikiem eksper-

9 Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 5.

10 To właśnie moment konsolidacji dzieła eksperymentalnego w świecie sztuki prowadzi dziś do szeroko podejmowanego tematu porażki awangardy, która sprzeciwiała się wszelkim tradycjom – nawet tym, które jeszcze nie powstały.

mentu prowadzonego – mówiąc kolokwialnie – za zamkniętymi drzwiami. Jego niepewność, obcość i nieoczywistość sprawiają, że większość odbiorców reaguje na nie niezrozumieniem lub nawet wrogością. Dlatego uznanie eksperymentalnego dzieła dokonuje się za pośrednictwem autorytetu, indywidualnego bądź instytucjonalnego, który oswaja odbiorcę z nowością oraz wprowadza wstępną interpretację nowatorskiego dzieła w odniesieniu do dotychczasowych norm formalnych i treściowych w sztuce. Autorytet ten powinien być zewnętrzny wobec samego procesu powstania dzieła sztuki, lecz jednocześnie przejmuje część odpowiedzialności za sposób jego odbioru. Nie może to być jednak protektor artysty, który z założenia nie pozostaje wobec jego twórczości obojętny. W konsekwencji pojawia się problem formalnego opisu eksperymentu oraz oceny jego innowacyjności względem sztuki dotychczasowej. Okazuje się bowiem, że narzędziami opisu dzieła sztuki i zrozumienia jego znaczenia w sensie społecznym operuje w zasadzie wyłącznie historia sztuki. Aby umożliwić rozpoznanie eksperymentu i uznać go za udany, dyscyplina ta musiała przejść do wnioskowania o charakterze indukcyjnym.

Tradycyjna historia sztuki, opierająca się na analizie formalnej i materialnej dzieł, ich opisie oraz datowaniu na podstawie cech morfologicznych (Winckelmann), nie była wystarczającym narzędziem zrozumienia indywidualistycznych pobudek artystów. Przed romantycznym przekształceniem celów i funkcji sztuki, dla historyków ważniejsze było badanie stylów artystycznych i ich etapów rozwojowych. Historia sztuki niejako „zamykała oczy” na dzieła pozostające bez analogii wobec innych, tym samym skutecznie uniemożliwiając analizę dzieł eksperymentalnych.

Choć w początkach dziejów historii sztuki pojawiały się tematy nawiązujące do artystów i indywidualizmu artystycznego (np. teoria *maniera-carattere* Vasariego), pełne zwrócenie uwagi na jednostkę w procesie twórczym nastąpiło dopiero w XIX wieku. Zainteresowanie artystą oraz jego pracą przejawiało się w różnych prądach historyczno-artystycznych, spośród których można wyróżnić zarówno skupiające się na dziele jako pracy konkretnej osoby (Waagen, Hotho), jak i uznające artystę lub odbiorcę za jedyny możliwy klucz do zrozumienia dzieła (prądy dwudziestowieczne: psychoanaliza, społeczna historia sztuki, antropologiczna historia sztuki). Postmodernistyczne tendencje badania pojedynczych przypadków (*case studies*) otworzyły przed badaczami możliwość zapoznania się ze szczegółami pracy twórczej artystów i umożliwiły zmianę utartych interpretacji opartych na motywach i stylach artystycznych. Nie oznacza to jednak, że ta dziewiętnastowieczna zmiana doprowadziła do odkrycia zjawiska eksperymentu w sztuce, należy ją raczej rozumieć jako przejaw szerszej przemiany myślowej i światopoglądowej, która przyczyniła się również do zmian artystycznych. W jej wyniku dostrzeżono potencjał sztuki jako instrumentu zdolnego odślaniać ludzką

naturę, ukazywać nowe, nieznane wymiary rzeczywistości oraz tworzyć obiektywne formy wywiedzione z subiektywnego doświadczenia świata. Zaczęto badać w sztuce to, co ujawnia się najintensywniej w procesie eksperymentu artystycznego. Ogólne badanie zjawisk w świecie sztuki, nieuwzględniające jednostki lub czyniące to w sposób niewystarczający, nie mogło należycie opisać podejmowanego przez nią ryzyka. Dopiero studia przypadków, odnoszące się również do kwestii pozaartystycznych, takich jak sytuacja materialna artysty – ściśle związana z uwarunkowaniami społecznymi, politycznymi i ekonomicznymi jego miejsca funkcjonowania – oraz analiza wydarzeń mogących wpływać na jego wybory (nie tylko w sztuce), umożliwiły badaczom zrozumienie ryzyka podejmowanego przez artystów i rozpoznanie wpływu, jaki ich eksperymentalna twórczość mogła wywierać na innych twórców i społeczeństwo.

Zmiana społeczna czy – głębiej – zmiana paradygmatu historii sztuki przyczyniła się do wyłonienia się nowego rodzaju historyka sztuki: badacza, który dzięki myśleniu w kategoriach indukcyjnych potrafi dostrzegać pozornie drobne przesunięcia w tradycji artystycznej badanego obszaru, prowadzące do powstawania nowych tendencji artystycznych. Wspomniałam wyżej o istocie interpretacji dla nadania dziełu eksperymentalnemu znaczeniowego tła. To tło umożliwia rezultatom eksperymentu artystycznego wejście w obszar badań historyczno-artystycznych. Historyk sztuki jest w stanie zauważyć nowość dzieła przez odniesienie go do dotychczasowych dokonań, zarówno konkretnego artysty, jak i rozwiązań funkcjonujących w świecie sztuki. Dzięki interdyscyplinarnemu zapoznaniu się z życiem i twórczością artysty ma możliwość zbadania, czy dzieło jest wynikiem rzeczywistych dążeń eksperymentalnych, czy też wykazuje charakter innowacyjny, który nie miał na celu radykalnego zerwania z dotychczasowymi dokonaniem artystycznymi.

Istotnym elementem pracy historyka sztuki jest także badanie eksperymentów artystycznych nie tylko w odniesieniu do przeszłości, lecz również z uwzględnieniem ich przyszłych konsekwencji. To właśnie tu dochodzi do konsolidacji eksperymentu artystycznego, ponieważ, jak przystało na eksperyment w definicji empirycznej, powinien on wносить element nowości, świeżości, a przede wszystkim nieodkrytej dotąd wiedzy – w wypadku eksperymentu artystycznego: wiedzy o nas samych, która wpływa na twórczość kolejnych pokoleń. Historyk sztuki opracowuje eksperyment, tworzy wokół niego aparat pojęciowy, dokonuje jego interpretacji, często obarczonej ryzykiem, odwołując się do historii kultury i innych dziedzin. Trzeba jednak zauważyć, że tego rodzaju rozpatrywanie eksperymentu artystycznego powinno następować lata po jego zaistnieniu. Dystans czasowy umożliwia bowiem zaobserwowanie jego następstw i granic oddziaływania, które w wypadku eksperymentu artystycznego są kluczowe dla oceny, czy eksperyment ten był udany.

Ta arbitralna pozycja historyka sztuki w ocenie eksperymentu artystycznego może budzić wiele zastrzeżeń. Już sam dystans czasowy wobec eksperymentu wiąże się z pytaniami o zasadność postawy historyka sztuki. Są to problemy związane ze sposobem rozumienia historii w ogóle – czy historyk powinien rościć sobie prawo do próby interpretacji przeszłości, która leży poza jego zasięgiem empirycznym? Dodatkowym aspektem budzącym zastrzeżenia wobec dystansu czasowego jest proces oswojenia ze sztuką. To, co niegdyś budziło niezrozumienie, dziś wcale nie musi nikogo szokować. Czy w oczach współczesnego odbiorcy eksperyment artystyczny sprzed stu lat jest czymś absolutnie obcym? Zapewne nie. Jeżeli eksperyment ten został przyjęty w środowisku artystycznym i zapoczątkował nową tradycję, to dziś nie jest już rozumiany w kategoriach ryzyka.

Odpowiedzią na to zastrzeżenie jest interdyscyplinarne podejście badacza. Istotą zrozumienia wagi eksperymentów artystycznych jest ich badanie wieloma metodami w celu zbudowania możliwie pełnego obrazu ich osadzenia w historii. Historyk sztuki musi niejako odrzucić dzisiejsze spojrzenie na sztukę i wtopić się w realia współczesne badanemu eksperymentowi, aby móc ten eksperyment, ten najistotniejszy element negacji, wyodrębnić. Nie oznacza to jednak, że nie wiązą go obowiązki śledzenia współczesnej rzeczywistości – zarówno dziedzinowej, jak i kulturowej. „Historyk powinien wystrzegać się proroctw. Ale winien bacznie patrzeć na współczesność i uczyć się z niej. Świadomy bowiem nurtujących ją problemów zyskuje nowe perspektywy również wtedy, gdy patrzy w teraźniejszość”¹¹. To właśnie zakorzenienie historyka we współczesności pozwala mu analizować wybrany przez artystę eksperymentalny sposób przedstawienia tematu oraz jego ocenę. „Rekonstrukcja funkcji artysty i dzieła sztuki w momencie jego powstania dokonuje się więc przy pomocy historyczno-socjologicznej analizy sytuacji artysty oraz przy pomocy ikonologicznej analizy dzieła, ujawniającej jego znaczenie dla współczesnych jego powstaniu odbiorców”¹².

Podsumowanie

Pozycja historyka sztuki wobec eksperymentu artystycznego wydaje się zatem arbitralna, niemożliwa do zastąpienia przez krytykę artystyczną lub archiwistyczne studiowanie faktów historycznych. Historyk sztuki jako obserwator dziejów jest w stanie nie tylko odnaleźć eksperyment artystyczny (co nie jest zresztą zadaniem trudnym w dobie pełnej ekspe-

11 J. Białostocki, *O funkcjach sztuki i jej historyków*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Studniarkowa, Szczecin 1970, s. 13–14.

12 Tamże, s. 10.

rymentowania), ale – co ważniejsze – nadać mu sens, którego artysta być może nie nadał. Na sens ten składają się jego analiza, próba zrozumienia postawy ideowej kryjącej się za nim, zaznaczenie granic jego wpływu. Wszystkie te czynności pozwalają określić, czy badany eksperyment artystyczny spełnia opisaną wyżej kategorię nowości, czy był możliwie najlepszą formą przedstawienia subiektywnych idei artysty, czy jego powstanie wiązało się z ryzykiem i niepewnością, wreszcie – czy był udany, to znaczy czy doprowadził do przełomu, nawet jeśli nie osiągnął on skali światowej czy krajowej.

Trzeba jednak zauważyć, że historycy sztuki, w tym muzealnicy, mają do czynienia również z eksperymentami współczesnymi. Z jednej strony oznacza to ich zakorzenienie we współczesności, z drugiej – stwarza ryzyko uznawania za eksperyment każdego przejawu buntu artystycznego. Dzisiejsza sztuka, silnie nastawiona na wywołanie szoku, często pomija fakt, że eksperyment artystyczny kryje w sobie coś więcej. W dobie medialnego eksperymentowania na odbiorcach historyk sztuki po raz kolejny staje przed wyzwaniem: odróżnienia sztuki od pseudosztuki, a także eksperymentu od pseudoeksperymentu. Definicję pseudoeksperymentu można oprzeć na próbie zaistnienia i wywarcia wpływu na opinię publiczną, nie zaś na wytworzeniu nowej jakości dzieła artystycznego. Nie należy jednak utożsamiać eksperymentów nieudanych z pseudoeksperymentami. Te pierwsze niosą w sobie potencjał zmiany, lecz niewystarczająco radykalnej, aby wpłynąć na rzeczywistość, z kolei pseudoeksperyment generuje potrzebny mu rozgłos, nie wnosząc wartości rzeczywistej¹³.

O ile ocena eksperymentów artystycznych z przeszłości może być uzasadniona, o tyle współczesne eksperymenty artystyczne pozostają w pewnym zawieszeniu. Niemożność odniesienia ich do przyszłości wyklucza wytyczenie ich granic oraz – co najważniejsze – ocenę, czy są udane. Powstaje zatem pytanie, w jakim stopniu historycy sztuki mogą rościć sobie prawo do ich interpretacji oraz czy społeczna historia sztuki dysponuje wystarczającymi narzędziami analizy aktualnych zjawisk.

13 M. Hendrykowski, *Eksperyment w filmie i sztuce ruchomego obrazu*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82, s. 214–215.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Bal M., *Czytanie sztuki?*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1/2.
- Białostocki J., *O funkcjach sztuki i jej historyków*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Studniarkowa, Szczecin 1970.
- Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2010, nr 1/2.
- Haraway D.J., *Nie uciekajmy przed kłopotami. Antropocen – kapitałocen – chthulucen*, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Gdańsk 2025.
- Hendrykowski M., *Eksperyment w filmie i sztuce ruchomego obrazu*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82.
- Hoffman K., Kornhauser J., Sienkiewicz B., *Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie*, Kraków 2019.
- Pękala T., *Awangarda i ariegarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.