

PL ISSN 1230-4050

TOM XXVIII

2000

ZESZYT 2

KWARTALNIK FILOZOFICZNY

REDAKTOR

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI

W numerze:

Arkadiusz Chrudziński, *Koncepcja przedmiotu immanentnego
Brentana*

Michał Ostrowicki, *Idea koncepcyjnej teorii dzieł sztuki*

Andrzej Zalewski, *Film, widz, emocje w perspektywie
estetycznej*

Max Scheler, *Miłość i poznanie* (przeł. M. M. Baranowska)

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
UNIwersytet Jagielloński
KRAKÓW 2000

TOM XXVIII

2000

ZESZYT 2

KWARTALNIK FILOZOFICZNY

REDAKTOR

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI

**POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
UNIwersytet Jagielloński
KRAKÓW 2000**

KOMITET REDAKCYJNY

Maria Małgorzata Baranowska (sekretarz Redakcji), Włodzimierz Galewicz,
Andrzej Półtawski, Władysław Stróżewski, Beata Szymańska, Jerzy Szymura,
Adam Węgrzecki, Bogusław Zmudziński

Adres Redakcji: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii
ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków

e-mail: Kwartfil@grodzki.phils.uj.edu.pl

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych

Redaktor Wydawnictwa: Krystyna Szymurowa
Redaktor techniczny: Rafał Wawrzeń

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności
Kraków 2000

Printed in Poland

Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”
Kraków, ul. Sławkowska 17

TREŚĆ ZESZYTU 2 TOMU XXVIII

Artykuły

Arkadiusz Chrudzinski, <i>Koncepcja przedmiotu immanentnego Brentana</i>	5
Marek Maciejczak, <i>Franza Brentana koncepcja intencjonalności</i>	33
Michał Ostrowicki, <i>Idea koncepcyjnej teorii dzieł sztuki</i>	67
Andrzej Książek, <i>Czym jest sztuka? Rozważania na temat definicji sztuki</i>	87
Andrzej Zalewski, <i>Film, widz, emocje w perspektywie estetycznej</i>	113
Marek Drwięga, <i>Charles Taylor w poszukiwaniu źródeł podmiotowości</i>	147
Joanna Niemiec, <i>Biologiczne podstawy człowieczeństwa</i>	159

Przekłady

Max Scheler, <i>Miłość i poznanie</i> (przeł. Maria Małgorzata Baranowska)	171
--	-----

Sprawozdania – Recenzje – Dyskusje

Maria Małgorzata Baranowska, <i>Myślenie w świetle wiary</i> (Karol Tarnowski, <i>Wiara i myślenie</i>)	197
Romana Kolarzowa, <i>Na wszystkich drogach są tajemnice</i> (Martin Buber, <i>Gog i Magog. Kronika chasydzka</i> , przeł. Jan Garewicz) ..	201
Marek Łagosz, <i>Filozoficzna synteza analityka</i> (J. R. Searle, <i>Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość</i>)	207
Paweł Glita, <i>Międzykulturowy dialog o życiu i przyszłości</i> (Arnold Toynbee, Daisaku Ikeda, <i>Wybierz życie. Dialog o ludzkiej przyszłości</i> , przeł. Adam Chmielewski)	218
Maciej Manikowski, <i>Rozumnie patrzeć na świat</i> (Jan Hartman, <i>Jak poważnie studiować filozofię</i>)	224
Książki nadesłane	228

ISSUE 2 VOLUME XXVIII

Articles

Arkadiusz Chrudzimski, <i>Brentano's conception of the immanent object</i>	5
Marek Maciejczak, <i>Franz Brentano's conception of intentionality</i>	33
Michał Ostrowicki, <i>The idea of a conceptual theory of works of art</i> ...	67
Andrzej Książek, <i>What is art? Considerations on the definition of art</i> ...	87
Andrzej Zalewski, <i>A movie, a perceiver, emotions in the aesthetic perspective</i>	113
Marek Drwięga, <i>Charles Taylor in quest of the sources of subjectivity</i>	147
Joanna Niemiec, <i>Biological foundations of being a human</i>	159

Translations

Max Scheler, <i>Love and cognition</i> (transl. by Maria Małgorzata Baranowska)	171
---	-----

Reports – Reviews – Discussions

Maria Małgorzata Baranowska, <i>Thinking in the light of faith</i> (Karol Tarnowski, <i>Wiara i myślenie [Faith and Thinking]</i>)	197
Romana Kolarzowa, <i>There are mysterien on every path</i> (Martin Buber, <i>Gog and Magog. Chassidic Chronicle</i> , transl. by Jan Garewicz)	201
Marek Łagosz, <i>An analytician's philosophical synthesis</i> (J. R. Searle, <i>Mind, language, society. Philosophy and reality</i>)	207
Paweł Glita, <i>Intercultural dialogue on life and future</i> (Arnold Toynbee, <i>Daisaku Ikeda, Choose Life. A Dialogue</i> , transl. by Adam Chmielewski)	218
Maciej Manikowski, <i>To look at the world reasonably</i> (Jan Hartman, <i>How to study philosophy seriously</i>)	224
Books received	228

MICHAŁ OSTROWICKI

(Kraków)

IDEA KONCEPCYJNEJ TEORII DZIEŁ SZTUKI (ZARYS)

„Wszelka sztuka (po Duchampie) jest (z natury)
konceptualna, ponieważ sztuka istnieje jedynie
konceptualnie”¹

W artykule podejmujemy próbę zaprezentowania, w zarysie, teorii sztuki, w której główny nacisk kładzie się na określenie istoty dzieła sztuki jako tworu koncepcyjnego, w opisie którego podstawową rolę odgrywają takie elementy, jak intencjonalna aktywność podmiotu oraz znaczenie lub sens zawarty w dziele sztuki. Ujęcie takie zmierza do zaproponowania ogólnej teorii sztuki, a także może posłużyć do teoretycznego wykazania zasadności sztuki współczesnej.

Należy zaproponować trzy sposoby pojmowania konceptyzmu w sztuce:

1. Konceptyzm związany ze sztuką początku XX wieku. Mamy tutaj na uwadze głównie działalność dadaistów i futurystów. Szczególnie istotnym jest powstanie *ready-made*, *assemblage*, *collage*, *informel* i *objet trouve*. Można sądzić, że pojawia się w tym okresie główna linia rozwoju sztuki współczesnej. Nie jest ona jasno sprecyzowana, choć zawiera w sobie element abstrahowania od dzieła do rzeczywistości. Przykładem może tutaj być działalność

¹ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 247.

M. Duchampa, gdzie pokazuje się olbrzymie możliwości sztuki jako ogarniającej całą antroposferę.

2. Konceptyzm związany ze sztuką konceptualną lat 60. i 70. Tutaj w sposób programowy stawia się nacisk na rolę intelektualnego poznania. Radykalne rozstrzygnięcia redukują przedmiotowy charakter dzieła sztuki.

3. Konceptyzm jako istota sztuki. Jest to pojęcie, które powinno definiować całą sztukę, od zarania dziejów. Tak rozumiany konceptyzm wiąże się z kontekstowym przekazem w sztuce. Idea ta ma szczególne znaczenie podczas analizy dzieł sztuki współczesnej, gdzie wartości estetyczne odgrywają drugorzędą rolę.

Twierdzenie, że cała sztuka jest konceptualna, jest hipotetyczne i należy je uzasadnić. Podobnie można hipotetycznie twierdzić, że do natury sztuki należy zawieranie się w niej (np. w dziełach sztuki, procesie twórczym i odbiorze, krytyce) tego, co mentalne, np. pomysłu lub intencji. Nie świadczy to jeszcze o tym, co staramy się uzasadnić, że istotą sztuki jest konceptyzm. Można zauważyć, że koncepcyjna istota sztuki coraz mocniej przejawia się lub uwidacznia w sztuce współczesnej, od początku XX wieku, od dadaizmu, poprzez awangardę, sztukę konceptualną do czasów współczesnych, tzn. np. sztukę interakcyjną.

Przyjmujemy, że dzieła sztuki są przekształconymi obiektami ze świata realnego, w które jest dodany, włożony, jakkolwiek rozumiany pomysł lub intencja, dlatego zarówno w procesie twórczym, jak i w procesie odbioru pojawia się konieczność rozumienia dzieła sztuki – w innym wypadku należałoby poprzestać na opinii innych ludzi, podchodzić do sztuki instytucjonalnie lub w ogóle jej nie rozpoznawać.

Na przykład freski z Kaplicy Sykstyńskiej, gdy przy odbiorze nie jest brany pod uwagę ich związek z Biblią, religią, powstaniem człowieka i świata, grzechem, antropologią i genezą człowieka, teodyceą i faktami historycznymi, wtedy freski te nie są odbierane w całości, ale w sposób zredukowany. Nie branie pod uwagę ich sensu istnienia powoduje, że pełnią jedynie funkcję dekoracyjną, są ozdobą, a nie dziełem sztuki.

Podobnie jest w sztuce XX wieku. Jest ona złożonym, bogatym procesem, zawierającym ogromną ilość zjawisk. Szczególnie

sztuka awangardowa podlegała niespotykanym wcześniej wstrząsom, co częściowo można łączyć z rozwojem dwudziestowiecznego świata. Ogólnie można twierdzić, że w sztuce awangardowej zawiera się szereg ruchów, nurtów artystycznych, manifestów, które można nazwać intencjonalnymi, celowo ukierunkowanymi, od początku zawierającymi program ideowy. Ruchy te są esencjonalnie konceptualne², co oznacza, że dzieła sztuki powinny być rozważane poprzez koncepcje, które są w nich zawarte i które fundują ich istotę.

Należy dodać, że sztuka prawdopodobnie operuje bardziej wysublimowanymi środkami przekazu niż dyskurs, i w tym sensie bardziej adekwatnie opisuje zjawiska w świecie. Dąży się w niej do wyrażenia sensów lub idei ogólnych³, przez co w dziełach sztuki artysta próbuje dokonać uniwersalnych uogólnień, np. na temat cierpienia, ofiary, istoty prawdy moralnej, nadziei (renesansowa tematyka religijna); bogactwa natury ludzkiej, podświadomości, ukrytych dążeń, innego niż potoczne postrzeganie świata (surrealizm); ludzkiego widzenia i pojmowania świata (kubizm); dokonać próby estetyzacji całej rzeczywistości, przez zwrócenie uwagi na wartości pozaestetyczne (dadaizm); fascynacji techniką, szybkością, możliwością obróbki materiałów, rozwojem antroposfery związanej z kulturą i rewolucją przemysłową, maszynami i przemysłem (futuryzm); wyrażania ludzkich emocji – stan emocjonalny artysty zostaje zawarty w dziele i adekwatnie przekazany i odebrany przez odbiorcę (abstrakcjonizm); apoteozy lub krytyki kultury masowej Ameryki lat 50. i 60. (*pop-art*); wyrazić w nurcie ekologicznym: fascynację negatywną w stosunku do kultury przemysłowej i epoki industrialnej, wizję i krytykę zmiany człowieka w maszynę, instrumentalizację człowieka i jego uzależnienie od wytworów epoki industrialnej (industrializm); operowanie swobodnym aktem umysłu jako aktem twórczym, stawianie odbiorcy w roli twórcy, uwzględnienie możliwości dokonywania zmian w dziele sztuki i kreowania go (sztuka interaktywna i multimedialna).

Wydaje się, że rozpatrywanie teorii sztuki, w której uwzględnia

² „Concept of Modern Art”, ed. Nikos Stangos, Thamen and Hudson (wstęp), s. 9.

³ Zagadnienie istnienia idei ogólnych porusza M. Gołaszewska w książce pt. *Poetyka idei ogólnych*, Kraków 1994.

się jej konceptualną naturę⁴, wskazując na taką jej istotę, może poprowadzić do ogólnej teorii sztuki, w której uwzględniać się będzie wszystkie dzieła sztuki, łącznie z tymi, które jeszcze nie powstały.

Przez takie rozumienie sztuki, dzieło sztuki można traktować jako fenomen intencjonalny, wyrażający ludzkie emocje, uczucia, wartości i wiedzę. Dzieło „wytwarza” swój własny świat w umyśle odbiorcy przez swoją specyfikę „istnienia”, wyzwala i kreuje ludzkie myślenie, jest aluzyjne i refleksyjne, często abstrakcyjne w swojej funkcji lub realne w fizycznej formie. Dzieło posiada genezę, zgodnie z porządkiem ontologicznym w umyśle artysty, zgodnie z porządkiem teoriopoznawczym w sytuacji odbioru, a gdy jest zakończone, w przedmiocie fizycznym. Genetycznie dzieło sztuki pochodzi od twórcy, który jakby programuje jego strukturę, nadając jej taką formę, że tworzy ona zapowiedź przyszłych możliwości jego odbioru lub poznania. Można zatem powiedzieć, że przez zaprogramowaną wcześniej potencjalność co do ilości i jakości przyszłych odbiorów, niektóre dzieła sztuki są bardziej uniwersalne od innych.

Odbiór dzieła sztuki, przez to, że nie jest ono dane jedynie zmysłom, jest zwielokrotniony w stosunku do, nazwijmy to, tradycyjnej oceny, kiedy rozumiemy przez to ocenę wartości artystycznych lub estetycznych. Poprzez dostrzeżenie sensu dzieła sztuki, ukazuje się również jego filozoficzny wymiar i w jedynym dla siebie języku, jakim jest sztuka, powstaje możliwość przekazania człowiekowi często niezwykle cennych i unikatowych treści z niezwykłą siłą i przekonaniem, tak różnych pod względem sposobu komunikowania od wszelkiego innego przekazu.

Efektem oddziaływania odbiorcy ze środowiskiem jest otrzymywanie i rozkodowywanie informacji. Sztuka jest w tym sensie

⁴ Działalność artysty (proces twórczy) z istoty swojej jest intencjonalna, a dalej koncepcyjna. Koncepcyjność, „konceptualny”, czyli istniejący jako myśl, pojęcie, wyobrażenie; w przypadku konceptualizmu logicznego, pozostający w jakiejś relacji do rzeczywistości; jako „konceptualizacja” oznacza również ujmowanie intuicji poznawczych w pojęcia – jest pojęciem szerszym od „intencjonalny” – rozumiany jako „zamierzony” i to w szczególności w odniesieniu do swoistej cechy aktów psychicznych lub cechy świadomości. „Konceptualny” obejmuje oprócz intencjonalności, np. wnioskowanie dedukcyjne, indukcyjne, abstrahowanie, wnioskowanie przez analogię. Samo intuicyjne poznanie nie wyczerpuje przedmiotu poznania; oprócz intencji, artysta korzysta z natchnienia, przypadku, nieświadomości, czyli z takich źródeł, które nie mają związku z intencjonalnością.

pojmowana jako język lub generator języków sztuki, takich, które człowiek ze swojej istoty potrafi zrozumieć. Ponadto, traktowanie sztuki jako jednego ze sposobów komunikowania, zakłada znajomość jej języka przez odbiorcę. Sztuka może być opisana jako język wtórny, a dzieło sztuki jako tekst lub znak w tym języku. Nawet jeżeli zgodzimy się pojmować świadomość człowieka jako świadomość językową, nawet wtedy wszelkie wytwory świadomości mogą być określane jako wtórne systemy modelujące, czyli formy komunikacji nadbudowujące się nad poziomem języka – przykładem mogą tutaj być mity lub religia.

Sztuka może być pojmowana jako forma opanowywania rzeczywistości, wyjaśnianie tego, co do końca nie jest zrozumiałe – przez to, co jest skończone, przez zastosowanie modelowania świata. Dzieło sztuki może być traktowane jako skończony model nieskończonego świata, jest odbiciem rzeczywistości świata (realnego) w rzeczywistość nadbudowaną wyobrazeniowo, koncepcyjnie nad dziełem sztuki. Dzieło sztuki staje się zatem sposobem przekładania jednej rzeczywistości na drugą, bliższą ludziom. Przez to można sądzić, że dzieło sztuki ma podwójną naturę: częściowo-elementarną, dotyczącą jakiegoś konkretnego, zdefiniowanego aspektu (np. konkretne przedstawienie postaci na obrazie) oraz uniwersalną, przedstawiającą szerszy lub całościowy dla danego kontekstu obraz świata (np. piękno, cierpienie, miłość).

Swoją przestrzenią dzieło sztuki zastępuje część obrazowanego fragmentu życia, pozostając jednocześnie przedmiotem uniwersalnym. Oznacza to, że dzieło sztuki można traktować jako wyodrębnioną w pewien sposób przestrzeń, która w swej skończoności obrazuje nieskończony byt, tzn. zewnętrzny w stosunku do samego dzieła sztuki świat, przy czym skończoność dzieła stoi w opozycji do nieskończenia bogatego świata. Jest to opozycja, co do której możemy sądzić, że pomiędzy strukturami odwzorowywanego świata, a strukturami odwzorowującego go dzieła sztuki, istnieje analogia. Związek ten zachodzi w obszarze koniecznych transformacji, jakim zostały poddane elementy świata przy przekształcaniu ich w elementy dzieła.

Modele świata związane z przeżywaniem człowieka zawierają w sobie takie elementy, jak np. moralność, światopogląd, estetyczność, które jako niezmiennie i obiektywne zawierają się także w dziełach sztuki, które z kolei w jakiś szczególny sposób zdolne są

właśnie do modelowania istotnych cech człowieka, a przez to mają możliwość oddziaływania na niego.

Należy zapytać, do jakich nowych sensów estetycznych powinna dotrzeć koncepcyjna teoria sztuki?

Można sądzić, że wszelka twórczość, każda działalność artystyczna jest z natury koncepcyjna. Jest to obiektywna konieczność, gdyż źródło dla dzieł sztuki leży w intencjonalnej naturze człowieka, jako jego wytwór. Można twierdzić, że wytwór człowieka – dzieło sztuki – jest czymś więcej niż sam przedmiot realny, tym dodatkiem odróżniającym dzieła sztuki od przedmiotów realnych jest komponent antropologiczny, który jest zawsze dołączony do wytworu człowieka, niezależnie od jego woli i nastawienia, gdyż związany jest z naturą procesu wytwarzania. Można powiedzieć, że związane jest to i wynika z natury ludzkiego bytowania w świecie i, że taka jest istota dzieł sztuki.

STRUKTURA PRZESTRZENI KONCEPTUALNEJ ORAZ FUNKCJONOWANIE W NIEJ AUTONOMICZNYCH, BUDUJĄCYCH JĄ SYSTEMÓW

Zaproponujemy pojęcie przestrzeni konceptualnej jako odnoszące się do autonomicznej sfery bytu o intencjonalnym sposobie istnienia. Zakładamy, że w przestrzeni konceptualnej istnieją dzieła sztuki, nakierowując odbiorcę na świat wartości. Zmierzamy do opisu przestrzeni konceptualnej, w rozumieniu zbadania zawartości jej idei, przy zastosowaniu elementów teorii systemów i teorii informacji. Takie podejście wynika z przekonania, że sztuka jest systemem⁵, a zatem przestrzeń konceptualna, będąca sferą gdzie istnieją w sposób istotny dzieła sztuki, odzwierciedla strukturę rzeczywistości, czyli można ją potraktować jako system. Przestrzeń konceptualna poza sytuacją odbioru jest bytem zewnętrznym w stosunku do dzieła sztuki, dopiero, gdy dzieło sztuki zostanie rozpoznane, wtedy funkcjonuje w przestrzeni konceptualnej. Prawdopodobnie należy twierdzić, że to przestrzeń konceptualna tworzy dzieło sztuki dla odbiorcy – w znaczeniu zrozumiałego odbioru. Prze-

⁵ P. G r a f f, *Sztuka jako system*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1987; M. G o l k a, *Kultura jako system*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1992.

strzeń konceptualna traktowana jest tutaj jako byt (struktura) pierwotny w stosunku do dzieła sztuki.

Przestrzeń konceptualna traktowana jest jako system, a jej elementy jako podsystemy. Należy również rozgraniczyć dynamiczny i statyczny stan przestrzeni konceptualnej. Przestrzeń konceptualna statyczna jest rozumiana jako system abstrakcyjny, natomiast przestrzeń dynamiczna rozumiana jest jako konkretna realizacja przestrzeni statycznej, czyli system rzeczywisty (realny). Poprzez zestawienie tych sposobów rozumienia przestrzeni konceptualnej dąży się do pełnego opisanie samego systemu przestrzeni konceptualnej, w którym istnieją związki pomiędzy jej elementami.

Należy również rozróżnić przedmiot zewnętrzny w stosunku do odbiorcy, postrzegany zmysłowo – który posiada udział w organizacji (tworzeniu się) przestrzeni konceptualnej – przedmiot fizyczny oraz przedmiot wewnętrzny, taki, który należy do przestrzeni konceptualnej, odebrany, zrozumiany, skonceptualizowany przez odbiorcę – dzieło sztuki. Tym samym rozpatrujemy dzieło sztuki w przestrzeni konceptualnej. Zakładamy, że przestrzeń konceptualna jest takiego rodzaju bytem, gdzie istotnie, prawdziwie istnieje dzieło sztuki.

Można wyróżnić trzy podstawowe obszary analizy, które dotyczą funkcjonowania dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej, tzn.:

1. Geneza systemu dzieła sztuki – tzn. elementy procesu tworczego, które umożliwiają pojawienie się dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej.

2. Skomplikowanie organizacji dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej oraz proces uzyskania przez nie możliwości istnienia w przestrzeni konceptualnej.

3. Wyjście dzieła sztuki z obszaru postrzegania odbiorcy, czyli także z przestrzeni konceptualnej.

Podstawową cechą przestrzeni konceptualnej jest jej strukturalność, która pozwala opisać ją jako system i w taki sposób rozumieć, oraz poddać ją analizie systemowej, tzn. np. opisać jej relacje i elementy, dynamikę, funkcję i rodzaj sprzężeń, jakim podlega.

W przestrzeni konceptualnej wyróżniamy płaszczyzny (rys. 1):

1. Znaczeniowo-interpretacyjną, odnoszącą się do zrozumienia i opisu znaczenia dzieła sztuki (poziom komponentu semantycznego).

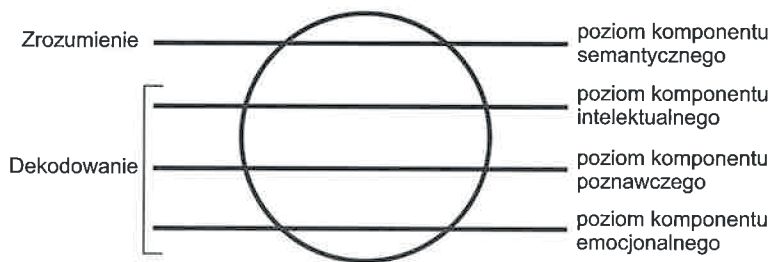
2. Teoretyczno-opisową, odnoszącą się do możliwości zbadania i opisu dzieła sztuki, czyli opisu teoretycznego związanego z badaniami ontologicznymi nad dziełem sztuki, np. opisu strukturalnego lub systemowego oraz opisu z perspektywy interpretacji, jej ograniczeń oraz prawdziwości lub fałszywości (poziom komponentu intelektualnego).

3. Aksjologiczno-estetyczną, odnoszącą się do rodzaju relacji pomiędzy dziełem sztuki i światem wartości (poziom komponentu poznawczego).

4. Emocjonalno-uczuciową, odnoszącą się do indywidualnych, subiektywnych upodobań i oczekiwań estetycznych twórcy lub odbiorcy (poziom komponentu emocjonalnego).

Płaszczyzny procesu odbioru dzieła sztuki są zatem skorelowane z określonymi płaszczyznami (poziomami) przestrzeni konceptualnej.

Poniższy model przestrzeni konceptualnej zawiera warstwy indukowane w procesie odbioru dzieła sztuki. Tym samym można postulować jej hipotetyczny sposób istnienia i opisać procesy umożliwiające jej poznanie i zbadanie.



Rys. 1. Schematyczne przedstawienie warstw przestrzeni konceptualnej indukowanych w procesie odbioru dzieła sztuki

Można twierdzić, że przestrzeń konceptualna powstaje dzięki procesowi zmian pomiędzy świadomością zbiorową, świadomością artysty i świadomością odbiorcy oraz wynika z funkcjonowania sprzężeń zwrotnych pomiędzy powyższymi systemami. W przestrzeni konceptualnej odbiorca ma możliwość obserwowania pro-

cesu narastania sensu lub znaczenia zawierającego się w dziele sztuki. W procesie tym odbiorca uczestniczy indywidualnie, a sam proces nie może zachodzić bez jego udziału.

Granice przestrzeni konceptualnej należy, po pierwsze, pojmować jako zmienne, tzn., że mogą się rozszerzać zależnie od tego, jakie nowe dziedziny twórczości ludzkiej włączane są i będą w świat sztuki, i, po drugie, granice te najprawdopodobniej są granicami odbioru i rozumienia informacji zawartej w dziele sztuki. Oznacza to, że jeżeli jakieś dzieło jest niezrozumiałe i nie można włączyć go w proces przekazu informacji od twórcy-nadawcy do odbiorcy, to jest poza granicami przestrzeni konceptualnej. W tym. znaczeniu, granica przestrzeni konceptualnej, to granica informacyjna, która jest płynna i dynamiczna – zależna od epoki, odbiorców, mód, krytyki czy teorii sztuki⁶.

W proponowanym ujęciu przyjmujemy również, że tylko w przestrzeni konceptualnej możliwe jest powiązanie świata wartości estetycznych ze światem sztuki lub wytworami kultury. Istnieją na przykład odbiorcy, którzy odnajdują np. w kiczu informację, choć można zakładać, że jest to informacja niepełna, ułomna, że np. stoi w opozycji do świata wartości, tym samym można twierdzić, że kicz należy do świata sztuki. Ponadto, system kultury traktowany jest tutaj szerzej niż wyłącznie świat sztuki – zakładamy, że należą do niej również np. wytwórczość przemysłowa, zdobnictwo lub moda.

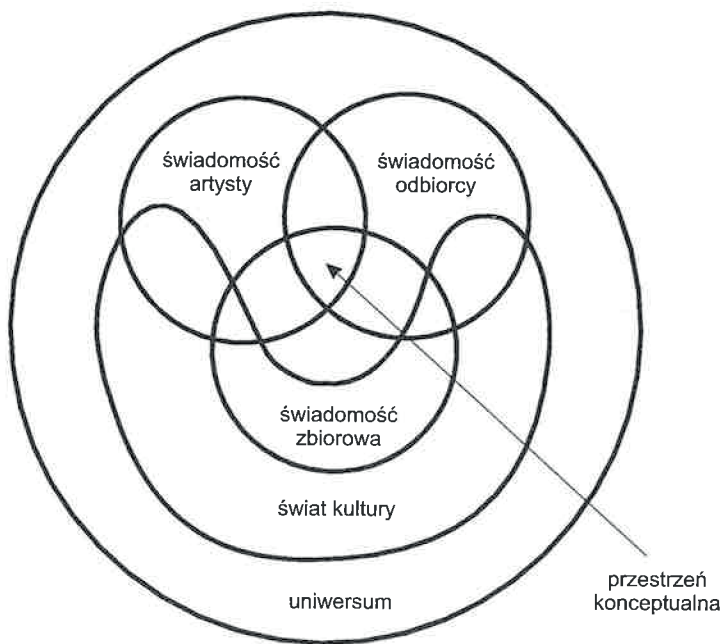
Z perspektywy procesu odbioru (traktujemy twórcę jako pierwszego odbiorcę), przestrzeń konceptualna jest potencjalnością i aktualizowana jest w momencie otwarcia się systemów: odbiorcy i dzieła sztuki⁷ – w wyniku istnienia pomiędzy nimi sprzężenia zwrotnego. W tym sensie przestrzeń konceptualna jest powiązana ze zmysłem estetycznym człowieka lub wręcz jest fundamentem, warunkiem koniecznym dla estetycznego poznania, i jako taka,

⁶ Zmienność granic przestrzeni konceptualnej nie pociąga za sobą sądu odnośnie subiektywnego statusu jej istnienia. Postulowana przestrzeń konceptualna jest próbą zobiektywizowania analizy estetycznej, traktowania jej jako fundamentu dla takiej analizy. Propozycja wprowadzenia do analizy przestrzeni konceptualnej wynika więc z próby odnalezienia obiektywnej istoty dzieła sztuki.

⁷ M. Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system*, w rozdz. pt. *O pojęciu dynamizacji*, PWN, Kraków 1997, s. 55–93.

przestrzeń konceptualna przynależy prawdopodobnie tylko człowiekowi.

Ponadto można twierdzić, że przestrzeń konceptualna funkcjonuje na styku świata (systemu) kultury i świata (systemu) wartości. Być może jest intencjonalnym sposobem istnienia symboli. Przestrzeń konceptualna będzie wtedy opisana jako funkcjonująca na dwóch krzyżujących się płaszczyznach: semiotycznej (symbole) i aksjologicznej (wartości).



Rys. 2. Ufundowanie przestrzeni konceptualnej w rzeczywistości

Jednym z elementów budujących przestrzeń konceptualną jest świadomość zbiorowa, pojmowana jako nadbudowana nad kulturą, którą rozumieć należy jako np. pamięć zbiorową ludzkości. Zatem elementem tej pamięci jest również świat dzieł sztuki. Świadomość zbiorowa częściowo zawiera także świadomość

twórcy i odbiorcy – są one jej elementami, które ulegają zmianie, są przekształcane tak, by były zgodne z odczuciami i przeżyciami współczesnych.

Sposób organizacji przestrzeni konceptualnej:

1. W przestrzeni konceptualnej można wyróżnić komunikaty, które posiadają własną organizację (część lub całość struktury dzieł sztuki), które są zdeterminowane przez nadawcę i wynikają z zależności pomiędzy świadomością twórcy, świadomością odbiorcy, świadomością zbiorową, światem kultury oraz uniwersum.

2. W przestrzeni konceptualnej możliwe jest określenie, rozpoznanie i odbiór, danej w procesie odbioru struktury dzieła sztuki.

3. W przestrzeni konceptualnej obok struktury informacyjnej (idea ogólna, sens), dzieło sztuki posiada także strukturę semantyczną (symbole, znaczenia).

4. W przestrzeni konceptualnej proces odbioru dzieła sztuki może podlegać zmianom, chociaż istnieje możliwość powstania klasy odbiorów, która jest zasadniczo stała i niezależna od zmian zewnętrznych (każdy aktualny odbiór, np. dzieł historycznych, lub w przypadku sztuki współczesnej byłaby to rola krytyki).

5. Jeżeli w przestrzeni konceptualnej struktura dzieła sztuki jest słabo nośna semantycznie (tzw. słabe dzieło sztuki), odbiorca ma możliwość przyjęcia niejasnego komunikatu, a zatem i informacji.

6. W przestrzeni konceptualnej zachodzi wzajemne określanie się przestrzeni konceptualnej i należących do niej komunikatów, których źródłem jest dzieło sztuki.

Pojęcie przestrzeni konceptualnej może być rozumiane na następujące sposoby:

1. **Przedmiotowo:** jest to przestrzeń, w której istnieją dzieła sztuki, czyli jest to przestrzeń, która odnosi się do każdego rodzaju dzieła sztuki (np. pełni dla nich funkcję kryteriologiczną), tzn., że poprzez wskazanie na dzieło sztuki, wskazujemy na istnienie przestrzeni konceptualnej.

2. **Stanu rzeczy:** (fundamentu bytowego), jest to przestrzeń rozumiana jako warunek, zespół czynników koniecznych dla opisu bytu jako dzieła sztuki, tzn., aby dzieło sztuki zaistniało

w odbiorze, konieczne jest, by zaistniało w przestrzeni konceptualnej.

3. **Komunikowania jako stanu:** jest to przestrzeń rozumiana jako stan, w którym możliwe jest zachodzenie procesu informowania, polegającego na rozkodowywaniu komunikatów, dzięki istnieniu sprzężenia zwrotnego pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą. Koncepcja przestrzeni konceptualnej jako stanu wynika ze wspólnie określonego stanu (istnienia sprzężenia zwrotnego) przez nadawcę i odbiorcę.

4. **Autonomicznie:** jest to przestrzeń, w której możliwy jest opis dzieła sztuki jako bytu autonomicznego, nie wymagającego żadnego innego zewnętrznego kontekstu metafizycznego. Oznacza to, że przy analizie dzieła sztuki nie domagamy się istnienia żadnego innego bytu, poza przestrzenią konceptualną.

5. **Jako dialog:** jest to przestrzeń, w której zachodzi proces modelowania świata w świadomości odbiorcy. Proces modelowania jest sposobem opanowania nieskończonej rzeczywistości w skończonym dziele sztuki.

Przestrzeń konceptualna jest taką rzeczywistością, której geneza ma dwa źródła: (1) jest pochodna od struktury przedmiotu, który jest w niej reprezentowany – dzieło sztuki i (2) jest pochodna od struktury podmiotowej – odbiorcy. Model przestrzeni konceptualnej konstruowany byłby zatem ze zbioru wrażeń dostarczonych przez zmysły, pochodzących z procesu odbioru dzieła sztuki i indywidualnych cech podmiotu, które tworzą model dzieła sztuki. Życie ludzkie tak w przypadku twórcy, jak i odbiorcy, jest więc tutaj związane z tworzeniem i aktywnością twórczą.

Jedność przestrzeni konceptualnej zagwarantowana jest przez twórcę. Oznacza to, że ma on do spełnienia następujące funkcje: funkcję integrującą, tzn. twórca kreuje jednolitą, całościową pod względem wymowy ideowej strukturę dzieła sztuki oraz funkcję różnicującą, tzn., że twórca kreuje wyjątkową pod względem formy, niepowtarzalną strukturę wewnętrzną dzieła sztuki. Konkretną przestrzeń konceptualną należałoby pojmować jako system dynamiczny, w którym zachodzi proces samoregulacji, a procesy, które w nim zachodzą nakierowują ten system na wartości, np. artystyczne i estetyczne. Podmiot, twórca tej przestrzeni, jest jednocześnie jej uczestnikiem jak i obserwatorem.

Możemy twierdzić, że warunkiem zaistnienia danego dzieła w przestrzeni konceptualnej są: (1) dzieło sztuki i odbiorca, którzy są w sytuacji odbioru; (2) intencje zawarte w dziele, które powinny być spójne i sensowne dla odbiorcy; (3) komunikaty i informacje zawarte w dziele, które powinny być w stanie pobudzić aktywność odbiorcy (wzbudzić zainteresowanie).

Pojmowanie sztuki jako procesu posiadającego ramy czasowe i zachodzącego we wnętrzu podmiotu, ujawnia ważną cechę kreowanej rzeczywistości, tzn. jej plastyczność. Punktem wyjścia dla prezentowanego stanowiska jest założenie, że dzieła sztuki nie są jedynie obiektami fizycznymi (choć takie cechy mogą się w nim zawierać lub być reprezentowane w doświadczeniu estetycznym), lecz że są strukturami, które konstytuują się dopiero w procesie odbioru i swoistej interpretacji informacji pochodzących ze świata realnego. Zakładamy, że szczególnie ważny jest kontekst zawarty w dziele sztuki. Istnieją takie zjawiska w świecie kultury, które postrzegane poza szerszym kontekstem nie ujawniają się jako dzieła sztuki. Przedmioty te, traktowane jako dzieła sztuki, uzyskują taką funkcję i pełnią ją dzięki kontekstowi w jakim powstały, co wynika z rozpoznania intencji artysty. Związane jest to z jego dążeniem do zmiany pierwotnej, użytkowej funkcji przedmiotu, np. w *ready-made* i nadania mu nowego sensu.

Struktura dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej to swoiste zespolenie reprezentacji cech zmysłowo obserwowalnych dzieła oraz nieobserwowalnych (np. przekonań artysty, idei, światopoglądów itp.). Przez to elementem organizującym model dzieła, np. podczas trwania procesu twórczego jest jego sens. W trakcie doświadczenia estetycznego dzieło sztuki ujawnia swój sens kulturowy, a nie wynika jedynie z indywidualnych doznań i wczuwania się np. w psychikę twórcy. Powyższe rozumienie procesu odbioru dzieł sztuki koncentruje się na uwarunkowaniach kulturowych zarówno w odniesieniu do świadomości twórcy (jego wiedzy opartej na praktyce artystycznej), jak i możliwych sensów dzieła.

Najogólniej sens dzieła sztuki należy określić jako stan rzeczy komunikowany przez dzieło w procesie poznania i tworzący się w przestrzeni konceptualnej. Sens dzieła stanowi jego składowy element, na co wskazuje związek pomiędzy sensem a innymi strukturami w dziele. Twórca w trakcie procesu kreacji określa sens przez

tworzenie materialnej struktury dzieła sztuki, tym samym sens nie może być narzucony przez odbiorcę w trakcie procesu odbioru.

Przekazywana przez dzieło sztuki informacja zawiera w sobie i reprezentuje pewne stany emocjonalne. Należy podkreślić rolę czynnika podmiotowego, co oznacza, że dzieło sztuki, zawiera w sobie wielość stanów idealnych, które jednostkowo pojawiają się w świadomości odbiorcy, a więc w konsekwencji w przestrzeni konceptualnej. Tym samym dzieła sztuki jakby pobudzały odbiorcę treścią zawartą w komunikacie – pojawiają się w podmiocie informacji, odnoszące się do istoty dzieła sztuki.

Dzieło sztuki tworzy model świata zewnętrznego i odzwierciedla także świat duchowy artysty, gdyż twórczość związana jest ze wcześniejszymi podnietami emocjonalnymi, natchnieniem, motywami wewnętrznymi, pragnieniami realizacji określonych ideałów. Przez to twórczość artystyczna nosi na sobie piętno osobowości artysty. W konsekwencji procesu odbioru, także po stronie odbiorcy, dzieło sztuki naznaczone jest rysem podmiotowości, czyli jakby podwójnie jest sfunkcjonalizowane w stosunku do struktur świadomości: twórcy i odbiorcy.

Należy podkreślić, że założony model przestrzeni konceptualnej pociąga za sobą stwierdzenie, że przeżycie estetyczne ma istotny związek z władzami intelektualnymi. Życie emocjonalne jest cechą każdego człowieka, choć nie każdy potrafi rozpoznać i obcować ze sztuką. Przez to można twierdzić, że same emocje lub innego typu cechy emocjonalne (uczucia), nie gwarantują rozpoczęcia się doświadczenia estetycznego. Można stać przed wielkim dziełem, brać udział w spektaklu teatralnym tak samo biernie, jak niczego nie rozumieć z powieści czy filmu. Emocje są jakby następstwem rozpoznania dzieła sztuki w ogóle. Odbiorca powinien ogarnąć przynajmniej najbardziej istotne fragmenty struktury dzieła sztuki, by proces doświadczenia estetycznego mógł w ogóle zachodzić. Proces poznania dzieła sztuki jest przenikaniem granic przedmiotu (otwieraniem dzieła sztuki), wkraczaniem w jego *status quo*, asymilowaniem lub dopasowywaniem jego struktury do struktur poznawczych podmiotu. Proces ten, wkraczanie w strukturę dzieła sztuki, związany jest z wysiłkiem intelektualnym, tzn., ze zrozumieniem dzieła sztuki, a dalej rozpoznaniem przesłania, jakie ono niesie.

Pomimo tego, że emocje odczuwają wszyscy, to nie zapewnia to jednak powszechności odbioru sztuki, wskazuje natomiast na fakt, że w odbiorze estetycznym naczelną rolę pełni poznanie intelek-

tualne, jako podstawa, dla przeżycia emocjonalnego. Doświadczenie intelektualne, wynikające, jak można sądzić, z wcześniejszych doświadczeń życiowych pozwala w pewien sposób rozpoznać byt jako dzieło sztuki, rozpoznać je jako strukturę inną niż „zwykły” przedmiot ze świata realnego, zbudować przeświadczenie podmiotu co do funkcji (wyzwolenie emocji lub uczuć) i celu poznania (przeżycie estetyczne, rozpoznanie wartości) danego bytu.

Oznacza to, że bez odbioru intelektualnego, rozumowego, nie mielibyśmy do czynienia także z odbiorem emocjonalnym. Można zatem sądzić, że nabyta refleksja intelektualna jest podstawą dla estetycznego odbioru. Związane jest to ze skonfrontowaniem wcześniejszej nabytej wiedzy z poznawanymi bytami (strukturami dzieł sztuki).

Poznanie dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej, wnosi zaangażowanie emocji i uczuć. Z poznaniem sztuki, oprócz refleksji intelektualnej, związane jest coś od niej odmiennego. Można powiedzieć, że pierwotna informacja o dziele sztuki, którą otrzymuje odbiorca na gruncie przestrzeni konceptualnej, zostaje przetworzona przez podmiot i umożliwia poznanie o charakterystyce estetycznej. Odbiór dzieła sztuki pojmujemy jako proces, w którym odbiorca zmuszony jest do ciągłej z nim wymiany komunikatów. W tym sensie nie jest to odbiór bierny, z jakim spotykamy się w przypadku przedmiotów ze świata realnego, np. użytkowych. Kontemplacja jest w tym znaczeniu jednym z końcowych elementów procesu przeżycia estetycznego. Mając przed sobą dzieło sztuki lub nawet przypominając je sobie, otwieramy się na nie i jakby wtłaczamy je w przestrzeń konceptualną. Wielość przeżyć estetycznych i doświadczenie w odbiorze sztuki, ułatwia zachodzenie takiego procesu.

Istnienie procesu odbioru dzieł sztuki jest cechą ogólnoludzką, co oznacza, że musi on być związany w pewien sposób z tym, co ogólnie charakteryzuje człowieka. Możemy się spotkać z sytuacją, w której dzieła sztuki są traktowane jako zwykłe przedmioty, np. traktowane tak, jakby miały małą wartość praktyczną. Odpowiednie przygotowanie podmiotu wzbogaca świadomość człowieka i umożliwia identyfikację pewnych przedmiotów jako dzieł sztuki. Można sądzić, że proces ten zależy od indywidualnych preferencji podmiotu. Intelpekt odbiorcy konstruuje dzieło sztuki w przestrzeni konceptualnej, na nowo, z materiału informacyjnego,

otrzymanego w percepcji. Z tej perspektywy dzieło sztuki jako realność, jawi się jako przedmiot spoza świata bezpośrednio dostępnego człowiekowi, jako byt, który ma możliwość zaistnienia dla człowieka (odbiorcy) na gruncie przestrzeni konceptualnej. Tym samym przestrzeń konceptualna, z perspektywy epistemologicznej jest warunkiem poznania sztuki, jest czymś należącym lub wynikającym z natury człowieka, co podmiot jakby wnosi do procesu poznania, aby wynik tego procesu był dla niego zrozumiały, aby treści poznania były ujęte w kategoriach poznawczych podmiotu i w efekcie, by dzieło sztuki było poddane oglądowi intelektualnemu, czyli zrozumiane.

Istotnym elementem poznania dzieła sztuki wydaje się przejście od estetycznego nastawienia podmiotu do przeżycia estetycznego. Transcendowanie podmiotu do dzieła sztuki pociąga za sobą jego konfrontację z tkwiącym w podmiocie systemem uczuć i emocji. Wynika z tego, że uczucia i emocje posiadają swoje reprezentacje w strukturze przestrzeni konceptualnej. Umożliwiają także odniesienie dzieła sztuki do świata wartości. W takim otwarciu się odbiorcy na dzieło sztuki, wyjściu do dzieła, zmierza on w efekcie do ogarnięcia dzieła sztuki, równocześnie włącza w proces poznania osobiste, subiektywne przeżycia. Poprzez swoje subiektywne oddziaływanie w przestrzeni konceptualnej, stara się on osiągnąć dzieło dla siebie, rodzi się wtedy napięcie emocjonalno uczuciowe, które odpowiada zarówno za kontakt dzieła z podmiotem, jak również ze światem wartości.

Możemy rozumieć, że nakierowywanie podmiotu na wartości estetyczne tkwi w sprzężeniu zwrotnym pomiędzy podmiotem i dziełem sztuki. Tym samym istota odbioru w odniesieniu do jego aksjologicznej treści tkwiłaby poza samym dziełem, jak i podmiotem, ale w systemie wytworzonym dzięki powstaniu sprzężenia pomiędzy systemem dzieła sztuki i estetycznym nastawieniem podmiotu. Zakładamy, że nakierowanie takie ma charakter obiektywny i jest dostępne dla każdego podmiotu. Przez to, że nakierowanie na świat wartości nie wynika wyłącznie z nastawienia podmiotu, co miałoby charakter subiektywny, i także nie z natury dzieła sztuki, gdyż trudno się zgodzić do końca z tym, że dzieła sztuki mogą być nosicielami wartości, istota powyżej opisanego odbioru posiada wymiar obiektywny.

Przestrzeń konceptualna jest takim systemem, który powstał w wyniku wielu sposobów konstruowania, modelowania i trans-

formowania rzeczywistości dzieł sztuki, czyli inaczej mówiąc, w wyniku poznawania sztuki. Podczas odbioru dzieła sztuki nie mamy bezpośredniego dostępu (poznawczego) do rzeczy realnie istniejącej, ale do jej intencjonalnej reprezentacji. Można więc powiedzieć, że przestrzeń konceptualna może być rozumiana indywidualnie, jako wytwór pojedynczego podmiotu i zbiorowo, jako składająca się z wielu efektów częściowo intersubiektywnych odbiorów, wielu dzieł sztuki.

Istnienie przestrzeni konceptualnej jest autonomiczne wobec podmiotów transformujących rzeczy w przedmioty estetyczne. Każda kolejna transformacja inspiruje dalsze działania twórcze (przyjmujemy, że nie istnieje istotna różnica pomiędzy rolą artysty i odbiorcy dla uczestniczenia w tym procesie). Nie tylko podmiot tworzy sztukę, ale działanie jest dwustronne, sztuka tworzy i wzbogaca podmiot, ponieważ proces poznania dzieł sztuki można pojmować i rozumieć jako sprzężenie zwrotne pomiędzy podmiotami, a przedmiotami estetycznymi.

Przestrzeń konceptualna ma równocześnie wymiar historyczny i ponadczasowy. Nie ogranicza się więc jedynie do porządku poznawczego, lecz wyraża się także, jak to można określić, w ponadczasowej obecności. Ponieważ proces twórczy opiera się głównie na działaniu wyobraźni podmiotu, podmiot konstruuje swój świat dzieła sztuki, w którym struktura materialna wzbogacona jest w znaczenie, symbole, mity, metafory, itp. Podmiot nie tylko tworzy i poznaje przedmioty, fikcyjne postacie lub sytuacje, ale obdarza je określonymi znaczeniami.

Z perspektywy badania przestrzeni konceptualnej, można ją pojmować jako:

1. Przestrzeń konceptualna w znaczeniu indywidualnym, tzn. podmiotowym. Odbiorca jest jej współtwórcą, konceptyzując dzieła sztuki. Przestrzeń ta jest pewną potencjalnością i jest aktualizowana w procesie odbioru.

2. Przestrzeń konceptualna w znaczeniu zbiorowym, tzn., że posiada wtedy zmienne granice, zależne od tego, jakie dziedziny twórczości ludzkiej są włączane w obszar sztuki, związana jest z istnieniem i przekształcaniem się świadomości zbiorowej.

3. Przestrzeń konceptualna w znaczeniu ontologicznym, tzn. pierwotna w stosunku do dzieła sztuki, będąca warunkiem koniecznym dla odbioru dzieła sztuki, można ją analizować jako strukturę systemową, w której prawdziwie i istotnie istnieje dzieło sztuki; powiązana jest ze światem wartości i kulturą.

Należy zaproponować najbardziej ogólny schemat funkcjonowania dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej. Wymienić należy trzy płaszczyzny:

1. Płaszczyzna substancji dzieła sztuki, która składa się z aspektu materialnego, podłoża dzieła (np. rodzaj zastosowanego tworzywa).

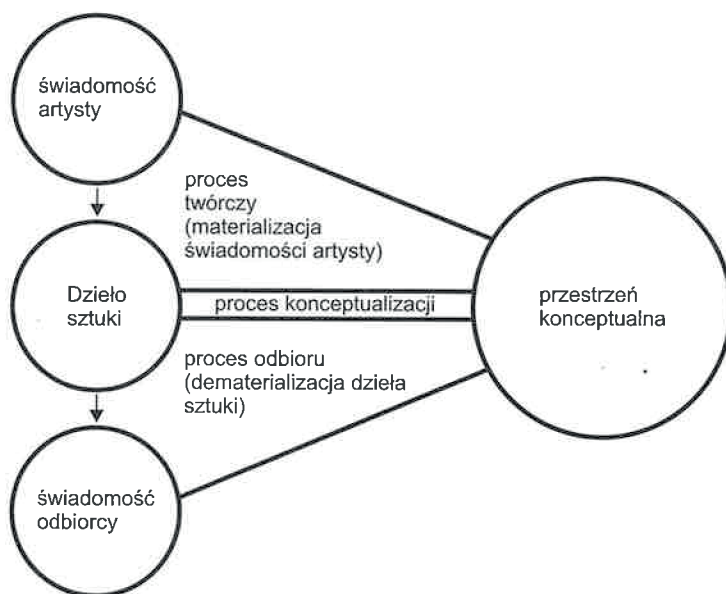
2. Płaszczyzna formy, która obejmuje wzajemne związki pomiędzy elementami struktury i poszczególne jakości dzieła (np. sposób realizowania przez artystę oczekiwanych jakości estetycznych dzieła sztuki).

3. Płaszczyzna kontekstu, w której uwidacznia się stosunek formy dzieła do sytuacji zewnętrznej (np. sposób w jaki dzieło reprezentuje treści związane z epoką, w której powstało).

Ponieważ w przestrzeni konceptualnej organizuje się dzieło jako struktura znaczeniowa, może być ono pojmowane w kategoriach sensu lub coś wyrażać – dzieło sztuki w przestrzeni konceptualnej nie potrzebuje żadnego innego sensu istnienia lub fundamentu bytowego.

Możemy hipotetycznie twierdzić, że w sztuce (szczególnym przykładem jest sztuka konceptualna lat sześćdziesiątych), rezygnuje się lub redukuje materialne podłoże jako fundament dzieła sztuki, w celu, by takim fundamentem mogła stać się wyobraźnia odbiorcy. Można sądzić, że początkiem materializacji tego, co psychiczne, wyobrażalne, jest próba uczestniczenia w świadomości zbiorowej. Artysta może zakładać, że tworząc dzieło, udostępnia swoją świadomość innej świadomości – odbiorcy. Dlatego twierdzimy, że konceptyzm w sztuce może być utożsamiany z pojęciowym rozumieniem dzieła sztuki, gdyż zakładamy, że pojęcia stoją u podstaw procesu twórczego.

Sztuka i dzieła sztuki jawią się ostatecznie jako formy świadomości. Dzieło sztuki, jako przedmiot, należy traktować jako zmaterializowaną świadomość lub jako próbę zmaterializowania świadomości. W przestrzeni konceptualnej dochodzi do pośredniego kontaktu świadomości artysty i świadomości odbiorcy. Pośrednikiem dla takiego kontaktu jest dzieło sztuki. Można to rozumieć jako stałe oddziaływanie świadomości artysty na świadomość odbiorcy, podczas trwania procesu odbioru dzieła sztuki. Można przez to powiedzieć, że przestrzeń konceptualna jest taką



Rys. 3. Schemat funkcjonowania procesów: twórczego i odbioru, w przestrzeni konceptualnej

rzeczywistością, w której dokonuje się unikatowy dialog pomiędzy artystą i odbiorcą.

Przyjmujemy, że proces odbioru dzieła sztuki, jest fazą „intencjonalizowania” świata rzeczy (fizycznego fundamentu dzieła sztuki), przedmiotów, takich, które ze swojej istoty są przygotowane do „intencjonalizowania”, czyli dzieł sztuki.

Jednym z celów intencjonalizacji jest odkrycie sensów i znaczeń zawartych w dziele sztuki. Nastawiona na estetyczny odbiór świadomość odbiorcy, jakby oczekuje spotkania z dziełem. Oczekiwanie to poprzedzone jest zdolnością wyróżniania i specjalnego traktowania struktur ważnych (istotowo) pod względem estetycznym, zatem estetyczne nastawienie na odbiór jest podstawą dla ukonstytuowania się dzieła sztuki w przestrzeni konceptualnej. Dzieło „wychodzi” do odbiorcy przez istniejącą w nim strukturę (o której informacja dla odbioru i dla ukazania przez dzieło swojej istoty. Bez sytuacji odbioru dzieło jest „martwe”, w kontakcie z indywidualnym odbiorcą „ożywa”, a tylko „żywe” może być z istoty swojej dziełem sztuki. Poznanie i odbiór dzieła sztuki ma miejsce na gruncie przestrzeni

konceptualnej, gdzie informacja płynąca z dzieła sztuki zostaje przetworzona przez aktywny podmiot, poprzez nadanie dziełu estetycznej charakterystyki. Ostatecznie przestrzeń konceptualna jest naturalnym obszarem istnienia dzieł sztuki, co uprawnia do stwierdzenia, że o każdym dziele można mówi jako o koncepcyjnym.