

Rafał Solewski

Literacka poetyka i jej filozoficzna funkcja w sztuce współczesnej na przykładzie konceptualnych projektów Ona Kawary i Romana Opatki

W 1969 roku „prawdodawca” konceptualizmu Joseph Kosuth zatytułował swe spełniające rolę manifestu dzieło *Art after Philosophy*, krytykując nadmiar teorii w opisywaniu artystycznego wysiłku oraz dowodząc, że „sztuka jest definicją sztuki” i ona sama powinna się sobą zajmować, wskazując ewentualnie, jak wyrażane przez nią twierdzenia wynikają z jej rozwoju¹. Przy tym lingwistycznie zorientowany Kosuth dzieła uznał za zdania złożone ze znaków i każdorazowo wyrażające definicję sztuki lub jej formalne konsekwencje (ukazujące też ewentualne historyczne przemiany). Skoro zaś jedynym celem sztuki jest refleksja o sobie, swej definicji i rozwoju, nie ma potrzeby zapośredniczenia jej przez użycie plastycznych wizualizacji; bardziej odpowiedni dla myśli jest język werbalny. Jednocześnie artysta zdecydowanie protestował przeciw przypisywaniu sztuce funkcji medium dla treści filozoficznych i naukowych innych niż związane ze sztuką. Jednak jego wcześniejsze, sztandarowe dla konceptualizmu dzieło *Jedno i trzy krzesła* (1965) charakteryzowało przesłanie, w którym wyraźne operacje estetyczne, właściwe nie tyle językowej, ile literackiej poetyce, zdają się prowadzić do refleksji szerszej niż tylko ta, dotycząca istoty sztuki. Krzesło, jego zdjęcie i zapisany na kartce papieru opis krzesła, prezentują ten sam przedmiot. Jednocześnie wszystkie obiekty posiadają własne pola znaczeniowe, których metaforyczne zestawienie powoduje pytanie o kształty krzesła, jego funkcje, historię... O sposoby jego istnienia i doświadczania przez człowieka. A właściwie o sposoby istnienia i poznawania w ogóle. Zarazem tautologia (wciąż chodzi o krzesło, różne są tylko sposoby wyrażania) i metafora (owe różne sposoby są swoiście nacechowane znaczeniowo i zderzone), czyli poetyckie operacje fenomenologicznie sięgają istoty

¹ Por. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [za:] M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, w wielu miejscach. O konceptualizmie por. także oraz np. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, t. I: *Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, t. II: *Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2001; W. Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm*, [w:] *Sztuka świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1999, s. 156–161 (tam m.in. o opisywanym dziele Kosutha); U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973, s. 252–287.

krzesła, obnażają jego ideę, a zarazem tę właśnie ujawniającą funkcję sztuki. Puste zaś krzesło symbolicznie skłania do rozważań o obecności i nieobecności człowieka. Programowa praca artysty *antyfilozofa* dotyczy zatem nie tylko sztuki, ale i problemów poznania, idei, Heideggerowskiej istoty narzędzia, a także potrzeby Innego². Jest zatem dzięki swej poetyckości filozoficzną refleksją. Podobne filozofujące poetyzowanie dostrzec można w pracach innych minimalistów i konceptualistów. Może więc nie tylko wskazywanie przez Sol LeWitta na *mistycyzm* konceptualistów, ale i owo poetyzowanie, biorące udział w procesie poznania, uzasadnia podkreślanie związków artystów tego kręgu z filozofią, nie tylko analityczną i racjonalistyczną.

Wydaje się, że operacje o podobnym poetyckim charakterze dostrzec można także w artystycznych projektach zapoczątkowanych w czasie świetności konceptualizmu, ale wciąż trwających i stanowiących ważną część najważniejszych prezentacji sztuki współczesnej.

On Kawara w długotrwałej akcji *One Million Years (Past and Future)* od 1970 roku zapisuje upływający czas w tomach roczników. W prezentacjach, dwanaście roczników dotyczących przeszłości od roku 998 031 przed Chrystusem do 1969 i dedykowanych „wszystkim, którzy żyli i umarli”, oraz kolejne ukazujące przyszłość (każdy rok od 1996 do 1 001 995) i dedykowane „ostatniemu”, artysta wystawia w gablotach na półkach³. Prócz tego, na konkretnej wystawie (np. podczas *Documenta 11* w 2002 roku, który to przykład służy analizie) instalację ukazującą trwanie projektu tworzyć może np. dwoje ludzi zamkniętych w pomieszczeniu zbudowanym z przezroczystych ścian i umieszczonym na środku dużej sali, czytających liczby w narastającym porządku, podczas gdy wybrane tomy roczników stoją w gablotach na półkach zawieszonych na ścianach.

W pojedynczej instalacji po pierwsze doświadcza się odbieranej zmysłem wzroku obrazowej manifestacji. W danym przypadku charakteryzowało ją budowanie przestrzenności przez użycie niewielu elementów w dużej, jasno oświetlonej sali. Potęgowała ten efekt transparentność pomieszczenia lektorów i gablot oraz ich minimalna, prostopadłościenna, modernistyczna w swej kubiczności i symetrycznym usytuowaniu zmysłowo odbierana estetyka (również sala ekspozycyjna była centralnym pomieszczeniem na I piętrze pałacu Fredericianum, głównego pawilonu wystawowego prezentacji *Documenta*; być może w ten sposób kuratorzy dopasowali się do zamierzeń artysty). Minimalna ilość obiektów, obfitość powietrza i intensywnego światła, geometryczne uporządkowanie, dawały wrażenie chłodu, surowości, czystości, zasadniczości, bez ludycznej gry, z niewielkim może tylko wyolbrzymieniem roli przestrzeni, wobec której inne elementy są mniejsze, nawet jeśli w sobie mieszczą kolejne. Doznawany zmysłem wzroku całościowy obraz instalacji znaczył. Zapowiadał, że chodzi o temat wart skupienia i kontemplacji (naukowej, filozoficznej, religijnej...?), podniosły, dotyczący czegoś, co jest ważne. I o jednym z tych ważnych elementów mówił wprost. O kategorii przestrzeni, apriorycznej formie ludzkiej zmysłowości. O istocie zatem

² Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 96–102 i w wielu miejscach; P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tł. B. Chałstowski, PWN, Warszawa 2005, w wielu miejscach; E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 2002, s. 252–257; E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

³ Por. *On Kawara*, [w:] *Documenta 11_Platform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide*, red. G. Fietzek, Ostfildern-Ruit 2002, s. 130 oraz Akira Ikeda Gallery Past Exhibitions, http://www.akiraike-dagallery.com/pe_kawara_berlin.htm (5.02.2007).

władz poznawczych człowieka i o tym, jak właściwie nie sposób jedną z podstawowych kategorii dla owych władz zamknąć w rozumowo skończonej definicji.

Jednak widz identyfikował także przedmioty stojące na półkach jako tomy, księgi, oraz zamknięte w pomieszczeniu figury jako żywych ludzi, słysząc też czytane przez nich liczby. Poznawał symbole, które przez swe zgrupowanie razem w obrębie obrazowo-przestrzennej struktury wskazywały, które z ich wielu znaczeń możliwych na drugiej płaszczyźnie znaczeniowej są właściwe dla dopowiedzenia symbolu w Gadamerowsko pożądaną przez widza całość, właściwą dla formowanej wypowiedzi⁴. Są zatem pudełka–gabloty–klatki. Ich cechy to transparentność, nowoczesna surowość i prostota, stabilność, ale kojarzyć się one mogą też z chronieniem, ograniczeniem, niewolą, uniformizacją, egalitaryzacją. Monotonia czytanych liczb i uporządkowanych roczników to zaś nieprzezwyjęzony, stały, nudny upływ, ale też życie, osobno symbolizowane przez ludzkie postacie oznaczające również umiejętności i wiedzę oraz determinację i los. Tomy to księga, mądrość, poznanie, świat, świętość, zapis, archiwum, zamknięcie... Księga symbolizuje, czytanie kolejnych liczb przylega upływowi czasu, zaś symbol i metonimia przechodzą w metaforę⁵.

⁴ Symbol definiuję jako znak o dwustopniowej strukturze znaczeniowej. Stopień pierwszy to zmysłowo doznawane obrazy lub słowa, które zapowiadają swe dodatkowe znaczenia dzięki specjalnemu kontekstowi. Wymagająca rozszyfrowania, niejednoznaczna przestrzeń drugiego stopnia odsyłać może według różnych interpretacji do tego, co duchowe, do świata idei, do pojęć rozumowych czy do podświadomości człowieka. Hans Georg Gadamer wskazuje na relację w symbolu rozdzielonych części, które domagają się powtórnego scalenia. Mimo że jedna z części jest zaginiona, a jej miejsce jest tajemnicze i niejasne, to człowiek pragnie ją odnaleźć i ujawnić, zaś do pełnego działania symbolu dochodzi już po połączeniu, kiedy zaczyna on sam wytwarzać sensy. Por. np. J. Sławiński, *Symbol*; M. Głowiński, *Symbolika*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 501–502. O różnych koncepcjach symbolu por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1990, s. 7–12; I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, PWN, Warszawa 1986, s. 298–304; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 117–132; tenże, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, w wielu miejscach; C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1993, w wielu miejscach; E. Cassirer, *Symbol i język*, tł. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji, Poznań 2004, w wielu miejscach.

⁵ Metaforę rozumiem jako wyrażenie, w obrębie którego następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie elementów. Jako istotę tej operacji, którą spostrzega się dzięki zaskakiwaniu niezwykłym zestawieniem składników struktury (nawet absurdalnym, jak w wypadku oksymoronu) i niespodziewanej lokalizacji, wskazuje się zastępowanie jednego elementu innym, ujawnianie ukrytych podobieństw zestawianych części, ujawnianie napięcia między składnikami albo wzajemne oddziaływanie otwieranych przez nie obszarów semantycznych, dyskutując trwałość przynależności znaczeń do tych elementów i roli odbiorcy w ich poszerzaniu. Metonimia zaś to zastąpienie elementu innym, pozostającym z pierwszym w obiektywnej zależności (np. wzajemne przemienianie skutku i przyczyny; eksponowanie znaku, zamiast tego, co oznaczane; czy pojęcia abstrakcyjnego zamiast konkretnego). Według niektórych koncepcji w działaniu metafory ważne jest podobieństwo tworzących ją elementów, zaś w metonimii – przyległość elementu zastępującego do zastępowanego. Por. np. A. Okopień-Sławińska, *Metafora, Metonimia, Synekdocha, Peryfrazą, Oksymoron, Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 274–277, 281–282, 506, 351–352, 325, 203–204; M. Black, *Metafora*, „Pamiętnik Literacki”, R. LXII, 1971, z. 3, s. 215–233 oraz J. Derrida, *O gramatologii*, tł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 276; J. Szrednicki, *Kłopoty pojęciowe*, tł. J. Łoziński, PWN, Warszawa 1993, s. 193–205; J. Sławiński, *Awangarda krakowska*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 49–51; D. Davidson, *What metaphors mean*, [w:] *Inquiries into Truth and Interpretation*, ed. D. Davidson, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 245–264; J. Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981; J.R. Searle, *Metaphor and Thought*, [w:] tenże, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979.



On Kawara, *One Million Years (Past and Future)*, instalacja na *Documenta 11*, 2002



On Kawara, *One Million Years (Past and Future)*, instalacja na *Documenta 11*, 2002



Roman Opalka, *Program Opalka 1965/I–A*, *Detale* na 51. Biennale w Wenecji, 2005

Gdyby bowiem zastosować semiotyczne narzędzia, to przezroczyste prostopadłościanny z figurami, denotowane jako pudełka z pleksji zawierające księgi z liczbami oraz ludzi czytających liczby, konotowane są jako oznaczające pozornie niewidoczne zamknięcie w liczbowo porządkowalnym upływie, czego sens zamyka się w metaforze „niewola czasu”⁶. Metaforę dotyczącą losu człowieka można zatem zobaczyć w konotacji owego przestrzennego, instalacyjnego obrazu, lecz jest ona tylko jednym ze środków zastosowanych w owej wypowiedzi, poznawanej głębiej przez interpretowanie obrazu za pomocą mowy, która ogarnia myśl zapisaną w postrzeganych obrazach⁷.

⁶ Wśród niezwykle obfitej literatury związanej z zastosowaniem semiotyki w obrębie sztuki wizualnej por. szczególnie istotne dla zastosowanej interpretacji: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996; tenże, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXVI, 1985, z. 3, s. 289–302; N. Bryson, *Essays in New Art History from France*, Calligram 1988; N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 1981; G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, tł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXVI, 1985, z. 3, s. 303–309; M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986; M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty”, 1980, nr 6 (54), s. 61–78; tenże, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

⁷ Relacja myśli, słowa i obrazu jest osobnym zagadnieniem, którego rozważaniu poświęcono wiele czasu i miejsca. Wspomnę tu tylko, że Maurice Merleau-Ponty, rozważając problemy ludzkiej percepcji i świadomej myśli, co do roli słowa twierdzi, że uobecnia ono posiadającą sens myśl, nie będąc jednak jej znakiem, ale nierozdzielnie złączoną z nią, jednoczesną ekspresją, przez co między innymi przeżywanie, odczuwanie świata, od razu wyposaża go w sens, a percepcja i świadomość posiadająca werbalny charakter są integralnie związane (podobne jest rozumowanie wielu filozofów od Arystotelesa do czasów najnowszych, np. Emmanuel Lévinas powie, że „mowa jest warunkiem funkcjonowania rozumnej myśli”) – por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, w wielu miejscach; M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tł. J. Brzeziński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 316–330; H. Arendt, *Myślenie*, tł. H. Buczyńska-Grzywacz, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 146; E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 2002, s. 241. W odniesieniu do sztuk wizualnych, np. Roman Ingarden pisał o dwuwarstwie języka w konkretyzacji obrazu, Władysław Stróżewski o *logosie* jako wspólnym mianowniku sztuk, pojawiały się także tezy o tym, że wszelkie ostateczne doświadczenie sztuki jest językowe albo że repertuar ikoniczny nie może obejść się bez elementu słownego lub też że „scalenie obrazu wymaga wprowadzenia słownej narracji”, choć ostrożniej mówi się raczej o tym, że język werbalny zawsze ostatecznie jest interpretantem wszystkich innych systemów, łącząc znakowość i znaczeniowość wypowiedzenia, lub że naukowa analiza zawsze jest tekstem zwerbalizowanym (co jednak nie oznacza przekładania wprost znaków wizualnych na tekst), wreszcie trochę spontanicznie o czytaniu obrazu. Por. W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 80; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 165 (cytat) oraz s. 159–166; R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1958, s. 92 i n., także É. Benveniste, *Semiologia języka*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 29; W. Tatariewicz, *Sztuka i język. Dwa wieloznaczne wyrazy*, „Studia Semiotyczne” 1970, nr 1, s. 16–22 oraz W. Skalmowski, *On the Notion of a Subcode in Semiotics*, [w:] *Sign Language Culture*, Mouton, The Hague–Paris 1970, s. 62–63, [za:] L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Tesera. Sztuka jako przedmiot badań*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 120, czy np. J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne*, tł. J. Holzmann, Universitas, Kraków 2006.

Choć nie tylko w obrazach, bowiem okazuje się także, jak pomocny w zrozumieniu dzieła jest jego tytuł, „dedykacje”, oraz wypowiedzenia samego artysty i krytyków, stanowiące właściwie część dzieła.

Przeczytana informacja werbalna zdradzała właśnie, że mamy do czynienia z długotrwałą akcją. Prowadzoną uparcie, cierpliwie, konsekwentnie, mimo swej monotonii (wprost zdradzanej przez liczby jednostajnie czytane spokojnymi głosami lektorów). Akcja Kawary poznawana głębiej okazywała się postępującą w czasie wypowiedzią narracyjną o upływie czasu i przemijaniu człowieka⁸. Jednak mimo ostentacji owego czasowego rozwoju, narracyjność ujawniała się mało natarczywie, bo podmiotu czynności twórczych, autora, narratora nie było w świecie przedstawionym. Czas płynął obojętnie, mijał i w tej swojej niewzruszoności był superobiektownie notowany zapisem, później beznamiętnie magazynowanym w archiwum, które – posługując się terminologią Husserla, lecz przyjmując perspektywę wykraczającą poza indywidualne doznanie – można by nazwać retencyjnym, bo w pewnym sensie roczniki są przeszłością, już zapomnianą, bowiem tomy są zamknięte, ale i jeszcze obecną, bo dzięki nim spodziewamy się następnych, przy czym dotyczy to nie tyle przeszłości i terażniejszości człowieka, ile ludzi⁹. Czas okazywał się bohaterem opowieści, działającym zupełnie niezależnie od podmiotu, gdyż tak właśnie, niezależnie od wysiłku człowieka, czas działa. Jakże znacząca zatem w tej instalacji, przestrzennym obrazie, była nieobecność aktywnego *ludzkiego* podmiotu (bo czytających lektorów nie można chyba nazwać aktantami). Czas, tak istotna dla człowieka, druga z Kantowskich kategorii apriorycznych, także po Kantowsku uchwycić się nie da, pochodzi on z wnętrza człowieka, ale jest nań obojętny. Jest bowiem transcendentnie idealny.

A jednak ów pozorny rozdział człowieka i świata idei jest przecież obserwowany, co uzmysławia projekt Kawary. Może to owa perspektywa wykraczająca poza indywidualne doznanie? Ktoś (artysta, widz, Inny...?) obserwuje i rozumie czas. Musi być czyjeś myślenie, żeby był czas. Uchwycić tu można obecność narratora auktorialnego, wszystkowiedzącego. Wydaje się, że wręcz chodzi o ukazanie, że nawet ponad artystą,

⁸ Spośród problematyki związanej z narracją, szczególnie adekwatne wobec analiz sztuk wizualnych wydają się takie zagadnienia, jak: wydarzenie się w czasie, funkcjonowanie narratora lub podmiotu lirycznego, który pokazując opowiada i wyraża (w związku z obecnością obrazu nie musi opisywać, świat jest przedstawiony) i jego stosunek do ewentualnych aktantów – postaci czynnie działających (zwykle według pewnych wzorów) lub tylko do postaci biernych, sposób jego wypowiadania się, to, do kogo owa wypowiedź jest adresowana, a szczególnie wpływ poziomu obrazów i ujęć (czyli manifestacji) oraz ich sposobu wiązania na zawartość znaczeniową wypowiedzi (co jest przedmiotem narratologii). Por. J. Sławiński, *Epika, Fabuła, Gramatyka narracyjna, Narracja, Narratologia*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 135–136, 123–125, 171–172, 303, 304; *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004; M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997. O narracji w obrębie sztuk wizualnych por. szczególnie R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002; H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, t. XI, 2000, s. 295–322; A. Gwóźdź, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992; W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.

⁹ Por. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989, s. 44–107.

podmiotem czynności twórczych, tworzącym i działającym w dziele, jest ktoś jakby wykorzystujący artystę, niby aktanta zmagającego się z czasem. Znaczący jest tu także akt artysty „dającego się wykorzystywać”. Artysta i czas okazują się składnikami opowieści. Podmiotem jest ten, który widzi czas i może nawet wykracza ponad porządek idei.

Może gdyby przenieść tutaj z analiz fotograficznych Barthesowsko-fenomenologiczne pojęcie *punctum*, to odpowiedzialnymi za pojawienie się tej trudno definiowalnej wartości nie byłyby przestrzeń i czas, bohaterowie tej opowieści, ale raczej ten, kto poza czasem¹⁰. Czy jest to człowiek, który jako widz, tylko chwilowo wkracza w obszar idei czasu i przestrzeni, pozornie obszar ten naruszając i zmieniając, a w istocie pozostawiając go obojętnym? Czy bez człowieka i jego myśli obszaru tego by nie było? Czy taki jakby solipsyzm zawarty jest w tym dziele? Czy może pojąć można tę wypowiedź dopiero na przykład przez „sposób poza czasem” Emmanuela Lévinasa?¹¹

Takie chyba pytania z dziedziny więcej może nawet niż antropologii filozoficznej stawia On Kawara za pośrednictwem obrazu organizowanego przez zabiegi właściwe literackiej poetyce. Obok bowiem użycia obrazowych symboli i metafory wyłaniającej się z obrazu i po interpretacji reorientującej powtórnie koncentrację na obraz, samą narrację zapisującą obrazem i słowem upływ czasu nazwać można „reportażem z przemijania” (skoro zaś mowa o obrazowej manifestacji, to może reportażem prowadzonym jakby „chłodnym okiem” kamery). To kojarzyć może się także z naturalizmem, podobnie jak właściwe popularnej w tym prądzie noweli (zwykle jednak krótkiej) skupienie się na wątku kategorii doświadczania i poznania. Wreszcie sam naukowo-filozoficzny temat oraz lapidarny sposób jego poruszenia właściwy jest szczególnie literackiej eseistyce.

Mniej jednak poruszające są takie porównawcze skojarzenia, bardziej zaś istotne jest to, że myśl o człowieku objawia się w takim dziele dzięki prowadzącemu ku niej obrazowi oraz identyfikowanej z poetyką organizacji estetycznej, czyli że wywoływanie u widza namysłu nad własną kondycją związane jest z grą wyobraźni i rozumu oraz zapisywaniem się przez intensywność w obrazowej pamięci. Dlatego poruszający filozoficzną problematykę artysta pozostaje artystą, bo w jego pracy działa przede wszystkim to, co estetyczne.

Artystyczno-filozoficzne próby wobec czasu i życia podejmuje również Roman Opalka, który fotograficznie dokumentuje zmiany swej twarzy dokonujące się z wiekiem, a do każdego kolejnego ze swych obrazów, od 1965 roku pokrywanych szeregami cyfr narastających od jednego wzwyż, od roku 1973 dodaje procent bieli. Prace malarskie tytułuje *Detalami* albo np. *1965/1–nieskończoność*, cały zaś projekt nazywa *Program Opalka 1965/1–A*¹². Wraz z upływem czasu coraz mniej jest na nich

¹⁰ O koncepcji *punctum* por. R. Barthes, *Światło...*, s. 45–47 i w wielu miejscach; K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 260.

¹¹ O kategorii *il y a* por. np. E. Lévinas, *Czas i to, co inne...*, s. 27–35 i w wielu miejscach.

¹² Por. B. Kowalska, *O Romana Opalki postawie egzystencjalnej*, <http://arsenal.art.pl/php/strona.php?a1=dokumentacja&a2=1996/199608>; też, *Roman Opalka*; A. Zakrzewicz, *1965/1–A*, <http://www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/artykuly.jsp;jsessionid=FA5BCC79D7F2E557315F43B76AAE73C6?Typ=detal&IdArtyku=189> (16.12.2006).

ciemnej barwy. Płótna eksponowane są wraz z fotografiami, często towarzyszy temu nagrane czytanie liczb. Twarz na fotografiach jest coraz starsza, a obrazy, jeszcze w latach 90. czarno-szare (np. na wystawie w *Műcsarnok* w Budapeszcie w 1997 roku), na Biennale w Wenecji w roku 2005 były już niemal zupełnie białe, a cyfry wyróżniały się tylko fakturowo.

Także tutaj podczas pojedynczych ekspozycji prezentowanych jest niewiele obiektów, przez co na poziomie zmysłowego doznania sale charakteryzuje wrażenie przestrzenności i spokoju oraz wynikający stąd podniosły nastrój. Kiedy po okresie obrazów bardzo ciemnych, a potem stonowanych, płótna stały się białe (z fakturowo wyróżnianymi liczbowymi znakami), rezultat mógł być taki jak w Wenecji, gdzie dwa jaskrawo oświetlone białe obrazy eksponowane na białych ścianach wręcz żarzyły się z kliniczną czystością w towarzystwie trzech mniejszych fotografii. Twarz mężczyzny, jak zwykle patrzącego wprost na widza, bez uśmiechu, na biało-czarnych zdjęciach, bardzo wyraźnych, z dużą głębią ostrości, w porównaniu z wcześniejszymi pokazami była znów starsza.

Liczba symbolizuje porządek ogarniający przemijanie, z którego to porządku dyscypliny wymyka się dramat zmieniającej się twarzy. To widać w prezentowanych ekspozycjach. Jednak przy dopowiedzianej werbalnie (w publikacjach) znajomości całego projektu obiekty denotowane jako fotografie i obrazy konotuje się jako zdjęcia zmieniającej się twarzy człowieka starzejącego się, przemijającego, zmierzającego do śmiertelnego zwieńczenia życia, oraz jako coraz bielsze i bardziej czyste kolorystycznie malowidła zmierzające od zespołów cyfr ku minimalistycznej abstrakcji. Sens znów można próbować wypowiedzieć metaforą, w prosty sposób tytułując projekt „obliczem czasu” albo „czasem oblicza” lub bardziej skomplikowanie tłumacząc wypowiedź w kontekście antropologicznym, np. „starzenie się i przemijanie jest znikaniem i stawaniem się”.

Czy jednak stawaniem się pełni czy pustki?

Twarz objawia prawdę. Na różne sposoby. Jako wierna podobizna ukazująca stan tego samego człowieka, którego wiek się zmienia. Albo jako twarz odsłonięta, nie odwrócona, szczerze (choć nie natarczywie) patrząca. Wtedy to spokojne patrzenie się artysty, niezależne od wieku, powoduje, że pragnie się wejścia w relację z Innym jako twarzą, która to relacja jest „pragnieniem, przyjmowaniem nauki i pokojową opozycją rozmowy”, pożąda się więc epifanii twarzy odsyłającej według Lévinasa do Kantowskiej nieskończoności¹³. Jednak w tej pracy jest jednoczesność patrzenia i obcości, obecność, może człowieczeństwo i ludzkość, ale chyba nie ma epifanii odsyłającej w nieskończoność, nie ma działania, wolności, roz(mowy). Jest raczej prowadzenie w nieskrytość prawdy o byciu ku śmierci¹⁴. Brakuje rozmowy, choć jest wypowiedź. Jakby nie było oczekiwania na odpowiedź. Poza jasnym, jednoznacznym faktem starzenia się człowieka, w zmienianiu się twarzy i narastaniu liczbowo ogarnianego wieku nie można dostrzec nic. Znaczące jest w tej wypowiedzi to, że tu nie ma epifanii twarzy.

¹³ E. Lévinas, *Calość i nieskończoność...*, s. 231, por. też s. 227–261.

¹⁴ Por. zestawienie dwóch filozofii: M. Rebes, *Heidegger – Lévinas. Spór o transcendencję prawdy*, Universitas, Kraków 2005.

Zarazem wybielanie obrazów i wymazywanie cyfr metonimicznie przylega do czasu, którego upływ obiektywnie powoduje przemijanie, zanikanie, zatracanie się. Cały zaś projekt znów jest długotrwałą, cierpliwie i systematycznie prowadzoną narracją. Chyba jednak nie beznamiętną, jak to było w przypadku Kawary. Tym razem pierwszoosobowy narrator należy do świata przedstawionego, wypowiadając się przez obrazy. Konkretnie instalacje to obrazowe manifestacje (te już współtworzą symbole wiązane dalej metaforycznie, a więc swoimi syntagmami), a ich sensy łączone są w składnię długotrwałej narracji (cykl). W przestrzeń każdej instalacji wkraczają widzowie modyfikujący scenę, każdy wprowadza nowy wątek lub narratora rozumianego w kontekście *punktu widzenia* (o którym pisał Borys Uspienski)¹⁵ i uruchamia akcję bezpośrednią jak w teatrze. Każda instalacja jest trochę inna (jest dodawanie i transformacja tekstów ikonicznych, ale razem utrzymuje je narracja całości projektu), a wszystko spaja jednolity podmiot–autor–narrator. Bohaterem jest czas prawdziwie działający, oddziałujący na narratora istniejącego w świecie przedstawionym. Narrator wypowiada się: „ja Roman Opałka starzeję się i znikam za sprawą czasu, który działa”. To fabuła tej opowieści prowadzonej niczym dziennik, za pomocą obrazowych notatek, instalacji–klisz adresowanych do pamięci. Pozostają w niej pojedyncze instalacje i ich widzialne przemienianie się zapisujące przemienianie się człowieka i dopełnianie życia.

Jednak ten element dramatyczny, przez który dzieło można by odczytać jako ukazanie „dramatu egzystencji”, okazuje się tropem nie tyle nie istniejącym, co oznaczającym ułudę. Nie znaczącym prawdziwym sensem, bo prawdziwy sens, podobnie jak w wypadku fotografowanego oblicza, jest tylko w tym, że tak jak jest twarz i jest starzenie się, jest także upływ czasu, wobec których prawdziwego dramatu i jego grozy należy odważnie stanąć. Sam autor w wywiadzie dopowiada, że w swym biegnącym życiu nie widzi sensu¹⁶, choć właściwie cały projekt zdaje się być nadawaniem sensu przez uświadomienie przemijania. Uświadomienie sobie i innym, bowiem przemijanie dotyczy wszystkich tak samo i nie ma swego ukrytego dna.

Podmiot kondensuje w swym doświadczeniu doświadczenie czasu w ogóle i przemijania w ogóle. Podobnie jak w życiu, spod działań i aktów wyłania się to, co niezmiennie (i człowiek powinien do tego wyłaniania dążyć, odsuwając to, co mniej istotne), tak i w tym dziele, spod symboli, metafory i opowiadania o własnym przemijaniu wyłania się czas. Ważniejsze jest, aby zobaczyć czas, pomyśleć, jaki jest sens czasu i zadać Heideggerowsko brzmiące pytanie, czy koniec własnego czasu to koniec czasu w ogóle? Czy dopełniony czas własny to po prostu pustka, czy jednak pełnia? A jeśli to drugie, to kiedy jest ona zrozumiała? W obszarze idealistycznej metafizyki, czy po własnym nadaniu sensu życiu przez odważne uświadomienie sobie przemijania i dawanie temu wyrazu?¹⁷

¹⁵ Por. B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk, Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997, s. 191–244; por. też. M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986, s. 31–34.

¹⁶ W rozmowie z A. Zakrzewicz, 1965/1–A...

¹⁷ Interpretacja projektu Opałki w kontekście filozofii Heideggera por. B. Kowalska, *O Romana Opałki postawie...*

Wybrakowana epifania twarzy i przejmujące doznanie czasu może ukazywać w obrazach opozycję Lévinas–Heidegger w obszarze antropologii filozoficznej. Próbując odpowiedzieć na objawienie, nie wracam do siebie dzięki relacji z Innym, ale zastanawiam się, jak w byciu ku śmierci w ogóle można siebie zyskać. W ten sposób nie tyle oblicze Opałki objawia, ile dzieło sztuki, które nam coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego¹⁸. Paradoksalnie okazuje się ostatecznie, że w pracy Opałki, mimo oczywistego, wydawałoby się osobistego, zaangażowania artysty, bardziej przemawia dzieło niż podmiot (rozumiany i jako podmiot czynności twórczych, i jako figura w strukturze pracy), gdy tymczasem „obojętny” projekt Kawary prowadzi do refleksji o podmiocie, Innym i byciu w wielu wymiarach.

Opisane przykłady ukazują, że problemy bycia i trwania, działania świadomości, udziału podmiotu w istnieniu tego, czego się doznaje i trwałości tego, co jest, choć nie dane bezpośrednio, wciąż funkcjonują w twórczości konceptualistów, a poruszane są przez użycie symboli i metaforyzowanie czy formowanie długotrwałych opowieści (gdzie swoją drogą zagadnienie pamięci może być symbolizowane literacką formą). Wciąż pojawiają się wątki podmiotu i poznania, w sztuce najnowszej niezwykle istotne, nie tylko w pracach konceptualistów, ale obecne również w sztuce performance’u i nowych mediów, często uchwytnie właśnie dzięki analizie operacji o poetyckim charakterze. Być może właśnie posługiwanie się literacką poetyką w dziełach wizualnych, w celu wypowiedzania się na tematy właściwe filozoficznym rozważaniom, szczególnie wyróżnia sztukę najnowszą.

Rafał Solewski

studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował w 2000 r. Pracował w Cricotece i w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. W Instytucie Sztuki AP pracuje od 2001 roku. W latach 2003–2006 pełnił obowiązki kierownika Katedry Wychowania Estetycznego i Historii Sztuki.

W 2005 roku opublikował książkę *Franciszek Mączyński (1874–1947). Życie i twórczość krakowskiego architekta*. Od tegoż roku jest współredaktorem i redaktorem naukowym serii *Studia de Arte et Educatione*, wydawanej w ramach *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*. Autor kilkudziesięciu publikacji w „Estetyce i Krytyce”, „Centropie”, „Roczniku Krakowskim”, „Kresach”, „Dekadzie Literackiej”, katalogach wystawowych i zbiorach materiałów z sesji naukowych. Brał udział w wielu projektach badawczych, międzynarodowych konferencjach naukowych oraz wyjazdach zagranicznych, korzystając ze stypendiów Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The Tokyo Foundation, Research Support Scheme, programów Tempus i Socrates/Erasmus oraz grantów Komitetu Badań Naukowych.

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 139.

Literary poetics and its philosophical function in the contemporary art on the example of the conceptual projects by On Kawara and Roman Opałka

Abstract

The text refers to the conceptual tradition of concentrating on the intellectual transmission of a work of art looking at Joseph Kosuth's actions as an example it points out how the manifestation of resistance to the excess of theories in the world of art did not interfere with the fact that in some philosophical texts there have been many aspects taken from literary poetics. The basic emphasis of the text is to point out how elements like narration, metaphor and the semiotic operations on signs function in the long-distance of Kawara and Opałka. It is also proved that the use of the operations analysed by literary poetics and by semioticians (especially Roland Barthes in his late, phenomenological period) encourages the recipient to deep reflection, close to philosophical issues of cognition, the character of time and space, thought, being, identity, relation with Other, therefore the issues analysed by for example Kant, Husserl, Heidegger or Lévinas.