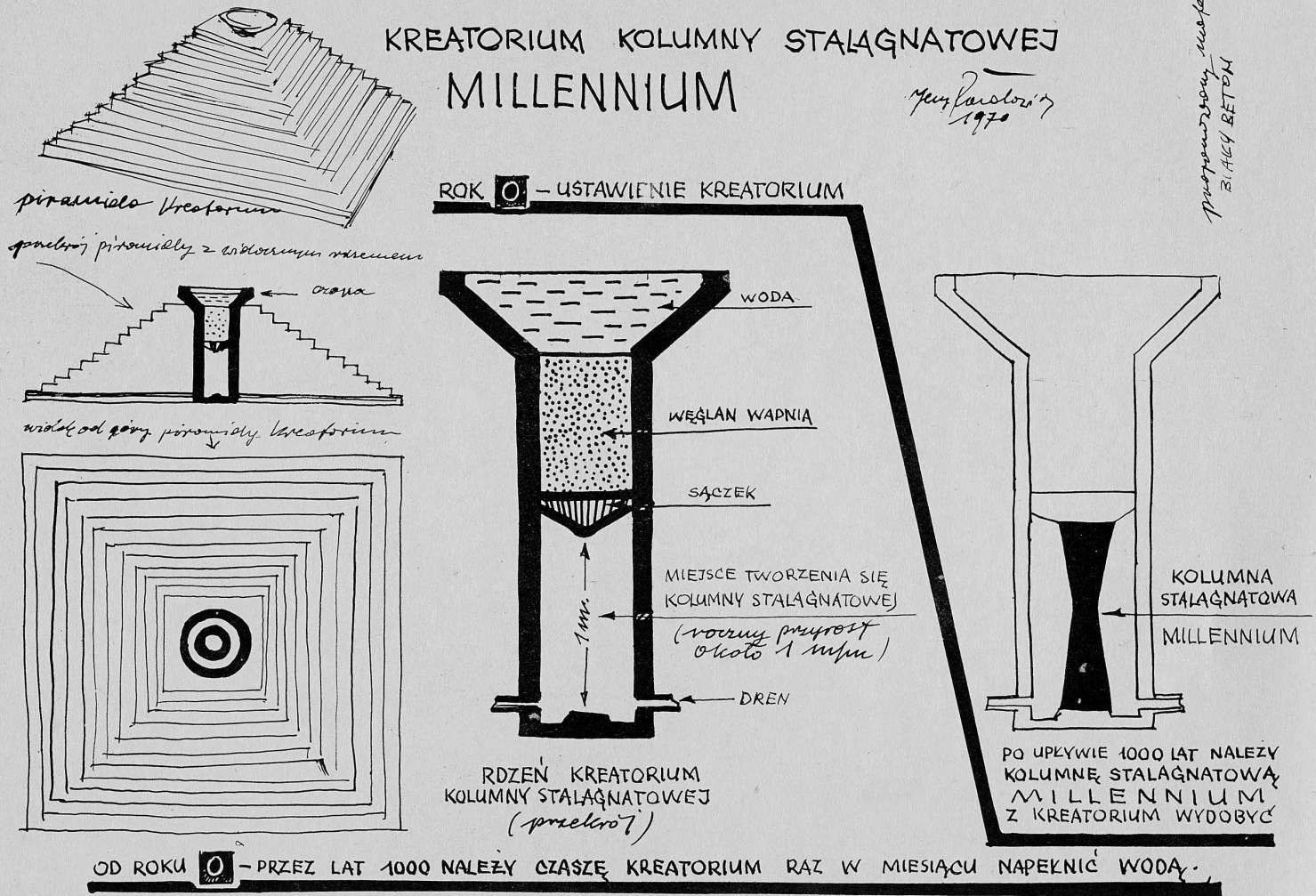


KREATORIUM KOLUMNY STAŁĄGNATOWEJ MILLENNIUM

J. Rosołowicz
1970

*proponowany materiał:
BIAŁY BETON*



1. J. Rosołowicz, Kreatorium kolumny stalągnatowej - Millennium, 1970; Muzeum Współczesne Wrocław. Fot. dzięki uprzejmości MWW

Czy otwarte dzieło sztuki otworzyło puszkę Pandory?

Sylwia Świśłocka-Karwot

Uniwersytet Wrocławski

Wartykule zajmuję się problematyką **dzieła otwartego**, które – choć już trwale zadomowione w obszarze współczesnej sztuki – wciąż wydaje się niedostatecznie zbadane. Zagadkowe pojawienie się (w rodzinie artefaktów) **dzieła procesualnego**, które z racji na różnorodną strukturę można by typologizować, wymaga namysłu od dzisiejszego badacza. Fakt istnienia takich dzieł w przestrzeni sztuki nikogo już nie dziwi, czy jednak zadaliśmy sobie kiedykolwiek pytanie: czy wiemy, skąd się one wzięły? Wpływ idei dzieła otwartego na obecną rzeczywistość jest niekwestionowany. Ale czy tzw. otwartość dzieła nie została nadużyta, fałszywie zinterpretowana, przynosząc skutek w postaci pandemii sztuki wolnej, oswobodzonej z jakiegokolwiek *framingu*¹ – w tym, co najbardziej zdumiewające, sztuki wolnej od siebie samej?

Piszę te słowa, zadając sobie pytania natury ontologicznej. Moim celem jest refleksja nad bytem i tożsamością współczesnej sztuki. Punkt wyjścia sytuuję w obrębie twórczości związanej z pojęciem dzieła otwartego, jego podmiotowej istotowości oraz znaczenia sposobów funkcjonowania takich obiektów w skądinąd coraz bardziej hybrydującej się strukturze rzeczywistości. Interesuje mnie dzieło sztuki otwartej wraz z jego własnościami, rozpatrywanymi nie tylko w aspekcie formalnym. Chcę się zastanowić nad przyczynami narodzin koncepcji dzieła otwartego, osadzonej w określonym przedziale czasu i przestrzeni. W końcu – zmierzam do odpowiedzi na pytanie, czy koncepcja takiego dzieła była koniecznością, czy raczej nową możliwością w swym progresywnie określonym widnokręgu zjawisk



¹ *Framing* – technika powszechnie stosowana w przekazach medialnych jako narzędzie służące kształtowaniu wizerunku rzeczywistości.



² N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

³ Tę kategorię należy tu rozumieć jako uwzględniającą granice, określonego ramami narodzin i śmierci, życia człowieka.

⁴ Arystoteles, *Fizyka*, przeł., wstęp, przypisy K. Leśniak, Warszawa 1968, s. 21.

⁵ K. Nowakowska-Sito, *Symboliści*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. A. Lewicka-Morawska, t. 8, wyd. 4, Warszawa 2009, s. 261.

artystycznych drugiej połowy XX wieku. Jeszcze inną kwestią pozostaje, czy dzieło otwarte można uznać za dzieło relacyjne w rozumieniu Nicolasa Bourriauda². Ją jednak może spróbuję rozwinąć w jakimś innym artykule.

Otwartość i czas

Na wstępie muszę zaznaczyć, że punkt wyjścia stanowi dla mnie otwartość nie wynikająca li tylko z wykorzystania nowinek technologicznych absorbowanych czy implementowanych w obszar sztuki od początku XX w., jak chociażby film, telewizja czy wideo. Interesują mnie bowiem dzieła, które w literalnym tego słowa znaczeniu, poza formalną strukturą realną lub koncepcyjną, **jawią czas** i jego **nieskończoność**³.

W tym sensie należy na potrzeby tego tekstu zdefiniować czas jako abstrakcyjne „bycie”, co zresztą wskazywałoby na, zaprzeczającą jego abstrakcyjności, osobową formę „bytu”, zbliżając jego rozumienie bardziej do intuicyjnie zdefiniowanego przez Arystotelesa pojęcia czasu jako „ilości ruchu ze względu na »przed« i »po«”⁴.

Historycznie i obok

W celu przyjrzenia się pojęciu dzieła otwartego trzeba zarysować tło historyczne, albowiem koncepcja ta ma swoich antenatów myślowych. Wśród nich należałoby w pierwszej kolejności przywołać symbolistów, zarówno w ich literackiej, jak i plastycznej odsłonie. Poeta Jean Moréas w swoim *Maniście symbolizmu* z 1886 r., krytyk Albert Aurier w tekście *Symbolizm w malarstwie* z 1891 r., następnie Felix Fénéon i Rémy de Gourmont⁵ – żeby wymienić tylko najważniejszych – formułowali ideę symbolizmu, rozumiejąc ją jako otwarcie dzieła na jego mnogie, bo wariantywne odczytania. Najistotniejszy dla twórczości tych autorów środek wyrazu – symbol, miał naturę nieskończoną, niewyczerpywalną. Choć dzieło postaciowo było jedno, jego znaczenia do dzisiaj toną w zamyślnym przez artystów bezkresie możliwości interpretacji. Warto tu jednak wyróżnić immanentną cechę sztuki, niedającej się w rzeczy samej do końca i bezwzględnie poznać. Cech nieskończoności semantycznej nie sposób bowiem raczej odmówić żadnemu ontologicznie pojmanemu dziełu, które *a natura rei* pozostaje tajemnicą.

O ile przywołanie symbolistów jest właściwie wspomnieniem ich dywagacji jako odległej historii, o tyle kwestia mnogości sensów, a tym samym interpretacji dzieła, pozwala nam na przeskok do XX w. i do teorii badacza uznanego za ojca koncepcji dzieła otwartego – Umberta Eco. Jego książka z 1962 r. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* w sposób doniosły akcentowała polisemiczność każdego wytworu artysty, a także uzasadniała konieczność zmiany postrzegania układu sił w obszarze sztuki. Wol-

no powiedzieć, że Eco w pewnym sensie przeniósł akcent z relacji: artysta–dzieło, na relację: dzieło–odbiorca. Można by rzec, iż odbiorca uległ upodmiotowieniu, a nawet uprzywilejowaniu w tej relacji. Stał się bowiem więcej niż docelowym adresatem dzieła – otrzymał rangę jego pełnoprawnego współtwórcy. A że dzieło już od dawna wówczas funkcjonowało poza przestrzenią elitarnych kunstkamer, upublicznione, stawało się coraz częściej dobrem społecznym, żeby w obliczu zarówno propagandy systemów, jak i zwyczajnej codziennej potrzeby i wygody człowieka pozycjonować się w obszarze sztuki dla mas, uzyskać status elementu kultury masowej⁶. Warto zwrócić uwagę, że w tym kontekście zwłaszcza hasła wychowawczej roli kultury, jej umasowienia i pożądanego szerokiego społecznie odbioru wybrzmiewają w dywagacjach socjologów tamtych lat. Ale nie socjologia omawianego okresu będzie mnie tu bliżej interesować. Swoją uwagę chcę bowiem przenieść w obszar literatury.

O romansach „sztuki obrazu” i „sztuki słowa” napisano wiele. Powiązanie tych dwóch rodzajów wypowiedzi artystycznej jest odnotowywane w historii sztuki od dawna. Zwłaszcza próby zobrazowania najcenniejszych osiągnięć kultury słowa od starożytności po współczesność są dość powszechnie znaną w tym obszarze praktyką⁷. Chcę jednak wskazać na koincydencję obu rodzajów dzieł. I jak to zazwyczaj bywa, ujawnić choć parę faktów poświadczających wzajemny wpływ jednego sposobu kreacji na drugi.

Pisząc o – istotnej z punktu widzenia problematyki podjętej w artykule – głośnej i czytanej w Polsce w latach 60. XX w. literaturze, wspomnieć należy co najmniej dwóch jej przedstawicieli: Jorgego Luisa Borgesa oraz Julia Cortáзара. Na gruncie filmu jako interesujący z tej perspektywy wymieniałbym *Rejs* Marka Piwowskiego. W muzyce – ze względu na abstrakcyjność języka i szybko zuniwersalizowane poszukiwania artystyczne – Johna Cage’a, Pierre’a Bouleza, Karlheinz Stockhausena czy Krzysztofa Pendereckiego, jak również tzw. *dixieland*⁸ oraz dający duże możliwości interpretacyjne i aranżacyjne (z uprzywilejowaniem improwizacji, *ex definitione* otwartej) *free jazz*.

Jazz w Polsce sięga swoimi korzeniami lat 20. XX w., ale dopiero po wojnie i po tzw. odwilży muzycy mogli odnowić fascynację atawistyczną muzyką niewolników nieznaną nut. Chciałabym tu także wymienić nazwisko Andrzeja Panufnika, kompozytora, którego utwory z lat 60. XX w. wprost, moim zdaniem, ujawniają nowe sposoby myślenia o sztuce, poświadczają dynamikę nadchodzącej zmiany. Jednak ze względu na przebywanie tego artysty za granicą należy przyjąć, że nie był on wówczas w Polsce szeroko znany. Choć niewykluczone, że jego koligacje rodzinne z przedstawicielami środowiska sztuk plastycznych – powiązania z rodzinami Panufników i Dworskich – mogłyby dawać cię szansy na odnalezienie pewnych tropów powiązań.

Co zatem ujawnia dystans temporalny w kontekście zmiany, której przyczyn poszukuję w sztukach wtedy jeszcze zwanych plastycznymi? Zajmijmy się najpierw obszarem spoza tych ostatnich.



⁶ Ciekawe, wsparte naukową wnikliwością informacje na ten temat można odnaleźć w publikacji z 1964 r., autorstwa nieżyjącej już socjolog, A. Kłóskowskiej: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.

⁷ Nie sposób nie przywołać tu nazwisk chociażby takich polskich badaczy tego wspólnego dla literatury i sztuk plastycznych zjawiska, jak M. Janion i W. Okoń, czy nie wspomnieć chociażby ukazującego się w Warszawie na przełomie XIX i XX w. czasopisma „Chimera” oraz dodatku literacko-artystycznego „Literatura i Sztuka”, rozpowszechnianego jako *appendix* do różnych pism na terenach polskich, np. do „Nowej Gazety” (w latach 1906–1907 o zmienionym tytule „Ludzkość”), wydawanej w latach 1907–1914 w Warszawie. Warto też wymienić wychodzący w latach 1909–1914 dodatek do „Dziennika Poznańskiego” czy opublikowaną przez PWN trzutomową encyklopedyczną pozycję *Literatura i sztuka* (red. K. Janus–Kwiatkowska, Warszawa 2003). O powinowactwach obu dziedzin pisał również S. Freud: *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2012.

⁸ Jeden z najbardziej wówczas znanych zespołów grających tego typu muzykę to zawiązany w 1957 r. New Orleans Stompers. Ich wydany na początku 1965 r. album *New Orleans Stompers* (od początku lat 60. XX w. zespół występował pod nazwą Warsaw Stompers) otworzył słynną serię płyt „Polish Jazz”. Wśród nich ukazały się m.in. albumy M. Urbaniaka, A. Makowicza, T. Stańki, Z. Namysłowskiego, A. Kurylewicza, J. „Ptaszyna” Wróblewskiego czy W. Karolaka.



⁹ Pisarz przedstawił te koncepcje w manifestie *Ultraismo* z 1921 roku.

¹⁰ W 1968 r. został opublikowany polski przekład rozszerzonego wydania.

¹¹ *Gra w klasy* (oryg. *Rayuela*) wydana została w 1963 r. w Buenos Aires. Pięć lat później ukazała się w Polsce (w przekładzie Z. Chądzyńskiej). Niemal natychmiast stała się pozycją kultową.

¹² Zaproponowany przez Cortázarą układ przypomina tajemniczy ciąg liczb, w których odnajdujemy jednak wątek liniowy tradycyjnie pojmowanej lektury tekstu (strony zaznaczone pogrubioną czcionką): 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - ... (żeby pokazać choć część zamysłu pisarza).

Borgesa historia zapamiętała w pierwszym rządzie jako wicherzyciela ornamentacyjnej stylistyki modernistycznej, postulującego w jej miejsce pojęcie nowoczesnej metafory⁹. Głoszony przez pisarza ultraizm (1919), będący próbą połączenia w poezji hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej futuryzmu, dadaizmu, kubizmu i kreacjonizmu, przeszczepionego do Francji przez Chilijczyka Vincentego Huidobro (1916), stały się zarzewiem nowego myślenia o sposobach tworzenia. Wydaje się, że zwłaszcza nurt kreacjonizmu, z jego kultywowaniem przekonania o absolutnej autonomii języka sztuki, nobilitował artystę do rangi boga, a jego boską myśl – do roli *perpetuum mobile* tego świata. Co prawda pierwsze polskie edycje książek Borgesa wychodzą po 1970 r., jednak ten poeta i pisarz pozostaje dla mnie ważny z dwóch względów. Pierwszy to wydana w 1961, a w polskiej wersji w 1968 r. *Antologia osobista*¹⁰, która cała przeniknięta jest refleksją nad czasem, przestrzenią, nieśmiertelnością, ale także nad samym fenomenem aktu tworzenia, co nie pozostaje bez znaczenia dla omawianej w tym artykule koncepcji dzieła otwartego. Ów akt tworzenia bowiem zostaje w *Antologii...* powiązany z pojęciami biblioteki, labiryntu, zwierciadła. Funkcjonują one na zasadzie metaforycznych symboli-kodów, podważających jednoznaczność wszelkich ich dotychczasowych odczytań.

Drugi powód to znaczący fakt dzielenia sceny literackiej z głośnym swego czasu Borgesem przez drugiego ważnego dla kultury polskiej lat 60. XX w. pisarza pochodzenia argentyńskiego – Cortázarą. W tym samym bowiem 1968 r. w języku polskim została wydana niezwykła, bo eksperymentalna powieść tego autora: *Gra w klasy*¹¹. Ta „dziwna” książka, składająca się ze 155 krótkich rozdziałów podzielonych na trzy części, oferowała alternatywny – względem tradycyjnego liniowego czytania rozdział po rozdziale – klucz zapoznawania się z nią¹². Cortázar zaproponował odbiorcy zarówno dzieło „rozmnóżone”, tzn. otwarte na co najmniej dwa różne odczytania, jak i dotyczący jego lektury pewien rodzaj gry. Jedną z części opisał jako możliwą do zupełnego pominięcia, kreując szansę lektury w dwóch różnych porządkach. Sam utwór pozostawał jeden, ale oba warianty obcowania z nim implikowały odmienną recepcję. Dostępność dwóch alternatywnych sposobów odczytań książki powoduje, że odległe czasoprzestrzennie fragmenty z życia opisywanych bohaterów wymuszają na odbiorcy konieczność domniemywania, dointerpretowywania fabuły, czyniąc go równoprawnym partnerem procesu kreacji literackiej. Dzieło uzyskało dzięki temu status otwartego, a ową otwartość wolno utożsamić z modelem nieklasycznego dzieła wystrzelonego w kosmos entropijnych przestrzeni znaczeń, wytworzonych przez poszczególnych współkreatorów.

Można zadać pytanie, dlaczego opublikowano w Polsce książkę tego pisarza w latach głębokiego jeszcze PRL-u. Niewykluczone, iż stało się tak dlatego, że Cortázar znany był z zajmowania stanowiska po stronie piewców socjalizmu. Poodwilżowe czasy cechowała

wzmoczona aktywność wszelkich działań na polu kultury. Władza wiedziała, że nie utrzyma artystów w ryzach socrealistycznej doktryny, a otwarte, więc nie do końca jednoznaczne, właśnie niejasne dzieła wydawały się antidotum na ryzyko pojawienia się sztuki antysystemowej.

Warto wszakże też zauważyć, że lektura książek Cortáзара w pewnym sensie obnażała absurdalność tzw. okresu realnego socjalizmu, w którym kontrola jednostki przez system była traktowana jako normalność. Ambitna, bo intelektualnie zamyślona *Gra w klasy*, tak chętnie czytana w Polsce przez młodą inteligencję pod koniec lat 60. XX w., może zostać uznana za symboliczną namiastkę wolności. Stanowiła bowiem rodzaj azylu intelektualnego dla ludzi, których potrzeby najprawdopodobniej przekraczały ramy doświadczanej rzeczywistości¹³. Przede wszystkim ludzi ze świata sztuki. Metoda czy taktyka gry zaspokajała też, być może, potrzebę opisu takich obszarów egzystencji, które ze względu na reżim zwyczajnie wprost nie mogły wówczas być opisane.

Autor *Gry w klasy* pozwolił odbiorcy na jego własne poszukiwania, własne domysły, używanie własnych kluczy, czyniąc ze swego prozatorskiego wywodu **książkę otwartą**. Tym samym, obcując z *Grą w klasy*, czytamy w pewnym sensie również własną powieść. I chciałabym dodać, iż poniekąd także czytamy samych siebie, czytając własną powieść zaproponowaną przez Cortáзара. W gruncie rzeczy to uwolnienie tekstu spowodowało jego pączkowanie znaczeniowe oraz postępującą w czasie atomizację. Zwrot w kierunku jednostkowości i subiektywności był znamieną cechą tej lektury. Wciąż wszakże trudno przecież w analizach amputować jej twórcę. A próbę takiego spojrzenia badawczego należałoby uznać za niechlubny proceder. Podobnie rzecz się ma ze sztukami wizualnymi.

Dzieło i trochę więcej niż szczypta prawdy

Zastrzec muszę, że moim celem nie jest esencjonalne i tradycyjne zarazem opisywanie natury dzieła. Chcę się raczej skupić na jego wymiarze medialnym, pozwalającym na trójwarstwowe badanie: 1) specyfiki medium dzieła – jak artysta je zamyślił i ostatecznie w jakiej formie je przedstawił; 2) intencjonalnego charakteru dzieła – jakie zamierzenie wiązało się z jego kreacją; 3) wpływu dzieła na odbiorcę – w kontekście niemożności obcowania z domkniętą formą.

W tym miejscu muszą pojawić się dwa komentarze. Pierwszy dotyczy intencjonalności. Choć w analizie artefaktów problematyka ta bywa niejednoznaczna i dyskusyjna, muszę wprost napisać, że tutaj raczej nie będzie przysparzać trudności – co postaram się wykazać dalej. Powinam też dodać, iż w swym oglądzie z pokorą przyjmuję hermeneutyczną zasadę, że *subtilitas explicandi* nie jest tożsame z *subtilitas intelligendi*¹⁴. Zdaję sobie sprawę, że proponuję jedną z wielu perspektyw analizy dzieła. W pełni świadomie pomijam tu



¹³ Mit niezwyklej książki przetrwał do czasu moich studiów w latach 90. XX w., kiedy przyszło mi mierzyć się z nie-szczupłą publikacją w zielonej okładce po raz pierwszy. Problematyka tego eksperymentalnego dzieła wróciła po latach w opowieściach poznanych przeze mnie ludzi ze świata sztuki, którzy jako młodzi adepci dyscyplin wizualnych i architektury (chodzi o pokolenie artystów, architektów i historyków sztuki urodzonych głównie w latach 40. i 50. XX w.) wzięli czynny udział w tworzeniu tzw. neowanagardy lat 60. XX wieku. Przeprowadziłam dziesiątki wywiadów z tymi osobami, kiedy przygotowywałam swoją rozprawę doktorską, obronioną w 2004 roku. Dzisiejsza perspektywa badawcza i rozmowy z wciąż żyjącymi świadkami tamtych czasów pozwalają mi obecnie połączyć te wszystkie fakty.

¹⁴ Przyjmuję za ważne zapożyczone z hermeneutyki H. G. Gadamera rozróżnienie: sztuka wyjaśniania dzieła (*subtilitas explicandi*) ≠ sztuka rozumienia dzieła (*subtilitas intelligendi*). Zob. R. J. Bernstein, *From Hermeneutics to Praxis*, [w:] *Hermeneutics and Modern Philosophy*, ed. B. R. Wachterhauser, Albany [New York] 1986, s. 87.



¹⁵ Zob. W. Kołodziej, *Analiza matematyczna*, wyd. 5, Warszawa 2009, s. 71–72.

¹⁶ Zob. A. Bronk, *Wielość nauk i jedność nauki. Stanisława Kamińskiego opcje metodologiczne*, [w:] S. Kamiński, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, do druku przygot. A. Bronk, Lublin 1992, s. 354.

¹⁷ Zob. T. Kubalica, *Prymat rozumu praktycznego w logice. Teoria prawdy neokantowskiej szkoły badeńskiej*, Katowice 2009, s. 107.

¹⁸ Pierwotnie kompozytor stworzył w 1985 r. *ASLSP (As slow as possible)*, dwa lata później powstała wersja organowa *ORGAN²/ASLSP (As slow as possible)*.

kategorię *subtilitas applicandi*, bardziej właściwą do tropienia w zaproponowanych rozważaniach dla recenzenta tego tekstu.

Otwartość to cecha tego, co jest skierowane do wszystkich. Ów społeczny kontekst pozwala stwierdzić, że bywa ona pożądana, stając się miłą dla Innego element kultury osobistej człowieka. Ale bywa i kłopotliwa – gdy ujawnia więcej, niż potrzeba, a nawet więcej, niż w danej sytuacji po prostu wypada. Jeśli przyjąć zwerbalizowaną formę wypowiedzi za sposób jawienia się ludzkiej otwartości, to – w myśl zasady Pitagorasa – „trzeba milczeć albo mówić rzeczy lepsze od milczenia”. Idąc dalej tym tropem, mogę napisać: obym nigdy nie musiała milczeć, mając coś istotnego do powiedzenia, obym potrafiła milczeć, jeśli nie mam nic do powiedzenia, ale i obym mogła mówić, co zamierzam, a co może okazać się mądrością.

Samą otwartość da się też odnieść do nauk ścisłych. Stosowane w analizie matematycznej pojęcie zbioru otwartego określane jest za pomocą własności tożsamy z aksjomatami tzw. przestrzeni topologicznej. Okazuje się, że istnieją w niej zbiory, które posiadają obie zwykle wykluczające się cechy jednocześnie: są otwarte i domknięte zarazem. Jako typowe ich przykłady wymienia się zbiór pusty i całą przestrzeń¹⁵. Dalsza próba dywagacji na tematy matematyczne wydaje się bezcelowa, jednak w kontekście otwartości dzieł, którym chcę się przyjrzeć bliżej, jest uzasadniona. Artefakt, choć może, raczej rzadko bywa zbiorem pustym. Czy ma szansę stanowić „całą przestrzeń”? Lub przyjąć formę bytu otwartego i zamkniętego zarazem? Przywołana analogia, ze względu na specyfikę dyskursu nauk ścisłych w odniesieniu do humanistyki, sprawia wrażenie odległej. Jednak przyjmując, że metodologia nauki bada to, co wspólne dla wielu dyscyplin naukowych¹⁶, niech mi będzie wolno zestawić te skądinąd, moim zdaniem, tylko pozornie odległe asocjacje.

Bliska jest mi bowiem postawa Heinricha Rickerta, głoszącego prymat wartości prawdy¹⁷. Jej będę chciała dociekać, przyjmując, iż stanowi ona zasadniczy dla nauki przedmiot poznania. Sam Rickert używa pojęcia systemu otwartego w znaczeniu struktury, która podlega modyfikacji. Te sformułowania odnosił filozof do nauk, w tym nauk historycznych. Przy czym postulował, aby sama filozofia, jako nauka o całości świata, miała postać systemu. Tylko ten, zdaniem neokantysty, miał chronić przed relatywizmem. Chciałabym dodać: otwierającym bramę niepożądanemu żywiołowi chaosu.

Na chwilę choć przyjrzyjmy się wybranym przeze mnie dwóm dziełom otwartym i zamkniętym zarazem. Pierwszym z nich jest *Kreatorium kolumny stalagnatowej – Millenium* z 1970 r., autorstwa Jerzego Rosołowicza – żeby przywołać rodzimy przypadek. Drugie to *Organ² / As slow as possible (ASLSP)* Cage’a z 1985 roku¹⁸. Celowo wybieram prace, przy których tworzeniu posłużono się różnymi mediami. Zajmijmy się pierwszym przykładem [il. 1].

Zaproponowane przez Rosołowicza dzieło to projekt o charakterze architektonicznym składający się z piramidy oraz kreatorium,



— 2. Organy w kościele Sankt-Burchardi w Halberstadt. Fot za: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:ORGAN%C2%B2/ASLSP#/media/File:John_Cage_Orgel_Kloster_St._Burchardi_Halberstadt.jpg (data dostępu: 2.09.2020)

umieszczonego w jej centrum. Stanowi je około dwumetrowej wysokości cylindryczna forma z lejkowatym poszerzeniem od góry – czaszą, oraz z sączkiem w połowie wysokości. Część nad nim wypełniona miała być węglanem wapnia. Zamyślane przez artystę comiesięczne umieszczanie w czaszy wody i jej przenikanie przez sączek, przy założeniu jednomilimetrowego przyrostu w skali roku, po milenium miały dać efekt w postaci krystalizującej się od podstawy, wysokiej na 1 m kolumny stalagnatowej. Zaplanowany przez Rosołowicza proces powiełał w gruncie rzeczy zjawisko znane z natury, a obserwowane w licznych grotach i jaskiniach. Różnica polegała na tym, że w sztucznych warunkach wykorzystano naturalne właściwości użytych minerałów i substancji do wykreowania, w ciągu 1000 lat, swoistego „kulturo-naturalnego” tworu.

Pomysł Cage’a zawiera się w tytule przywoływanej pracy – *As slow as possible*. Tytułowe „tak wolno, jak to możliwe” nie określa bowiem kresu dzieła – napisanego przez muzyka w 1985 roku. Nie wiemy zatem, jak długo powinno trwać wykonanie kompozycji; dysponujemy tylko sugestią rozciągnięcia jej w czasie tak bardzo, jak tylko się da. Wykonane wersje utworu liczą od kilkudziesięciu minut do wartości niespotykanych, gdyż w 2001 r. w miejscowości Halberstadt (Niemcy) w kościele Sankt-Burchardi, a właściwie w jego ruinie, zamontowano specjalnie zaprojektowane organy, których uruchomienie rozpoczęło wykonanie utworu trwające... do dzisiaj; i mające trwać nadal [il. 2].

Zainicjowane już prawie 20 lat temu, ma rozbrzmiewać do 2640 r., co oznacza, że czas prezentacji całości kompozycji liczy 639 lat. Wydaje się, że melodia z Halberstadt wciąż uważana jest za najdłuższy znany utwór muzyczny na świecie. Pierwszy dźwięk kompozycji usłyszano dwa lata po rozpoczęciu odgrywania utworu. Partytura bowiem zaczyna się przewrotnie – pauzą.

Przywołuję tu tych dwóch artystów, bo choć nie byli oni pierwsi, obaj niewątpliwie wpisują się w rejestr najśmielszych eksperymentatorów sztuki. Można powiedzieć, że ze względu na czas trwania ich dzieła są jednak szalonymi pomysłami, przełamującymi to, do czego przyzwyczało nas tradycyjne postrzeganie sztuki. Artefakt w pewnym sensie sam z siebie przeznaczony jest do zachowania, do trwania, ale sytuacja, jaką sprowokowali wspomniani artyści, wykraczając daleko poza dostępny człowiekowi, ograniczony narodzinami i śmiercią czas, wydaje się pomysłem nie tyle ekstrawaganckim, ile w niecny sposób anihilującym zasadę potrzeby bezpośredniego kontaktu odbiorcy z dziełem lub jakby bezczelnie go tego przywileju pozbawiającym. Bo zwyczajnie niemożliwym! Znakomitą większość dzieł jesteśmy w stanie badać w ich fizycznym, nawet jeśli procesualnie utrwalonym, wymiarze, powtórnie odczytywać w kontekście nowo odkrywanych faktów lub w wyniku umieszczania na innych płach znaczeniowych, w innych problematyzujących owe prace obszarach. Z przywołanymi przykładami jest inaczej. Zamyślonych przez Rosołowicza i Cage’a artefaktów nie sposób wprost zobaczyć/wysłuchać.

I choć mogłoby się wydawać, że to ograniczenie czyni nas kalekami w odbiorze przywołanych prac, to łatwo zauważymy, że ich sens zasada się na czynnikach innych niż aspekty formalne. W gruncie rzeczy proekologiczna wymowa i sprzeciw wobec zbyt szybkiego i konsumpcyjnego tempa życia jawią się jako pierwszoplanowe przesłanie tych procesualnych, przekraczających granice ludzkiego życia „dzieł nie dla ludzi” – jako wiadomość dla ludzi właśnie! I to jest w tych pracach niezwykle! Nie możemy ich poznać w pełnej formie, ale fakt ów stanowi dla nas również istotny komunikat, odnoszący do sensu dzieła. Jakże stąd płyną wnioski?

To istotne, żeby zdać sobie sprawę, że najbardziej umykające dzieło sztuki, niejasność jego przekazu, najbardziej nikły zasób semantyczny, również w nas samych, czasem nawet jego dotkliwie odczuwany brak – mogą być trampoliną do ważnej, często dobrej i pozytywnej refleksji. Refleksji wynikającej z poszukiwania (przez człowieka) sensu. Tego, który musi się zawrzeć w konstatacji, że zawsze warto rzetelnie przyglądać się sztuce. Warto próbować w niej odnaleźć życie! Że podobnie jak w codziennej egzystencji, tak i w sztuce warto wybierać życie – zamiast ucieczki. Sztuka bowiem jawi się zawsze jako powrót do refleksji o człowieku. A człowiek jako temat zawsze musi być powrotem do refleksji o życiu.

Chcemy dziś czytać sztukę, nie zadając sobie pytania, czym ona jest lub też czym ona nie jest. Pozbywając się szansy na wstępną selekcję, zazwyczaj zamiennie próbujemy czytać zamiast dzieła – człowieka, jego twórcę. Ale czy mamy narzędzia do lektury obu tych podmiotów? Całe ponad 200-letnie zaplecze historii sztuki świadczy, że mimo różnych podejść metodologicznych wciąż chcemy odnajdywać w dziele jego aspekty formalne, stanowiące trampolinę do jego rozumienia i interpretacji. Etap ten, niezwykle cenny, w rzeczywistości jest potwierdzeniem naszej zdolności widzenia sztuki, jakby delegowanej do odbioru poprzez percypowanie jej aspektów wizualnych. Pominięcie tego etapu skutkuje przeniesieniem punktu ciężkości z aspektu wizualnego na domniemane pojmowanie artefaktu jako konceptu artysty. To ów zamysł, a nie sama praca, spełnia coraz częściej oczekiwania oglądającego, co przenosi dzieło sztuki z obszaru zainteresowań wizualnych w obszar zainteresowań związanych ze sposobami myślenia człowieka, w tym rozumienia świata. I choć pozornie mogłoby się to wydawać pożądane, może też poświadczać butę interpretującego, której to, z czasem, może ulec również sam twórca. Roszczenie sobie pretensji do rozumienia artefaktu, z definicji immanentnie zawierającego tajemnicę, pozostaje nadużyciem oraz pozbawia ów artefakt przynależnej mu aury.

O ile ojcowie frankfurckiej szkoły filozoficznej powodów odzierania wytworów sztuki z owej aury upatrywali w konsumpcjonizmie, umasowieniu, o tyle można powiedzieć, że niezależnie od trendów podatnych na wahnięcia ekonomiczne to człowiek ponosi odpowiedzialność zarówno za owe wahnięcia, jak i za rozumienie sztuki. Wolno



¹⁹ Termin zapożyczam od francuskiego pisarza A. Jarry'ego, który wymyślił „*la pataphysique*” – pseudonaukę służącą wykpiwaniu naukowego sposobu myślenia oraz także przygotowywanych wywodów i rozpraw.

rzec, iż w sztuce wszystko jest dozwolone, lecz wolno też zauważyć, że nie wszystko, co się w jej obszarze dzieje, pozostaje pożyteczne. Niewykluczone, iż wprowadzenie tu tej kategorii wzbudzi zdumienie, zwłaszcza że pojawia się ona w odniesieniu do obszaru wytworów sztuki – ale czy mądrością jest unicestwić człowieka, unicestwić nas samych, również sztuką? Zła sztuka, choćby podana w jak najbardziej niezwykłym, wysmakowanym opakowaniu, pozostaje zła. Jej apologetyka, podobnie jak jej przemilczanie, skutkuje zamętem. Cóż ludzkości z głupiej sztuki? Albo dosadniej: z czegoś, co tylko udaje sztukę? I nie myślę tu o – przypisanej jej od czasów malarstwa pompejańskiego – iluzoryczności, ale o nieświadomej lub spekulowanej iluzyjności. O ile starożytna iluzoryczność służyła kreowaniu przestrzeni, starała się poradzić sobie z realnym doświadczeniem świata oraz z próbą jego przeniesienia na dwa wymiary fragmentu ściany, o tyle współcześnie coraz częściej mamy do czynienia z fałszywymi obrazami tego świata, w tym człowieka i jego wartości. Sztuce wolno wszystko, ale czy naprawdę wszystko jest dla nas, ludzi, pożyteczne?

Wnioski

Problemu dzisiejszych badań nie stanowi to, ile wiemy o sobie, świecie, sztuce, ale to, że zajmowanie się sztuką musi obecnie polegać na ciągłym zadawaniu pytania o to, czym ona jest. Nawet jeśli odpowiedź nam umyka, nie możemy zrezygnować z ponawiania tego gestu. To pytanie, podobnie jak pytanie o człowieka, musi być stawiane wciąż i wciąż. Zwłaszcza jeśli nie mamy dziś w sobie mądrości w rozoznawaniu, co sztuką jest, a co nią nie jest. Obserwacja takich procesów jak rozmywanie pojęć, interioryzacja znaczeń, odejście od myślenia aksjologicznego na rzecz demokratycznego, w tym fałszywie jako demokratyczne pojmowanego, zgoda na subwersję w sztuce – pozwala zauważyć, że nie służą one ani nauce, ani sztuce, ani samemu człowiekowi.

Należy dodać, że o ile chaos w dziele wypowiedzianym za pomocą jakiegokolwiek medium potrafi być świadectwem wolności sztuki, o tyle wolność sztuki jest wartością pod warunkiem, że broni się przed chaosem.

Historyk sztuki musi sobie dziś zadawać pytanie już nie o to, jak powinien opisywać rzeczy, ale jakie rzeczy powinien opisywać. Popularności patafizycznych¹⁹ ucieczek artystów okresów reżimowych, w tym PRL-u, nie można uznać za naturalną zasadę we współczesności. Podobnie jak trzeba pamiętać, iż tamten czas wymagał umiejętności rekonesansu sytuacji – wielu artystów wszak nie układało się z władzą, a w przypadku tych, którzy to czynili, można znaleźć uzasadnienia dla takiej postawy. Stwierdzić jednak należy, że fakt, iż pozwolili oni się uwieść, jakkolwiek usprawiedliwiany, nie znosi konsekwencji owej postawy. To artysta, w swej dojrzałości i odpowiedzialności, jak ukształtowane by one nie były, podejmuje decyzje i ponosi

ich skutki. Również dzisiaj. Dążenie do aktualności wymaga od nas głębokiego wglądu w otaczającą nas rzeczywistość. Napisałabym wprost: wymaga powrotu do tematu wartości, do kategorii aksjologii, etyki i estetyki w sztuce. I nie chodzi tu o negowanie estetyk wykraczających poza kategorie ładności. Chodzi o powrót do korzeni refleksji o sztuce. Nie musi ona bowiem być uwolniona ani od iluzji, ani od brzydoty, ale czy nie powinna być wolna od kłamstwa prawdziwości, w tym kłamstwa prawdziwości iluzji oraz brzydoty? Tak bardzo dziś popularne subwersywne myślenie sytuuje sens myślenia poza nim samym. Ono faktycznie w żadnym razie nie zaburza kategorii logiki – problem w tym, że potrafi je świetnie udawać. Umyka ukierunkowanemu znaczeniu, przyczyniając się do potęgowania chaosu. W nim ginie i sztuka, i historia... i człowiek.

Choćby z tego powodu koncepcja dzieła otwartego wydaje się w perspektywie dziejów koniecznością. Zaistniała w sposób szczególny w progresywnie określonym widnokągu zjawisk artystycznych drugiej połowy XX w. i niewątpliwie jest powiązana z ówczesną rzeczywistością polityczną, społeczną, naukowo-badawczą, po prostu cywilizacyjną.

Otwartość dzieła mogła i może przyjąć różnorodną postać. Nie sposób w tym artykule prześledzić wszystkie jej odmiany. Przywołałam tylko te, których wymowa frapowała od dawna. Które zrodziły pytanie: po co? Po co artysta wymyśla takie dzieła? Właściwie – tak, jak to tylko możliwe – w sensie procesualnym niemożliwe właśnie! Zarazem zaś swoiście otwarte i zamknięte zarazem. A jednak mimo tego pozostające piękną sztuką. Chyba dlatego, że – jak powiedziałby Martin Heidegger – są one sobą u siebie, w przeciwieństwie do sztuki wolnej od samej siebie, mamiącej jedynie sprytnie zakamuflowanym fałszywym, często właśnie zniewolonym „ja” jestestwa. Bez zadawania sobie pytania o to, czym sztuka jest, w pewnym sensie zajmujemy się wszystkim. A to oznacza, że niewykluczone, iż zajmujemy się niczym. Może dzisiaj trzeba zadawać pytanie nie o to, co jest sztuką, ale co się nią okazało? Inna ważna dla mnie kwestia: czy mądrość sztuki przewyższa jej rozumienie, pozostaje otwarta. Raczej nie znajdziemy jej rozstrzygnięcia. Ale też nie na wszystkie zagadnienia musimy znać odpowiedzi. Postawa pokory badacza nie przedawniła się i niewątpliwie wciąż pozostaje wartością nie tylko w obszarze naukowym.

Sztuka, analogicznie jak historia, podobnie jak przywołane w artykule dzieła Rosołowicza i Cage’a, pozostaje odpryskiem nieujarzmionych przez człowieka żywiołów. I to najprawdopodobniej jedna z największych jej wartości. Ale też właśnie dlatego tak istotne w trakcie jej badania wydają się uważność oraz powrót do postawionych wcześniej tez, iż sztuka zawsze skłania do refleksji o człowieku. A refleksja o człowieku musi zawsze kierować ku refleksji o życiu.

Pełna nieszczęść puszką Pandory wszak, na samym swoim dnie, zgodnie z wolą Zeusa, zawierała nadzieję.

Słowa kluczowe

dzieło otwarte, dzieło procesualne, czas, nieskończoność, człowiek, życie, jazz, Halberstadt, Jean Moréas, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Umberto Eco, Jerzy Rosołowicz, John Cage

Keywords

open work, process artwork, time, infinity, human, life, jazz, Halberstadt, Jean Moréas, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Umberto Eco, Jerzy Rosołowicz, John Cage

References

1. **Arystoteles**, *Fizyka*, przeł., wstęp, przypisy K. Leśniak, Warszawa 1968.
2. **Bernstein Richard J.**, *From Hermeneutics to Praxis*, [w:] *Hermeneutics and Modern Philosophy*, ed. B. R. Wachterhauser, Albany [New York] 1986.
3. **Bronk Andrzej**, *Wielość nauk i jedność nauki. Stanisława Kamińskiego opcje metodologiczne*, [w:] S. Kamiński, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, do druku przygot. A. Bronk, Lublin 1992.
4. **Cortázar Julio**, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2020.
5. **Eco Umbero**, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, wyd. 3, popr., uzup., Warszawa 2008.
6. **Kłoskowska Antonina**, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.
7. **Kołodziej Witold**, *Analiza matematyczna*, wyd. 5, Warszawa 2009.
8. **Kubalica Tomasz**, *Prymat rozumu praktycznego w logice. Teoria prawdy neokantowskiej szkoły badeńskiej*, Katowice 2009.
9. **Nowakowska-Sito Katarzyna**, *Symboliści*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. A. Lewicka-Morawska, t. 8, wyd. 4, Warszawa 2009.

PhD Sylwia Swislocka-Karwot, sylwia.swislocka-karwot@uwr.edu.pl,
ORCID: 0000-0001-6080-8106

Doctor of Humanities, Assistant Professor at the Institute of Art History of the University of Wrocław. Her research interests include 20th and 21st century art, with particular emphasis on heteronomy and social, political and market conditions, as well as perspectives of ethics, cognitive science, philosophy, axiology and humanities. Author of the monograph *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy* (Art in Wrocław in 1945–1970. Artists, Artworks, Critics, 2016).

Summary

SYLWIA SWISŁOCKA-KARWOT (University of Wrocław) / Has the open work opened a Pandora's box?

In the article I discuss the phenomenon of the open work, permanently established in the field of contemporary art, intriguing due to its consequences in escaping the chance to examine it. I reflect on the reasons for the appearance – in the space of artefacts – of artworks with a structure exceeding the possibilities of human cognition. The fact of the existence of artworks of a process nature, which goes far beyond the limits of time not so much of their research exploration as of human life, in the space of art today is not surprising, but in the article I pose the question: do we know where did they come from? The influence of the idea of open work on contemporary reality is unquestionable. In this text, I am interested in the status of such works of art in the space of art, their impact on the differentiation of the problem of the reality of the artefact in historical-artistic research and the consequences of the misuse of such works. My argument leads from a reflection on ontological nature to a reflection of ontic nature – on an artwork-centered treatment in contemporary art theory. Attempts to trace the sources of the idea of open work, the reasons why such works are created, the currently observed process of modelling the separation of the sense of an artefact from its physical status and the exploration of the possibilities of experiencing a work of art allow for ethical and humanistic conclusions: art is always a return to reflection on humans, and reflection on humans must always be a return to reflection on life. In open works, both these theses manifest themselves in a special way.