

RAFAL SOLEWSKI

METAFIZYKA I SYNTEZA W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE INTERPRETACJI DZIEŁ
BOBA WILSONA, BILLA VIOLI I JAMESA TURRELLA

Po przeprowadzeniu opisowych analiz wybranych współczesnych dzieł Boba Wilsona, Billa Viola i Jamesa Turrella autor wskazuje na metafizyczną tęsknotę artystów, widoczną w dziełach jeszcze przy próbie fenomenologicznego podejścia, ale także podkreśla konieczność dopowiedzenia prac hermeneutyczną interpretacją, która ujawnia lokalizację funkcji estetycznej w poetyce, pogłębiając w ten sposób metafizyczny sens dzieł, a przez to utwierdzając tożsamość odbiorcy, zgodnie z Gadamerowską koncepcją *Auffühen*.

Wydaje się, że w sztuce współczesnej, przepelnionej szeroko popularyzowanymi komunikatami krytycznymi wobec światopoglądów i systemów wartości budujących dotychczas tożsamość człowieka, problematyka religijna nie tylko utraciła funkcję „uprawomocniającą” istnienie sztuki (co wg m.in. Gadamera było przyczyną powstania dziedziny zwanej estetyką w czasach Baumgartena, Kantowskiego poszukiwania prawdy ukrytej w doświadczeniu piękna czy Heglowskich tez o „przeszłościowym charakterze sztuki”)¹, ale często religia bywa właśnie krytyki przedmiotem.

Wbrew jednak pozorom, obok mniej lub bardziej udanych prac architektonicznych służących kultom czy produktów masowej kultury dewocyjnej, w obrębie instalacji, instalacji wideo czy sztuki „imaterialów” pojawiają się dzieła łączące inspirację metafizycznym doświadczeniem

¹ Por. H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993 s. 4-29.

związanym z religią, wielorakie rozumienie Innego oraz różnie konstruowane i lokalizowane elementy o zadaniach estetycznych, postrzeganych w kategoriach obiektywnego piękna – i zmysłowo odbieranego, i doświadczanego dzięki rozumowemu pojmowaniu poetyk i wysiłkowi wyobraźni.

* * *

Reżyser i autor instalacji Robert Wilson na tradycyjne widowisko pasyjne w Oberammergau w 2000 r. przygotował instalację *14 Stations* (czyli *14 stacji*, tradycyjnie tworzących katolicką drogę krzyżową)². W centrum przedsiionka instalacji (pierwszej stacji) stała beczka, z której wnętrza dobiegały odgłosy wody oraz słowa wyroku Piłata na początku Golgoty. Dalej po sześć pawilonów-domków z szaro-białego i jasnobrązowego drewna, przykrytych dwuspadowymi dachami, ustawiono symetrycznie po dwóch stronach chodnika wyłożonego deskami, jakby w „obozowym” porządku. Ich wnętrza, możliwe do oglądania tylko przez małe okienka we frontowych ścianach, niczym kapliczki do prywatnej dewocji ukazywały kolejne 12 scen *Via Crucis*, nie eksponując jednak tradycyjnego wyobrażenia Chrystusa i unikając symbolu krzyża. W małych przestrzeniach utrzymanych w jednolitych dla każdej z nich tonacjach barwnych i oświetleniu pojawiały się natomiast motywy przytłaczającego ciężaru unoszącej się w powietrzu skały (przebitej w spotkaniu z matką) lub „przedmiotu gotowego” (np. komody), statyczne figury kobiet, samotna, upadająca często postać ludzka, pionowo ukierunkowana prosta (minimalistyczna rura w stacji Śmierci czy figura człowieka wznosząca się ku górze w centralnie zamykającej drogę trójkątnej absydzie 14. stacji Złożenia do Grobu, tu też Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia).

² Droga krzyżowa to nabożeństwo chrześcijańskie pochodzące z XI wieku (w wieku XX przedmiot prac m.in. Henri Matisse’a, Barnetta Newmana czy Jerzego Dudy-Gracza. Widowiska pasyjne (*Passionspiel*) w Oberammergau odbywają się co dziesięć lat od 1634 roku, kiedy to mieszkańcy wioski, prosząc o ustanie epidemii, ślubowali wystawiać *Grę o Męczeństwie, Śmierci i Zmartwychwstaniu Pańskim*. Od 1670 r. wystawiane są one w roku kończącym dekadę, biorą w nich udział mieszkańcy miejscowości (np. 2000 spośród 5300 mieszkańców). Por. np. E. Sawicka *Jerozolima u podnóża Alp* http://www.rp.pl/artykul/235130,176239_Jerozolima_u_podnoza_Alp.html. Instalacja Wilsona wystawiana była potem w Massachusetts Museum of Contemporary Art. Por. *Robert Wilson, 14 Stations* http://www.massmoca.org/event_details.php?id=47 (strony www odczytane 20.07.2010). M. Carlock *North Adams, MA: Robert Wilson. Massachusetts Museum of Contemporary Art* [w:] „Sculpture” Vol. 23 No. 6 July/August 2004.

Horyzontalna droga czy plan katedry (a zarazem ciała człowieka i krzyża, tylko tu, obok szczeblin okienek, wyraźnie przywołanego) oraz wertrykizm pionów wznoszenia, razem symbolizujące dla Wilsona architekturę czasu i przestrzeni³, organizują kompozycję, przywołując też kulturowe toposy. Współgra z ich prostotą rytm stacji i ich surowy materiał. Klasyczo-minimalistyczny porządek, racjonalizm Kantowskich kategorii poznawczych, spotyka się z symboliką męczeństwa i ofiary, świętego miejsca, alegorią drogi. Mimo wielości odgłosów towarzyszących owej drodze w różnych miejscach podstawowym doświadczeniem jest samotność i upokorzenie dotkliwie symbolizowane przez upadki. Pojawiające się zaś figury są statycznie bierne, chyba że to wilki ożywiane zwierzęcym kąsaniem, zgodne z rzymską (a i Hobbesowską) sentencją *Homo homini lupus*, cenioną przez Hobbesa i piewców pragmatycznej polityki⁴. Woda na wejściu to symbolicznie oczyszczenie, ale też próba pogodzenia pragmatyzmu z prawem moralnym, zakończona obłudnym umyciem rąk. Wisząca skała (i inne unoszące się obiekty) to metonimicznie ciężar ponad siły, ale i wieloznacznie konieczność, strach, nieuchronność, samotna śmierć. Podważa je tylko chwilowo miłość matki w czasie spotkania z nią.

Z punktu widzenia estetyki prostota i niemal racjonalny porządek łączą się z surrealistyczną poetyką, wywołującą filozoficzno-antropologiczne skojarzenia. Jednocześnie samotne zagłębienie do ciasnych wnętrz pełnych symboliczno-archetypowych aluzji sugeruje, że „Droga Krzyżowa” Wilsona zwraca się ku wnętrzu człowieka, zawieszając to, co popularnie religijne. Artysta jakby oddziela jedną warstwę w strukturze znaczeń po to, by ukazać bogactwo wszystkich.

³ „I always work with a horizontal line, which stands for time, and a vertical line, which, for me, always means space. This is something personal; the timeline goes towards earth or heaven. Time and space are two crossing lines, a structure that forms the architecture of everything”. Robert Wilson *14 Stations* dz. cyt.

⁴ Por. np. A. Wielomski *Thomas Hobbes w niemieckiej filozofii politycznej* na stronie internetowej „Konserwatyzm.pl. Portal myśli konserwatywnej” <http://www.konserwatyzm.pl/publicystyka.php/Artykul/684/> (20.07.2010) oraz A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie* J. Garewicz (tł.) PWN Warszawa 1994 t. I i II w wielu miejscach. „Schopenhauer came to the conclusion that life was meaningless, Nietzsche saw this as a chance for the individual to create his own meaning; if Schopenhauer recognized man's predatory nature (*homo homini lupus*) as a cause for sorrow, Nietzsche sought to derive some consolation and positive significance from this by idealizing the predatory type; if Darwin and Schopenhauer stressed man's animality, Nietzsche saw evolution as a continuing process and therefore a challenge”. P. Bridgwater *English Writers and Nietzsche* [w:] *Nietzsche. Imagery and Thought. Collection of Essays* M. Pasley (ed.) University of California Press Berkeley, Los Angeles 1978 s. 241-242.

Analiza wielowarstwowości służyć miała jednak obnażaniu *eidosu* dzieła, tak jak i zawieszenie zakładało ostateczny powrót do przedmiotu⁵. Czy Wilson zakłada powrót do religijnych celów dzieła? Jego znany cytat mówi o uporządkowanej doktrynalnie wierze jako o końcu inteligencji i egzystencji⁶. Jednak hermeneutyczna interpretacja ujawnia nie tylko słowa artysty, ale przede wszystkim wieloznaczność poetyki. To właśnie w niej Wilson przywołuje uniwersalną wartość nie tylko ofiarowania siebie, ale i przypominającego o nim religijnego obrzędu, dla wielu pewnie staroświeckiego, tymczasem wywołującego nie tylko religijną egzaltację, ale i antropologiczno-psychologiczną introspekcję i doznanie estetyczne (tu podkreślone dzięki wizualnym efektom i poetyckiemu myśleniu), a w końcu mistyczne uniesienie. I może w tym całościowym doświadczeniu mistyki, poezji, wspólnoty sztuk i autoanalizy przywołuje on wartość obrzędu pozwalającego na chwilę transcendencji i powrót do siebie w poczuciu tożsamości.

Bill Viola na 52. Biennale w Wenecji w 2007 roku zaprezentował instalację wideo *Ocean Without A Shore (Bezbrzeżny ocean)*⁷. W małym, XVI-wiecznym renesansowym kościele San Gallo (używanym jako wnętrze ekspozycyjne) artysta umieścił w głównym i dwóch bocznych ołtarzach trzy plazmowe ekrany⁸.

Na każdej z ciemnych powierzchni powoli wyłaniał się i powiększał jeden punkt. Okazywało się, że to ludzka postać, która bardzo wolno krocząc, przysuwa się coraz bliżej płaszczyzny ekranu i widza. Wciąż jednak jest niewyraźna i czarno-biała, choć powoli zdaje się nabierać barw.

⁵ Por. W. Stróżewski *Estetyka fenomenologiczna* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* K. Wilkoszewska (red.) Universitas, Kraków 2000 s. 14.

⁶ „Belief is the death of intelligence. As soon as one believes a doctrine of any sort, or assumes certitude, one stops thinking about that aspect of existence”. Quotes by R. Wilson <http://www.answers.com/topic/robert-m-wilson>. Twórca deklaruje się też jako homoseksualista. Z drugiej strony Wilson uczestniczył np. w spotkaniu z artystami zorganizowanym przez Benedykta XVI w Kaplicy Sykstyńskiej w 2009 roku. Zaproszony tam był również wspomniany dalej Bill Viola. Por. S. Delaney *Pope to meet artists in Sistine Chapel to rekindle faith-art dialogue* Catholic News Service, <http://www.catholicnews.com/data/stories/cns/0904049.htm> (strony www odczytane 20.07.2010).

⁷ Por. *Bill Viola: Past Exhibitions* <http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm>, *J. Grace Death as Presence. Bill Viola's Ocean Without A Shore* http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15_pdfs/GRACE_death%20as%20presence.pdf, P. Zawojki *Viola i Majewski na weneckim Biennale 2007* [w:] „artPapier” 2007 nr 19 <http://www.zawojki.com/2009/01/05/viola-i-majewski-na-weneckim-biennale-2007/> (strony www. odczytane 24.07.2010).

⁸ Wcześniej w centralnym ołtarzu znajdował się obraz przypisywany Tintoretowi, obecnie w weneckim Muzeum Diecezjalnym; w jednym z bocznych ołtarzy krucyfiks z kości słoniowej. Por. R.S. Kennedy *Venice Rediscovered* Associated University Presse 1978 s. 67/

Wreszcie wyciąga ręce, które naruszają kurtynę wodną, transparentną, ale jednak znajdującą się – jak się okazywało – między postacią a płaszczyzną ekranu (czyli obiektywem kamery w trakcie tworzenia pracy). Wy tłumaczenie znajdował szum wody, cały czas rozbrzmiewający we wnętrzu. Początkowa niewidoczność kurtyny była pieczołowicie wypracowana, z dbałością np. o odpowiednią ostrość krawędzi, przez którą przelewa się woda. Przenikanie przez ścianę wody powoduje rozdzielanie jej na srebrzyście promieniste wiązki i strumienie różnej grubości. Po jej przejściu zaś postać zatrzymuje się i chwilę trwa. Wyraźnie widać barwy i szczególne wyglądu ludzi różnej płci, wieku, tuszy, koloru skóry... Następnie figura odwraca się, znów przekracza wodną płaszczyznę, oddala się i znika. Jedna z dziewczynek zbliżyła się do ściany wody i wyciągała dłoń. Jednak nie przekroczyła granicy, odwróciła się i oddaliła.

Ołtarz to miejsce transcendencji. Przekraczanie przemieniającej wody ilustruje „świętych obcowanie” z katolickiego *credo*, prawdy o wybraniu, nieśmiertelnej duszy i zmartwychwstaniu, czy nawet *everymanie* idącym przez życie i doświadczającym „transgresywnych” przypadków. Słowa artysty o odczuwanej obecności zmarłych rodziców i „przezroczystych powierzchniach, przez które [zmarli] starają się do nas powracać”, zdają się potwierdzać taką interpretację⁹, tym bardziej że dostojny *slow motion* postaci dobrze pasuje do malarskiej wzniosłości renesansowych ołtarzy. Promieniste strumienie „przekraczania” przypominają bizantyjskie mandorle, barokowe glorie czy wreszcie obraz Miłosierdzia Bożego. Amerykański wychowanek Kościoła episkopalnego mówi wprawdzie wprost, że jego zamierzeniem nie jest tworzenie dzieł religijnych, jednak warto pamiętać o innych jego instalacjach, dla których inspiracją było łączenie teologii, mistyki i ich poetyckiego i malarskiego wyrazu¹⁰.

⁹ „*Ocean Without a Shore* is about the presence of the dead in our lives. The three stone altars in San Gallo become transparent surfaces for the manifestation of images of the dead attempting to re-enter our world”. Bill Viola quoted in C. Walsh *Press Release: Bill Viola Ocean Without A Shore 2007* Haunch of Venison, May 2007 [z dn. 29 July 2009] http://www.haunchofvenison.com/media/4897/hov%20-%20viola_exhibition_venice%20-%20press%20-%20final.pdf (24.07.2010).

¹⁰ Chodzi o *Room for St. John of the Cross* (1983), gdzie niewola, samotność i izolacja okazują się warunkami poznania i prawdziwej komunikacji; *The Greeting* (część *Buried Secrets*, 1995), w której ruchomy obraz inspirowany *Nawiedzeniem* Pontorma i przeniesiony we współczesną rzeczywistość staje się refleksją o sytuacji tajemnicy; *Emergence* (2003) – *cinematic fresco* inspirowane XV-wiecznym dziełem Masolina, w którym celebrowane jest zmartwychwstanie realistyczne, krystalicznie wyraźne, pełne światła i intensywnej barwy. Por. np. R. Solewski *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie 2007 s. 131-132; S. Czajkowska *Posłaniec* [w:] „Arteon” 2008 nr 11 (103) s. 35-36.

Viola wspomina, że inspiracją dla *Ocean...* był poemat senegalskiego XX-wiecznego pisarza Birago Diopa, opowiadający o umarłych, którzy nie odeszli, bo są w odgłosach wody, wietrze, szeleściach, cieniach, płomieniach...¹¹. To z kolei przypomina o wpływie, jaki wywarł na artystę mistrz zen Daien Tanaka, czy inspirowaniu się XIII-wiecznym perskim poetą i sufickim mistykiem Moulaną Dżalaloddinem Rumim¹².

Twórca mówi też, że przekraczające „próg” postacie natychmiastowo siebie odczuwają¹³. Nabieranie cielesności oznacza konieczne przyjmowanie Kantowskich poznawczych kategorii czasu i przestrzeni, które w oceanie zdają się nie mieć znaczenia. Tymczasem efekt transgresji oznacza, że „bycie” jest i przed, i poza granicą wodnej kurtyny. Tajemnicza, symboliczna przestrzeń bezkresnego oceanu to nie tylko „niebios”. „Przedzmysłowe” bycie w niej przywodzi na myśl rozdzielanie bytu, bycia i bycia w świecie Heideggera albo Levinasa pragnącego scharakteryzować bycie poza czasem.

Różnorodność inspiracji nie jest u Violi postmodernistycznym płynnym zmienianiem tożsamości, ale dzięki inspiracjom raczej Gadamerowskim bogactwem kulturowym i umiejętnością „bycia innym kogoś drugiego”¹⁴ po to, by uczestniczyć w Innym i próbować objąć całość. Subtelne cytaty są materią symboliki przywołującej święte miejsce, wodę, oceaniczny bezmiar, figurę i twarz człowieka oraz metaforycznych paradoksów niemal biernej, ale jednak aktywności kroczenia, „niepuste” pustki, zdeterminowanej wolności. Wspomagane są one, utwierdzone i podtrzymywane przez obezwładniającą zmysły estetykę: intensywnie krystaliczną wyrazistość obrazu *high definition* po przekroczeniu zasłony czy monumentalność dostojnego ruchu i jednostajnego szumu wody w pieczołowicie dopracowanych warunkach spokoju percepcji, odizolowanej od zewnętrznego zamętu.

¹¹ Por. *Death – An Anthology of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories* D. Melzter (red.) North Point Press, San Francisco 1984 s. 190.

¹² Por. M. Duncan *Bill Viola: Altered Perceptions* [w:] „Art in America” marzec 1998 s. 62-69.

¹³ „The video sequence describes the human form as it gradually coalesces from within a dark field and slowly comes into view, moving from obscurity into the light. As the figure approaches, it becomes more solid and tangible until it breaks through an invisible threshold and passes into the physical world. The crossing of the threshold is an intense moment of infinite feeling and acute physical awareness. Poised at that juncture, for a brief instant all beings can touch their true nature, equal parts material and essence. However, once incarnate, these beings must eventually turn away from mortal existence and return to the emptiness from where they came”. Tamże.

¹⁴ H.-G. Gadamer *Różnorodność Europy. Dziedzictwo i przyszłość* [w:] tegoż *Dziedzictwo Europy* A. Przyłębski (tł.) Spacja, Warszawa 1992 s. 21.

Ostatecznie synteza tych wszystkich elementów daje rezultat, w którym zmysłowe i poetyckie elementy korespondują z teologiczno-mistycznymi treściami wyszukiwanymi w świecie i w sobie. Estetyczne doznanie piękna uruchamia nie tylko właściwe filozofii możliwości poznawania zjawisk i zasad, ale prawdziwie metafizyczne doznanie i transcendentne wykroczenie poza siebie – po to, by siebie odnaleźć.

W immaterialnej instalacji Jamesa Turrella *Twilight Arch* (1991)¹⁵, w wyciszonym i ciemnym wnętrzu widz powoli rozpoznawał żarzący się błękitnie prostokąt, umieszczony centralnie na przeciwległej do wejścia płaskiej ścianie, delikatnie doświetlany dwoma małymi, bocznymi reflektorami. Kontemplacja abstrakcyjnego kształtu o jednolitej, wysmakowanej barwie zaskakująco przemieniała się po podejściu i próbie dotknięcia płaszczyzny. Prostokąt był otworem w ścianie. Pomiędzy nim a jednolicie barwnym tłem drugiej, „wewnętrznej” ściany znajdowała się powietrzna przestrzeń.

W wybranym po długich lotniczych poszukiwaniach wulkanicznym *Roden Crater*, na pustyni w Arizonie od 1978 do dziś konstruuje Turrell rodzaj obserwatorium, z wnętrza którego przez odpowiedni otwór małe grupy widzów gołym okiem oglądają niebieskie sklepienie, światło słoneczne i naturalne zjawiska powietrzne i pogodowe. Obserwują promieniowanie świetlne zmieniające się o różnych porach dnia oraz w zależności od pogody czy pory roku (a więc położenia Ziemi względem słońca), a także np. kulisty kształt warstw atmosferycznych otaczających planetę, na co dzień postrzeganych jako płaskie.

Wylanianie się prostokąta z ciemności i jego „doświetlanie” w *Twilight Arch* przypominać może, że „«coś», co postrzegamy, znajduje się zawsze pośród czegoś innego”¹⁶ zgodnie z inspirującą artystę fenomenologią Merleau-Ponty’ego. Iluzja płaskości podważa przekonanie o niezależnych od subiektywnej percepcji „obiektywnych cechach przedmiotu”, a to, że nie widzimy przestrzeni, która jest wnętrzem pozornego prostokąta,

¹⁵ W imaterialnych doznaniach zmysłowe, komunikacja, odbiór, percepcja są ważniejsze niż materialne, „dotykowe” i wymierne cechy dzieła. Por. J.-F. Lyotard *Les Immatériaux* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia* M. Popczyk (red.) Universitas, Kraków 2005 s. 23; R. Solewski, dz. cyt. s. 51 i w wielu miejscach. Podobne do *Twilight Arch* były różne wersje instalacji *Atlan*.

¹⁶ M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji* M. Kowalska i J. Migasiński (tł.) Fundacja Aletheia, Warszawa 2001 s. 22, por. także s. 23-43, 278-291. Studiowanie poznawania i jego uwarunkowań inspirowane jest wg słów samego artysty m.in. właśnie przez *Fenomenologię percepcji*. Por. James Turrell „Art: 21” <http://www.pbs.org/art21/artists/turrell/clip2.html> (09.02.2005); Y. Hasegawa *Wywiad z Jamesem Turrellem*; E. Osaka *Spotkanie ze światłem* materiały z archiwum Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

obnaża wpływ przyzwyczajęń podmiotu, wśród których głębię pozwalają uchwycić te odpowiadające m.in. za dziejące się w czasie „zbieranie” wrażeń o wymiarach. *Roden Crater* tym bardziej zawieszać ma kulturowe „przesady” i przyzwyczajenia, jakby izolując od nich poznający podmiot w pustyni, odrywając od ułatwiająco-zakłamujących mediów, nie tyle jednak po to, aby poznać obiektywne cechy przedmiotu czy fenomen sam w sobie, ile by poznawać proces poznawania.

Czy jednak dzieła Turrella są rzeczywiście uwalnianiem od kontekstu i zakończoną sukcesem fenomenologiczną redukcją¹⁷? Przestrzeń w *Twilight Arch* symbolicznie jakby oznaczała konieczny związek różnie działającego i różnie wrażliwego poznania zmysłowego i rozumienia, miejsce gry, w której po Kantowsku biorą udział zmysły i wyobraźnia, ale też wiedza. Dostojne wynikanie światła spoza ciemności obnażało jego mistyczno-religijną symbolikę, ukazywało biblijny proces stawania się dnia, iluminowało, tworzyło paradoksalną metaforę ciemności szarzejącej światłem, ale dzięki tej poetyce także Heideggerowsko prześwitywało, stwarzając miejsce dla prawdy, i po Platońsku wyznaczało granice poznania. Wskazywanie prawdy o nich w kraterowym obserwatorium, maksymalnie uwalniane od determinujących przyzwyczajęń, dzieje się jednak na pustyni, symbolizującej przecież bezmiar, nieskończoność, nawet zupełnie wolną próżnię, ale i przestrzeń władania Ducha. Dzieje się w alegorycznym miejscu oczyszczenia i rozpoczynania samotnego odkrywania siebie, w obszarze metaforycznego paradoksu pustki i nadmiaru¹⁸.

Może zatem wskazanie konieczności pracy rozumu w obnażeniu omylności zmysłów odbierających różnorako zmiany w długości, częstotliwości, natężeniu fali promieniowania świetlnego nabiera znaczenia dla człowieczego zrozumienia sensu dopiero wtedy, gdy dopowiedziane zostanie sztuką, a raczej doświadczeniem metafizycznym, najbardziej możliwym dzięki sztuce i religii. Turrell, fenomenolog wśród artystów, to jednak przede wszystkim twórca uwrażliwiający zmysły i uruchamiający poetycko grę rozumu i wyobraźni. Zarazem akceptując religijne interpretacje swych prac (sam jest kwakrem)¹⁹, wskazuje jakby drogę do her-

¹⁷ Por. M. Popczyk *Ogień* [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze* K. Wilkoszewska (red.) Universitas, Kraków 2002 s. 135-195. A. Panasiwicz *Światło w sztuce* [w:] „*Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis*” nr 34 *Studia de Arte et Educatione II* S. Sobolewski (red.) s. 50-61.

¹⁸ Por. B. Skarga *Ślad i obecność* PWN 2002, eseje: *Ślad* s. 73-105, *Pustynia* s. 161-169, *Idąc po antycznych śladach* s. 174, 170-214; R. Solewski *Pustynia i nadzieja siebie* [w:] G. Brylewska *O pustce/About the Void* katalog wystawowy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2010.

¹⁹ Por. *James Turrell* „Art: 21” dz. cyt.

meneutycznego napełnienia dzieła i dzięki temu zrozumienia sensu i siebie w metafizycznej syntezie myślenia, wiary i estetycznego doświadczenia, przypominając niejako o Heglowskich przekonaniach o możliwościach religii, filozofii i poezji.

* * *

Przygotowanie tego tekstu rozpoczynało zdeterminowane fenomenologiczną ambicją czaso- i energochłonne analizowanie prac. Trudno krótko przedstawić ten proces, stąd w wystąpieniu tylko jego ślady i wnioski, pokazujące choćby, jak prace z różnych dziedzin i dotyczące różnych tematów (ofiary, życia pozagrobowego, zmysłowego doświadczenia i poznania) łączy np. pieczołowitość opracowania warunków odbioru, staranność przygotowania, nieprzypadkowy wybór miejsca prezentacji, harmonijne łączenie różnych dziedzin sztuki w jednym miejscu i przez jeden program znaczeniowy, wreszcie doniosłość charakteryzująca rytualny rytm i wstępowanie, dostojną powolność i przekraczanie czy statyczne trwanie albo bycie ujawniane światłem wobec mroku. Przechodzenie przez kolejne warstwy dzieł ujawniało też szczególnie monumentalizm, wynikający z lokalizacji i rozmiarów przedsięwzięć oraz inspiracji religią, dawną, wysoko cenioną sztuką, literaturą czy wieloma kulturami, traktowanymi z zainteresowaniem, szacunkiem i zaangażowaniem w Innego.

Fenomenologiczna analiza ujawniała zatem metafizyczną intuicję. Wchodzenie zaś w przestrzeń uruchamianą przez inspiracje okazywało się nie tylko analizą, ale już hermeneutyczną interpretacją, zmuszająca do jakby zawieszenia fenomenologicznego radykalizmu (swoistego *epoché*?), wymagającą poznania słów artystów i wypowiedzi krytyków, a także innych źródeł kulturoznawczych, religijnych, etnograficznych i geograficznych, przede wszystkim zaś uwrażliwienia na poetykę alegorii, symboli, toposów, metafor i metonimii. Zatem mimo że zajmujemy się sztuką wizualną, to jednak właśnie szczególnie w tym, co poetyckie, zlokalizowane jest piękno. A w każdym razie poetyzowanie jest podstawowym estetycznie elementem. Między innymi dlatego dzieła te można badać w kontekście myśli hermeneutycznej, tak ceniącej poetycką sztukę słowa.

Na poziomie opartym na poetyckim doświadczeniu dopowiadanie dzieł będzie może już nie tylko konkretyzacją w fenomenologicznie ścisłym związku z dziełem. Bardziej będzie to rozumienie, które wg Gadamera „nie chce ponownego poznania tego, co ktoś miał na myśli. Chodzi o coś więcej, o coś, czego nie wie ani poeta, ani też nie potrafi wypowie-

dzieć nikt inny, a co jednak nie jest ani dowolne, ani subiektywne”²⁰. Rozumienie, którego w estetycznym doświadczeniu dzieła człowiek pragnie dlatego, że jest człowiekiem. To jednak w ogromnym stopniu okazuje się także eksploataowaniem własnej wiedzy, wrażliwości, intelektu, wyobraźni, psychiki, talentu, możliwości twórczych, badaniem siebie i ustanawianiem wiedzy o sobie. Jeżeli zaś dochodzenie do siebie najpełniej realizuje się w doświadczeniu metafizycznym (jak wskazują np. Jaspers, Gadamer, Stróżewski, też Skarga)²¹, to może warto jednak zwrócić uwagę na doniosłość treści wykorzystywanych przez dzieła. Co prawda słowa artystów wskazują, że ewentualna funkcja religijna nie jest intencjonalna (i nie chodzi o prosty powrót religijnej funkcji), ale interpretacja umacnia obecność metafizyki, bo ku niej prowadzą metafory i symbole.

Dysonans zachodzący przy zderzeniu narzucających się treści i skojarzeń, fenomenologicznie ujawnianej intuicji metafizycznej oraz efektów hermeneutycznych poszukiwań, obnażających m.in. wahania twórców, okazuje się jednak pozorny i właściwie prowokujący do zrozumienia istoty dzieła. Mówi bowiem ono, że dla odczucia własnej tożsamości potrzebne jest głębokie doświadczenie metafizyczne (co sygnalizuje jeszcze fenomenologiczne analizowanie), a także że niejako warunkiem (albo konieczną pomocą) dla owego głębokiego doświadczenia metafizycznego jest droga przez doświadczenie metafizyczne jakby mniejsze – możliwe dzięki modlitwie, doznaniu estetycznemu w sztuce, także w nauce²². Właśnie piękno estetyczne warunkować może metafizykę. Może to paradoksalne koło hermeneutyczne. Po to, by doświadczać metafizyki, konieczne jest doświadczenie metafizyki – piękna narracji, metafor, symboli. Ich doświadczenie pozwala na drogę ku metafizyce, a doświadczenie jej – pełne zrozumienie istoty tych poetyckich środków – i siebie w metafizycznym doznaniu.

Po „odwieszeniu” swego *epoché*, pozwalającego na interpretację, okazuje się, że wysiłek hermeneutyczny pomaga wyjaśnić, po co są narzędzia estetyczne (fenomenologicznie „dlaczego istnieją”) objawiane w różnych elementach-warstwach dzieła. Dlaczego jest współczesne dzieło sztuki? Wciąż po to, by ujawniać rolę metafizyki dla tożsamości.

²⁰ H.-G. Gadamer *Koniec sztuki? Od hegłowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antyszuki* [w:] tegoż *Dziedzictwo...* wyd. cyt. s. 50.

²¹ Por. np. tamże; K. Jaspers *Ucieczka od wolności* D. Lachowska (tł.) [w:] tegoż *Filozofia egzystencji* wybór S. Tyrowicz PIW Warszawa 1990 s. 165-179; W. Stróżewski *Istnienie i wartość* Znak, Kraków 1981 s. 12-13 i w wielu miejscach; B. Skarga *Tożsamość czy różnica* oraz *W drodze* [w:] tejeż *Tożsamość i różnica* Znak, Kraków 1997 s. 75-91, 242, 274.

²² Por. np. J. Misiak *Sztuka i nauka* [w:] „Estetyka i Krytyka” nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 203-211.

Albo swoistą grę metafizyki i tożsamości. Albo po prostu metafizyki złożoność, nieskończoną, a elementarną dla poczucia tożsamości tak współcześnie zachwianego.

Gadamer, analizując właśnie akt nawracania do dzieła, wyróżnił „dopełnienie” (chyba najbardziej związane z czystym doznaniem i analizą fenomenologiczną), „wypełnienie”, kojarzące się może z konkretyzacją, i napełnienie: *Auffüllen*. Na tym właśnie poziomie wykracza się ponad dzieło i własną egoistyczną indywidualność: „znika wszelkie przeciwstawienie między myślą i bytem, artystą i odbiorcą”, zaś to, co wynika z badania i eksploataowania siebie, „przemienia się z prywatności, autobiografii w to, co ogólne” i ostatecznie okazuje się „podstawą tego, dlaczego dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”²³. Gadamer dodaje: „To miał na myśli Hegel, gdy umieszczał sztukę jako «kontemplację» (*Anschauung*) obok religijnego skupienia (*Andacht*) i refleksji filozoficznej”²⁴.

Może zatem spotkanie narzucającego się estetycznego doświadczenia, ujawnianego przez opis i fenomenologiczną analizę tego, co zmysłowo doświadczane jako piękne, interpretacyjne odnalezienie estetyki środków poetyckich, wzniosłe doznanie metafizyki tego, co religijnie, odpowiada na antropologiczny imperatyw „rozumienia”, a wreszcie „napełnienie” od siebie i swego bycia w świecie (co oznacza uczestniczenie w Innym i kultywowanie różnorodności) po to, by wykroczyć poza siebie – daje po powrocie do dzieła syntezę²⁵.

Synteza to zaś jedność. Może po Schellingańsku i Wagnerowsku i dzieła, i własnej tożsamości, do której powraca się po metafizycznie zdeterminowanym kontakcie z Innym, jakby to widział Ricoeur²⁶. Może zatem nie jest anachroniczne, także w kontekście sztuki współczesnej, poszerzenie o metafizykę, również tę wyrażaną wprost religijnie, Kantowskiej gry estetycznego postrzegania i refleksyjnej władzy sądenia, w której jesteśmy wolni (to znaczy jest dla nas obiektywnie konieczne)

²³ H.-G. Gadamer *Koniec sztuki...* dz. cyt. s. 53.

²⁴ Tamże.

²⁵ We wspomnianej na początku sztuce krytycznej często brakuje właśnie niektórych elementów tej syntezy (choćby wzniosłości, zaś poetyka bywa ograniczona tylko do ironii).

²⁶ O romantycznych koncepcjach syntezy i tożsamości por. np. R. Solewski *Mysli, zmysły i emocje. Próba dyskursu o syntezie sztuk* [w:] *Estetyka i Krytyka* nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 61-79. O koncepcji powrotu do siebie po kontakcie z Innym por. P. Ricoeur *O sobie samym jako innym* B. Chałstowski (tł.) PWN Warszawa 2005 s. 190 i w wielu miejscach; por. też M. Kowalska *Dialektyka bycia sobą* s. VII-XXXVII (wstęp tamże).

dla doświadczenia możliwości określenia nas samych i świata²⁷. Może też dla Kanta taki związek niehipostazującej metafizyki i estetyki byłby do przyjęcia.

Metaphysics and Synthesis in Contemporary Art

After descriptive analysis of selected works of Bob Wilson, Bill Viola and James Turrell, the author points out the “methaphysical longing” visible during the phenomenological approach. He stresses however the necessity of hermeneutic interpretation which discovers the location of aesthetic function in poetics and deepens this way methaphysical sense of artworks, as well as it confirms the identity of receiver, according to Gadamer’s concept of *Auffüllen*.

Rafał Solewski – e-mail: solewskr@poczta.onet.pl

²⁷ Por. I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* J. Gałęcki (tł.) PWN Warszawa 1986 s. 381 i w wielu miejscach; M. Seel *Estetyka obecności fenomenalnej* K. Krzemieniowa (tł.) Universitas, Kraków 2008 s. 9.