

Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego

Analizy otwartych dzieł sztuki zmierzały do wykrywania technik generujących wielość znaczeń. Otwartość w takim rozumieniu to przede wszystkim polisemiczność. Siłą rzeczy, w badaniach nad tak rozumianą otwartością centralnym zagadnieniem stawała się relacja między dziełem sztuk a odbiorcą, rugując postać twórcy na marginesy sytuacji estetycznej.

Mimo że *sztuka w procesie* plasuje się w przestrzeni zarezerwowanej dla dzieł otwartych, to nie stanowi działania, którego podstawowym celem jest podatność na wielorakie interpretacje. W *sztuce w procesie* podstawową kwestią staje się stosunek twórcy do jego dzieła. Jej otwartość, w przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianej otwartości, zasadza się na nieustannym, dynamicznym procesie wytwarzania. Stąd wydaje się bezcelowe analizować *sztukę w procesie* w perspektywie tradycyjnych kategorii, wypracowanych przez teoretyków otwartości. W poniższej wypowiedzi próbuję przekształcić pojęcie 'dzieła otwarte' w ten sposób, aby mogło stanowić narzędzie twórczej analizy dzieł, których otwartość nie opiera się na polisemicznym potencjale.

Pojęcie dzieła otwartego

Pojęcie „dzieło otwarte” *explicite* pojawiło się w 1962 w tytule książki Umberto Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*¹. Jednak samo zjawisko, tak jak i próby jego uchwycenia, zaistniało dużo wcześniej. Eco, poszukując przykładów dzieł otwartych w historii, odwołuje się aż do wczesnośredniowiecznych praktyk egzegezy biblijnej. Powstałe wtedy cztery ścieżki interpretacyjne (dosłowna, alegoryczna, moralna i mistyczna) były skutkiem otwartości tekstów natchnionych i też same miały generować polisemiczność Biblii². Dzieła otwarte funkcjonowały w kulturze od zawsze, stąd badania nad tym zjawiskiem podejmowano już na długo zanim pojawiła się koncepcja włoskiego estetyka, podkreślano w nich znaczną autonomię i aktywność odbiorcy w procesie percepcji oraz wskazywano, że kształt tekstu literackiego czy obrazu nie znajduje się wyłącznie w polu oddziaływania twórcy, a jego ostateczna postać zależy również od odbiorcy.

Takie rozumienie dzieła sztuki można przypisywać Romanowi Ingardenowi, w którego koncepcji estetycznej ważną rolę odgrywały miejsca niedookreślenia, dając dotychczas biernemu odbiorcy możliwość ingerowania w ostateczną postać dzieła. U Ingardena, po raz pierwszy pojęcie niedookreśloności i związane z nim zjawiska otwartości czy wielokierunkowości, znalazły zastosowanie jako narzędzia analizy dzieła sztuki. W podobnym kierunku zmierzała koncepcja dzieła sztuki stworzona przez Hansa Geорга Gadamera. Niemiecki filozof ujmuje dzieło sztuki jako grę, pragnąc przeciwstawić się pokantowskiej tradycji, stawiającej dzieło sztuki w kontekście, który izoluje doświadczenie estetyczne odbiorcy od jego własnego samorozumienia i który abstrahuje od perspektywy historycznej tradycji. Gadamer pisze: „Dzieło sztuki coś nam mówi i jako takie zalicza się do kategorii tego, co mamy zrozumieć - nie jest to metafora, ale stwierdzenie mające głęboki i wyraźny sens”. Sens dzieła sztuki, według Gadamera, jest sensem hermeneutycznym, rodzącym się w dialogu dzieła sztuki i widza, w zapośredniczonym przez rozumiejącą aktywność odbiorcy.

¹ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962, polskie wydanie: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

² Dz. cyt., s. 29.

Jednak dopiero Umberto Eco nadał idei otwartości pełnego wyrazu i znaczenia. Pisząc *Dzieło otwarte* Eco wierzył, że współczesność zweryfikuje kształt dotychczasowej sztuki. Schemat komunikacji między artystą a odbiorcą, gdzie ten pierwszy znajduje się w sytuacji dominującej (posiada kontrolę nad przebiegiem procesu wymiany informacji, wybiera kierunek „kanał”, którym informacja będzie przekazywana, a także dysponuje kryteriami poprawności odczytania komunikatu), miał ulec przekształceniu w schemat, gdzie odbiorca będzie mógł przekształcać i współtworzyć dzieło na takich samych prawach, jak prawa autora. Narzędziem przekształceń w modelu percepcji dzieła sztuki miała stać się otwartość – multiplikując potencjalne postaci dzieła, miała dawać odbiorcy możliwość wyboru jednej z nich).

Eco rozumie dzieło otwarte, jako „propozycję możliwości interpretacyjnych, układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca zmuszony jest do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań”.³ W przypadku ingardenowskich miejsc niedookreślenia otwartość polegała na możliwości wielokrotnej konkretyzacji, Eco ujawnia dwa kolejne mechanizmy generowania interpretacyjnej różnorodności w ramach tego samego dzieła. Opisując pierwszy mechanizm, włoski estetyk odwołuje się do teorii informacji i traktuje dzieło sztuki jako komunikat. Warunkiem zrozumiałości komunikatu jest używanie przez nadawcę i odbiorcę tego samego kodu (de)szyfrującego znaki. Eco stwierdza, że w przypadku literatury czy sztuk wizualnych ma miejsce niejako dychotomiczne użycie kodu. Z jednej strony nadawca używa reguł semantycznych, które są w pełni rozumiane przez odbiorcę, z drugiej strony, na poziomie języka, dokonuje przesunięć w ramach użytych reguł, co dezorientuje odbiorcę i czyni komunikat niejasnym. Jednak przesunięcia nie są na tyle duże, aby informacja pozostawała całkowicie niezrozumiała. Odbiorca, przy pewnym wysiłku – własnej inwencji – może starać się odczytać komunikat, a jego sensotwórcza aktywność tworzy nowe, nieprzewidziane przez autora znaczenia komunikatu. Zatem jeden z mechanizmów „otwierania” dzieła sztuki wiąże się z lekkim, ale kontrolowanym zniekształceniem reguł językowych.

Drugi mechanizm generowania wielu możliwości interpretacyjnych opiera się na fizycznej dynamice elementów składowych dzieła. W ramach tej samej struktury dzieło przekształca się, wzbogacając o nowe jakości i elementy. Ułożenie składników wobec siebie nie jest z góry przewidziane i przypadkowość relacji, w jakie ze sobą wejdą, stanowi o ich polisemicznym potencjale. Liczba kombinacji elementów, a tym samym liczba upostaciowień takiego dzieła sztuki, jest większa niż jeden i na ogół są to duże ilości. Typowymi przykładami są tu utwory muzyki serialnej, gdzie kompozytor nakreśla jedynie pewne szeregi dźwięków, natomiast za ich ostateczny układ odpowiada wykonawca.⁴ Eco odwołuje się również do ruchomych rzeźb Caldera, *mobile*, których otwartość polegała na nieustannej możliwości zmiany położenia. Ciągłe ewoluujący kontekst przestrzeni tworzył nowe wrażenia, budował nowe jakości percepcyjne, tym samym otwierał na nowe sensory. Doskonałym przykładem byłaby tu również *Gra w klasy* Cortazara.

Otwartość przez podwójne szyfrowanie nazywał Eco po prostu „otwartością”, zaś otwartość ze względu na możliwość fizycznej zmienności układu części w dziele nazwał „otwartością jawną”.

Sfumato jednej egzystencji⁵

³ Dz. cyt. s. 159.

⁴ Dz. cyt., ss. 23 – 56.

⁵ Tytuł rozdziału zapożyczyłem od tytułu wywiadu opublikowanego na łamach magazynu *Arteon*, zob. *Sfumato jednej egzystencji*, wywiad Aleksandry Hołowni z Romanem Opalką, *Arteon*, 2003, nr 8 (40).

Poniżej chciałbym przedstawić przykłady dzieł tworzonych w ramach *sztuki w procesie* – dzieła te cechują się otwartością jawną, ale jednocześnie wykraczają poza schemat zbudowany przez włoskiego estetyka. Dzieje się tak, po pierwsze, dlatego że oparte są na strukturze, która otwiera je na *nieskończoną* liczbę potencjalnie dodawanych elementów, po drugie, otwartość pojawia się tutaj nie w relacji dzieło – odbiorca, ale w relacji dzieło – twórca.

Sztandarowym dziełem z obszaru *sztuki w procesie* jest *Kolumna Merz (Merzbau)* Kurta Schwittersa – rzeźba, która powstawała przez ponad dwadzieścia lat, sukcesywnie wykraczając swoimi rozmiarami poza teren pracowni artysty. Ważnymi elementami rzeźby były dokładane przez wszystkie lata jej istnienia „przedmioty zredukowane”: zużyte bilety, notatki, szkice, zdjęcia przyjaciół oraz opadający kurz.

Kolejnym przykładem *sztuki w procesie* są *Data paintings* On Kawary – wykonywane od 1964 roku aż do dzisiaj obrazy oraz kartki pocztowe, gdzie na jednolitym tle w centralnym punkcie umieszczone są daty.

Do najbardziej znanych przykładów dzieł sztuki, o jakich chcę mówić, należą *Obrazy liczbowe* Romana Opałki – powstające od 1965 cykle płócien w ramach cyklu *1965/I-∞*, na których malowane są liczby. Opałka rozpoczął „liczenie” od liczby 1, każdy następny obraz rozpoczyna się od liczby o jeden większej od ostatniej liczby na poprzednim obrazie. Procesowi „malowania liczb” towarzyszy głośne ich wypowiedanie i nagrywanie na taśmę magnetofonową. Przed rozpoczęciem malowania Opałka codziennie wykonuje fotograficzny autoportret.

W 1969 Andrzej Dudek-Dürer roku zdecydował, że jego osoba stanie się żywym dziełem sztuki, realizując postanowienie specjalną wagę nadał kilku obiektom: butom, spodniom i włosom. Od trzydziestu lat chodzi w tych samych butach (jak mówi, w momencie, kiedy się zepsują, naprawia je i nie może wychodzić z domu), spodniach, nie obcina włosów, wszystko to jest tematem wystawianych przez niego fotografii.

Twórczość Jerzego Olka również stanowi interesujący wariant *sztuki w procesie*. Rozpoczęty w 1991 roku projekt *Bezwymiar iluzji* obejmuje ponad 70 wystaw i 2000 fotografii. Kluczem, który otwiera działanie na nowe elementy, jest zaczerpnięte z psychofizjologii widzenia przekonanie, że jednowidokowość narzucana przez obraz odnosi widzenie do kolejnych widoków. Następujące po sobie wystawy przemierzają przestrzeń i struktury widzenia. Są podróżą od obrazu do obrazu.

Wydaje się, że budzącą najwięcej kontrowersji z przedstawionych tu osób jest Orlan, francuska artystka zajmująca się performansami i multimediami. Projekt o nazwie *La Re-incarnation de Sainte-Orlan* (Re-inkarnacja świętej Orlan) podjęty w 1991 polega na tym, że artystka przekształca własną twarz poprzez poddanie się operacjom plastycznym. Cel operacji stanowiło uzyskanie takiego wyglądu poszczególnych części twarzy, który przypominałby fragmenty twarzy kobiet z obrazów mistrzów renesansu i manieryzmu. Czoło Orlan miało przypominać czoło Mona Lisy Leonarda da Vinci, a policzki, policzki Wenus z obrazu Boticellego. Od 1991 artystka poddała się 7 operacjom. W czasie ostatniej z nich, nad brwiami Orlan umieszczono dwie silikonowe wypukłości, które w drastyczny sposób ingerują w wygląd twarzy Orlan. Ostatnią operację filmowano i transmitowano na żywo do Centrum Pompidou w Paryżu i do Centrum Mac Luhana w Toronto.

Innym przykładem *sztuki w procesie* jest działanie Gregora Schneidera pt. *Das UR-Haus*, które polega na zmienianiu i przebudowywaniu domu przy Unterheydener Strasse 12. Skrót „ur” wywodzi się od nazwy ulicy, ale dla artysty oznacza „Umbauter Raum” (przebudowa przestrzeni) lub „Unsichtbarer Raum” (niewidzialna przestrzeń). Według planów artysty, „ur” będzie się pojawiać z numerami dla pojedynczych pomieszczeń oraz obejmie projekty powstałe poza obrębem Haus UR.

Ostatnim z przedstawianych działań jest projekt Jacka Kołodziejskiego pt. *Czarny kwadrat*. Pierwszym elementem realizowanego przez Kołodziejskiego projektu jest wykonana z bardzo dużą dokładnością metalowa matryca w kształcie kwadratu. Matryca została odbita na papierze fotograficznym. Następnie z otrzymanej odbitki wykonano kolejną odbitkę. Gęstość papieru spowodowała drobne zniekształcenia w kształcie kwadratu. Po wykonaniu kilkudziesięciu odbitek, kształt kwadratu zaczął ewoluować. Projekt został rozpoczęty w 2001 roku, realizowany dosyć nieregularnie, po pięciu latach składa się z 1000 odbitek, a kształt na fotografiach nadal przypomina kwadrat, chociaż wyraźnie zaznaczają się nieregularności spowodowane wykonywaniem odbitek

Od polisemii do sztuki w procesie. Próba typologii dzieł otwartych

Omówione powyżej działania opierają się na strukturze, której zasadniczą cechą jest możliwość włączenia w jej obszar dowolnej ilości nowych elementów, dlatego możemy traktować je jako dzieła otwarte. Są dynamicznymi całościami o jasno wyznaczonym punkcie wyjścia, natomiast zupełnie nieznanym punkcie dojścia. Nieustalona relacja między początkiem i końcem nadaje ich konstrukcji płynności – na drodze poszukiwania końca dzieła sztuki włącza w swój obszar nowe elementy.

Wbrew pozorom, wyznacznikiem *sztuki w procesie* jako dzieła otwartego nie jest jej czasowy charakter. Wydaje się, że o otwartości można mówić wyłącznie w perspektywie dialektyki „nowego i starego” – otwarte jest dzieło, które ujawniło tkwiącą w nim nową możliwość interpretacji, a ta może ujawnić się jedynie w *opozycji* do stanu poprzedniego, do wcześniejszego odczytania dzieła. Otwartość nadaje w ten sposób każdemu dziełu sztuki wymiar transgresyjny – transcendowania poza dotychczasową postać. Jako że trudno przyjąć istnienie zamkniętych dzieł sztuki – dzieł jednowymiarowych, o raz na zawsze ustalonych interpretacjach – nasuwa się przekonanie o dialektycznym wymiarze każdego dzieła sztuki, a w praktyce, o jego czasowym charakterze. Jedynie absolutnie zamknięte dzieło może istnieć poza czasem, jako raz dana epifania totalizującego sensu.⁶ Ten wniosek podważa celowość charakteryzowania *sztuki w procesie*, jako sztuki, której konstytutywną cechą stanowi czasowy charakter. O wyjątkowości *sztuki w procesie* decyduje raczej to, że otwartość nie ujawnia się w relacji odbiorca – dzieło sztuki, lecz w relacji twórca – dzieło sztuki. Innymi słowy, warunkiem zrealizowania potencjalnej otwartości *sztuki w procesie* jest nieustanne *wytwarzanie* dzieła, nie zaś aktywna postawa odbiorcy. Tym samym nazwa *sztuka w procesie* wyraża nie tyle czasowy charakter powstawania tych dzieł, co zasadniczą dla ich istnienia, jako otwartych, konieczność znajdowania się w stanie permanentnego *wykonywania* przez autora.

Warto wskazać symptomatyczną, choć nie konstytutywną cechą omawianych dzieł sztuki: mimo że nic nie stoi na przeszkodzie, aby każdy z przedstawionych powyżej projektów wykonywany był przez wiele osób, to każdy realizowany jest tylko przez jednego artystę, podejmującego decyzję na całe życie lub na dziesiątki lat. Tym samym proces twórczy nabiera cech postawy egzystencjalnej, wikła się w wybory nie tylko warsztatowe, stylistyczne i estetyczne, ale przede wszystkim w wybory życiowe. Ze względu na świadome ograniczenie pola aktywności życiowej na wzór pustelników, można z pewnością mówić o otaczającej wymienionych wyżej twórców aurze heroizmu

Eco omawia dwa typy dzieła otwartego: pierwszy typ, zawdzięczający otwartość zniekształceniu reguł językowych, i drugi typ, cechujący się otwartością ze względu na

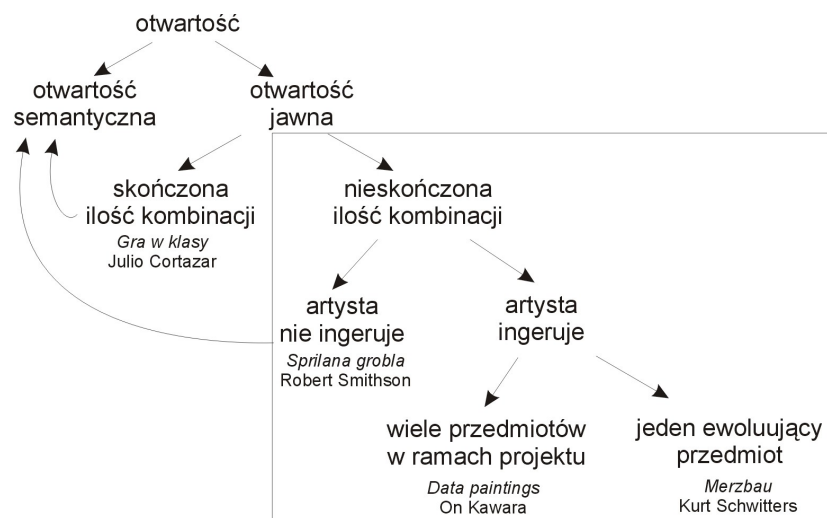
⁶ Por. Teodor Adorno, *Teoria estetyczna*, PWN, Warszawa 1994, s. 324.

fizyczną dynamikę elementów dzieła, gdzie ruchliwość części oraz zmiany w ich wzajemnym ułożeniu miały generować wielość znaczeń. Jednak rozróżnienia poczynione przez włoskiego estetyka są niewystarczające, aby przy ich użyciu omawiać dzieła powstające w ramach *sztuki w procesie*. Decyduje o tym optyka, którą Eco posługuje się, tworząc swoją koncepcję otwartości. Zresztą, co ważne, jest to optyka właściwa nie tylko dla Eco, ale dla wszelkich koncepcji otwartości, łącznie ze współczesnymi teoriami sztuki interaktywnej. Zadaniem, które stawiali/stawiają sobie teoretycy otwartości, jest rozwikłanie pewnego paradoksu dzieła sztuki: jak zamknięta, skończona całość może okazywać się za każdym razem czymś nowym? Paradoks ten rozwiązywany był z perspektywy odbiorcy, co zdecydowało, że koncepcje otwartości były w znacznej mierze koncepcjami polisemii. Dzieło sztuki interesowało badaczy ze względu na to, jak duży tkwi w nim potencjał sensotwórczy. Osoba artysty miała znaczenie o tyle, o ile sama wzbogacała ten potencjał poprzez odautorskie interpretacje dzieła.

Kolejnym powodem, dla którego koncepcja Eco okazuje się niewystarczająca dla analizy *sztuki w procesie* jest to, że tworząc typ dzieła sztuki, które jest otwarte dzięki dynamice swoich elementów, Eco nie wziął po uwagę takich dzieł, które będą cechować się dynamiką części nie tylko ze względu na zmianę ich wzajemnego położenia, ale także ze względu na możliwość dodawania nowych części. Typ otwartości stworzony przez włoskiego semiotyka jest nie całkiem adekwatnym narzędziem badawczym do analizy takich dzieł jak *Projekt 1965/1 – ∞ Opałki* lub *Das UR-Haus* Shneidera. Eco dotknął problematyki dzieł o dynamicznej budowie w *Dziele otwarte*, ale kontekst tej książki, uwypuklający ich podatność na bogactwo interpretacyjne, kazał mu zupełnie pominąć kwestie, którymi pragnąłbym zająć się poniżej.

Gdyby potraktować *sztukę w procesie* jedynie jako przykład otwartości jawnej, stracimy z pola widzenia cały kontekst, dzięki któremu posiada ona swoją fascynującą specyfikę. Umknie nam jej ciągle niedokończenie, możliwość włączania nowych części w zakres dzieła. Nie będzie też można wystarczająco jasno ukazać, że otwartość nie ujawnia się tutaj w relacji między dziełem a odbiorcą, lecz wymaga nieustającego procesu wytwarzania dzieła, zatem umknie nam cała siatka relacji pojawiająca się między dziełem sztuki a twórcą, rzutująca na jego sytuację życiową. A właśnie uwikłanie sztuki w życie, nierozzerwalne splecenie dzieła i jego twórcy, stanowi najbardziej interesujący aspekt *sztuki w procesie*.

Wobec powyższego wydaje się zasadne wprowadzenie poprawek dotyczących rozróżnienia dokonanego przez Umberto Eco i powołanie podtypu otwartości jawnej. Poniżej chciałbym zająć się jego charakterystyką.



rys. Schemat typologii dzieł otwartych

W całości, uzupełniona typologia wyglądałaby następująco: zgodnie z Eco, ogólny model dzieła otwartego ma dwa podtypy: otwartość semantyczną i otwartość jawną. Ta pierwsza polega na zaburzeniu reguł semantycznych, ta druga na dynamice układu elementów wewnątrz dzieła. Następnie typ otwartości jawnej dzieli się na: typ otwartości polegający na zmianie układu niezmiennych liczby elementów (przykładem takich dzieł może być *Gra w klasy* Cortazara lub budynek Wydziału Architektury Uniwersytetu w Caracas, gdzie można dowolnie formować układ ścian, stwarzać nowe pomieszczenia, przekształcać ich wielkość⁷) i na proponowany w tej wypowiedzi typ otwartości, cechujący się możliwością wzbogacania dzieła o nowe elementy. Ten ostatni, na schemacie obwiedziony ramką, dzieliłby się na dwa kolejne: taki, który podlega ewolucji bez działalności twórcy, i taki, który istnieje na skutek ciągłej ingerencji artysty. Przykładem pierwszego typu może być *Spiralna grobla* na Słonym Jeziorze w USA autorstwa Roberta Smithsona, a przykładem drugiego projekty twórców omawiane w tym tekście – *Merzbau*, 1965/1-∞, *Datapaintings* itd. Kolejny podział dotyczy dzieł podlegających ingerencji artysty, tutaj pojawiają się dzieła istniejące bądź jako zbiór artefaktów wykonywanych w ramach jednego projektu, bądź jako jeden zmieniający się przedmiot.

Dzieła sztuki wchodzące zakres proponowanego podtypu różniłyby się trzema podstawowymi cechami od dzieł sztuki omawianych przez Eco. Po pierwsze, ich dynamika polegałaby nie tylko na możliwości zmiany układu części wobec innych części, ale przede wszystkim na możliwości dodawania nowych elementów do istniejącej już całości. Po drugie, „otwieranie się” nie zachodziłoby w relacji między odbiorcą a dziełem, lecz w skutek pochłaniania przez dzieło nowych elementów. Po trzecie byłaby to otwartość, posiadająca *obiektywny* charakter – w tym znaczeniu, że podstawowym warunkiem jej realizacji byłoby istnienie ewoluującego obiektu niezależnego od percepcji jakiegoś podmiotu, *subiectum*. Aktywność percypującego podmiotu nie jest tutaj warunkiem możliwości realizowania się dzieła sztuki w jego otwartości.

Skrajnym przypadkiem wyeliminowania pierwiastka ludzkiego w procesie aktualizowania się otwartości jest *Spiralna grobla* Roberta Smithsona i podobne jej dzieła, gdzie rola artysty zaznacza się jedynie w pierwotnej fazie powstawania. Twórca zgodnie z pewnym zamysłem aranżuje przestrzeń środowiska naturalnego, nadając jej rozwojowi pewien kierunek, po czym wycofuje się, zostawiając dzieło same sobie. Dynamika dzieła sztuki zasadza się tutaj na naturalnym ruchu sił przyrody. *Spiralna grobla* i *Merzbau* różnią się tym, że ten pierwszy twór został pozostawiony siłom przyrody, rozwija się bądź niszczy tylko poprzez nie, podczas gdy związek między sztuką a tworzącymi je osobami związany jest z ewoluowaniem nieustannie angażującym czynnik ludzki. Tworzenie jest warunkiem koniecznym ujawnienia się ich otwartości, w przeciwieństwie do tych, które rozwijają się dzięki siłom natury.

Mówiąc o podstawowych właściwościach, które, moim zdaniem, cechują *sztukę w procesie* (tj. otwartość, dynamiczność, niedokończenie i konieczność znajdowania się w stanie nieustannej ewolucji dla zaktualizowania potencjalnej otwartości), napotykamy pewne, dość problematyczne zagadnienie. Aby je przedstawić, należałoby dokonać wśród przedstawionych dzieł rozróżnienia. Po pierwsze, wskazać dzieła mające postać obiektu – jednego, tożsamego, ale ewoluującego, jak *Merzbau* Schwittersa, *das UR-Haus* Schneidera czy sztuka butów Andrzeja Dudka-Dürera. Dzieło takie może zmieniać swoją postać, jednak jest to cały czas jeden i ten sam przedmiot (przynajmniej w tradycyjnym, zdroworozsądkowym rozumieniu tożsamości). Po drugie, wskazać dzieła istniejące jako projekty, w ramach których powstają liczne przedmioty, najczęściej zbliżone do siebie stylistycznie i związane jedną koncepcją, jak ma to miejsce w przypadku *Obrazów*

⁷ Za U. Eco, *Dzieło...*, s. 39.

liczbowych Opalki, *Data paintings* On Kawary czy działań Krasińskiego. Obiekty powstające w ramach projektu są jego kolejnymi etapami – dzieło jest jedno, ale posiada wiele „odslon” następujących po sobie w czasie.

Zarówno w pierwszym (*Kolumnie Merz*) jak i drugim wypadku (*Obrazach liczbowych*) mamy do czynienia z projektami, których realizacja pochłonie bardzo długi okres. W drugim przypadku, jeśli spojrzeć przez pryzmat pojęcia „projektu” i określić specyfikę tych dzieł jako „zbliżonych do siebie stylistyką i związanych jedną koncepcją”, może pojawić się pytanie czy badane zjawisko ma jakąkolwiek „swoistość”. Czy powiązanie stylistyczne tworzonych obiektów i istnienie pewnych reguł (formuły, idei, projektu) ich wytwarzania nie są konstytutywną cechą wszelkiej świadomej twórczości, a stąd, czy wyróżnianie pod tym względem pewnych dzieł i grupowanie ich w typ, nie jest zajęciem jałowym, gdyż wybór tak naprawdę był arbitralny? Innymi słowy: jeśli w ramach projektu dzieł jest wiele, natomiast wiąże je tylko stylistyka i ogólna koncepcja, czym różni się działanie Opalki, On Kawary i Orlan od działania np. Pablo Picassa lub Salvadora Dali?

Można twierdzić, że postawa Dalego, który od pewnego momentu ograniczył się do tworzenia obrazów według określonej formuły (wyznaczonej przez poetykę surrealizmu) i konsekwentnie stosował ją do końca życia, jest ściśle zbieżna z postawą artystów takich jak Opalka. Od momentu, gdy zaczął tworzyć pod wpływem surrealizmu, do końca życia wykonał obrazy tylko w tej stylistyce, zatem podobnie jak w *sztuce w procesie* realizował jeden projekt – projekt pod nazwą „surrealizm”. W ramach projektu powstawało wiele artefaktów, będących egzemplifikacjami przyjętej w pewnym momencie formuły. Można również zauważyć, że podobnie do *sztuki w procesie*, w projekt ten wpisana była zmienność, rodzaj otwartości, gdyż przez lata styl Salvadora Dali ewoluował, obrazy różniły się w zależności od czasu, w którym powstawały, ale prawdopodobnie także od nastroju, zdrowia i sprawności malarza. Można by twierdzić, że jego sztuka i życie to jeden projekt, jedno wiecznie zmieniające się dzieło otwarte i zadać pytanie, co różni projekt Opalki od projektu Dalego?

Te spostrzeżenia przekreślałyby sensowność wyodrębnienia zjawiska, jakim jest *sztuka w procesie* i kazałyby traktować sztukę Opalki i podobnych mu artystów, jako zjawisko niewiele różniące się od sztuki tradycyjnej. Gdyby różnego rodzaju „izmów” w sztuce nadać nazwę „projektów”, a można mieć do tego niejaki podstawy, to okazałoby się, że realizacja tych projektów również może pochłaniać całe życie ich twórców, posiadać otwartość, zmienność, określoną dynamikę. Tym samym wyodrębnianie spośród wielu dzieł tworzonych w ramach rozmaitych „izmów” dzieł sztuki, które przedstawiono w tej wypowiedzi, i szukanie dla nich jakiegoś wspólnego mianownika, tworzenie jakiegoś „typu”, nie miałyby większego sensu. Byłoby po prostu zamierzeniem jałowym ze względu na arbitralność dokonywanego wyboru – brak wśród prezentowanych projektów realizowanego przez Dalego surrealizmu. Kwestia staje się jeszcze bardziej wyraźna, biorąc pod uwagę takich twórców, którzy sami obmyślili zasady stworzonych przez nich kierunków artystycznych i jako jedyni byli ich zwolennikami realizatorami, tak jak Władysław Strzemiński i stworzony przez niego unizm⁸. Unizm to na pewno kuriozum artystyczne, ale przypadek ten uwidacznia, że istnieją racje, aby odmówić zasadności tematyzowania zagadnienia *sztuki w procesie*.

Chcę oczywiście bronić zasadności utworzenia typu dzieł *sztuki w procesie* i wskazać, że istnieją właściwości decydujące o różnicach między „projektami” takim jak surrealizm, futurizm itp., a projektem nazwanym *sztuką w procesie*. Nawet surrealizm, realizowany przez Salvadora Dali konsekwentnie do końca życia, nie może, moim zdaniem, zostać sprowadzony do *sztuki w procesie*. Różnicy między *sztuką w procesie* a działaniami wpisującymi się w różnorakie, stylistyczne „izmy” doszukiwałbym się przede wszystkim w akcie *decyzji* artysty. W *świadomym* podjęciu realizacji projektu. Decyzja konkretnej osoby,

⁸ W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

aby wyodrębnić pewną grupę swoich zachowań oraz rezultatów tych zachowań jako należących do pewnej większej całości, nazwanej projektem, i ogłoszenie tej decyzji, stanowi o spójności i specyfice określonych działań.

Wydaje się, że gdyby Dali ogłosił, że w tym a tym momencie rozpoczyna realizację projektu zwanego surrealizmem i odtąd każdy obraz będzie jego kolejnym etapem, wtedy powinniśmy włączyć jego sztukę w obszar *sztuki w procesie*. Jednak charakter twórczości artystów związanych z określonymi poetykami czy prądami w sztuce jest odmienny, przede wszystkim ze względu na znacznie niższy stopień racjonalizacji. Twórczość i rozwój poszczególnego artysty jest wynikiem nastawienia do życia, sztuki i własnej twórczości, które niekoniecznie musi zostać skonceptualizowane. Ewolucja malarza, pojawianie się nowych cech jego stylu jest skutkiem „inercji”, samorzutności, wewnętrznej energii pewnych procesów wpływających na twórczość. Nie twierdzę, że artysta jest bezwładnym instrumentem sił, którym podlega, że nie istnieje sztuka powstająca racjonalnie. Wręcz przeciwnie, traktuję sztukę przede wszystkim jako wyzwanie intelektualne, jednak droga, jaką będą przebiegać zmiany w tradycyjnej twórczości nie jest przewidywana. Może być przeczuwana, ale nigdy nie jest efektem rachowania czy projektowania. Natomiast np. Roman Opałka wie, na którym z kolei obrazie pojawi się dana liczba i przy którym obrazie będzie musiał rozjaśnić tło po to, aby na krótko przed śmiercią (zakładając życie o standardowej długości życia Europejczyka) móc malować białe cyfry na białym tle.⁹ Podjęcie decyzji o realizacji projektu i znalezienie formuły tego projektu decyduje o pojawieniu się ciągu przedmiotów czy zdarzeń o przewidywanych cechach, podczas gdy w malarstwie będącym wyrazem „spontanicznych” energii twórczych nie podporządkowanych określonemu projektowi nie da się przewidzieć zmian.

Jeśli posłużyć się opozycją pojęć „cel” i „środek”, to dla artysty spoza obszaru *sztuki w procesie* dzieło jest celem, nie zaś środkiem. Posiada ono pewną autonomię: nie jest podporządkowane określonemu planowi działania, nie jest etapem na drodze w wyznaczonym kierunku, dlatego ewentualne zmiany w stylu mogą wyznaczyć kierunek zmian, który nie był przewidywany na początku. Artysta nie może swobodnie „dryfować” od obrazu do obrazu – prowadzony nastrojami, wewnętrznymi impulsami lub natchnieniem. W przeciwieństwie do Opałki, który kierunek rozwoju swojego dzieła raz na zawsze ustalił, Picasso mógł z obrazu na obraz podejmować wybory, które poprowadziły go od sentymentalnego symbolizmu okresu niebieskiego i różowego, poprzez kubizm syntetyczny i analityczny do rewolucyjnego figuratywizmu, gdyż nie podporządkowywał się żadnemu z góry wyznaczonemu planowi rozwoju. Innymi słowy, w porównaniu do *sztuki w procesie* stopień racjonalizacji twórczości (w sensie niemalże matematycznego wyliczenia zmian, które będą sukcesywnie następować, jak w twórczości Opałki) jest znacznie wyższy niż w tradycyjnej sztuce. Co więcej, sztuka tradycyjna potraktowałaby precyzyjnie zarysowany plan rozwoju twórczości jako destruktywny w stosunku do twórczych *możliwości* artysty, podczas gdy *sztuka w procesie* bazuje właśnie na pewnej zarysowanej ściśle określonej na początku *konieczności*. Projekt Opałki wyklucza jakiegokolwiek nieprzewidziane zmiany, również inni twórcy *sztuki w procesie*, choć nie przyjęli tak sztywnej formuły działania, to w znacznym stopniu ograniczyli pole możliwych zmian – chociażby decydując się na wykonywanie jednego dzieła sztuki.

W ujęciu proponowanym przez klasyczne koncepcje otwartości odbiorca jest współtwórcą dzieła sztuki. Konstrukcja otwartych dzieł sztuki pozwala odbiorcy, jeśli tylko przyjmie aktywną postawę, na przeobrażanie kształtu dzieła zaproponowanego przez twórcę.

⁹ Roman Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, katalog z okazji jubileuszu Romana Opałki., Muzeum Architektury, Wrocław 2002.

W wypowiedzi tej – przekształcając model Eco i niejako otwierając go na nowe możliwości – chciałem wskazać, że dzieło otwarte nie wiąże się koniecznie z zanikiem pozycji autora, a wręcz przeciwnie, istnieją takie przykłady dzieł otwartych, gdzie autor pełni niezbywalną funkcję. Stanowiłoby to odwrócenie dążeń teoretyków dzieła otwartego, których skutkiem i zarazem punktem kulminacyjnym było ogłoszenie „śmierci autora”¹⁰ i uplasowanie artysty poza obszarem sytuacji estetycznej (jak ma to miejsce w koncepcjach interaktywności¹¹). Konsekwencje namysłu nad otwartością dzieł sztuki są tak dalekie, że tym razem to artysta, nie zaś odbiorca, potrzebuje zabiegów, które uplasowałyby go ponownie w ramach sytuacji estetycznej i przywróciłyby mu równorzędną pozycję wobec widza.

SUMMARY

There are some well known open works of art, formerly analyzed by Umberto Eco (“Open work”, 1959) and contemporarily by theoreticians of hypertext and interactive art. Researches undertaken by several theoreticians disregarded a group of open works of art, named “art in process”, absconding traditional understanding of openness. Analysis of open works of art focused at discovering strategies of generating multiplicity of meanings in a work of art. Openness, in the context of these investigations, was treated as susceptibility to plenty of interpretations. Thereby relation between a work of art and its creator was located on margins of so called “aesthetic situation”, whilst relation between a work of art and its viewer became a central issue. *Art in process* is not an activity that intends to develop polysemantic aspects of a work of art. Although *art in process* is placed on the space reserved for open works of art, its axial problem is relation between an author and his/her creation. It seems useless to analyze *art in process* in perspectives sketched by traditional theories of openness of works of art, since applying tools offered by conventional theories of openness to *art in process* we cannot seize original and even typical features on which *art in process* is based. The task of my statement is to transform the notion of “open work of art” in order to use it as a tool of creative analysis of works of art charged with the openness that is not founded on polysemantic potential.

Łukasz Białkowski – email: lukasz.bialkowski@interia.pl

¹⁰ Roland Barthes ”Śmierć autora” przeł. M. P. Markowski *Teksty Drugie* 1999 nr 1/2.

¹¹ Ryszard W. Kluszczyński *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna* Rabid, Kraków 2002 s. 99 – 112.