

ZBIGNIEW DŁUBAK. OD SENSU UKONSTYTUOWANEGO DO KONSTYTUCJI SENSU¹

Leszek Brogowski

Nie licząc kilku wcześniejszych zwiastunów, dopiero po II wojnie światowej rozpoczął się w sztuce proces demystyfikacji pewnej romantycznej wersji estetyki, ciagle – trzeba to jasno powiedzieć – bardzo rozpowszechnionej, traktującej sztukę jako rodzaj „intymnego” poznania rzeczywistości, będącego subtelną i głęboką wiedzą na jej temat, wiedzą, której sztuka – i tylko ona – może być źródłem. Koncepcja ta była jeszcze głęboko zakorzeniona u Paula Klee, Pieta Mondriana czy Kazimierza Malewicza, trochę płycej u Cézanne’a i kubistów. Ale trwałość tego mitu jest może bardziej zadziwiająca w filozofii niż w sztuce. W epoce, w której artyści usiłują wreszcie ten mit przewyciężyć, na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, pozostaje on podstawowym odniesieniem dla filozofów: Derrida pisze o butach Van Gogha, Merleau-Ponty zachwyca się Cézannem, Michel Henri proponuje egzegezę Kandinsky’ego, Maldinet interpretuje Miró, Klee i Braque’a, a Emmanuel Martineau – Malewicza. Tymczasem artyści próbują na różne sposoby przekształcić samo pojęcie sztuki, już to wnosząc w kulturę epoki świadomość socjologiczną, po to zwłaszcza, by rozgrywać strategie instytucjonalne (Duchamp), już to upolityczniając sztukę (pop art), krytykując jej przywiązanie do rzemiosła (minimal art), przechodząc od teatru do „psychoterapii egzystencjalnej” (Grotowski) czy też poddając sztukę autoanalizie (sztuka konceptualna). To właśnie sztuka konceptualna, usiłując zapanować nad swoim sensem, tzn. nad sposobami używania jej prac i projektów, nadała nowe znaczenie estetycznym intuicjom Wilhelma Diltheya, skupionym nad hermeneutycznymi „mechanizmami” pojawiania się znaczeń w sztuce, i radykalnie przeciwstawionym „abstrakcyjnym spekulacjom na temat piękna”,² koncepcji wyobraźni twórczej³ i technicznemu pojmowaniu sztuki *ein Machen*.⁴

Od samego początku, czyli od czasów powojennych, praca artystyczna Dłubaka wiąże się z poszukiwaniem źródła znaczeń w sztuce. Przyglądając się z perspektywy czasu ewolucji jego malarstwa i prac fotograficznych, z jednej strony można odnieść wrażenie, że od początku sztuka ta niósła w sobie zapowiedź przyszłych doświadczeń ze sztuką konceptualną, ale z drugiej można lepiej uchwycić oryginalność i suwerenność jego własnej drogi przez sztukę. Sztuka konceptualna była próbą nowego zdefiniowania pojęcia sztuki niejako od wewnątrz, dokonaną przez samych artystów, a także zaproponowania nowego typu praktyki artystycznej, to znaczy innego sposobu uprawiania sztuki. W ferworze tych przemian, Catherine Millet

proponowała potraktowanie „sztuki konceptualnej jako semiotyki sztuki”.⁵ W istocie było tak, że pewien nurt sztuki konceptualnej, zwłaszcza w świecie anglosaskim, żywił się lekturą filozofii analitycznej i lingwistyki: Johnem R. Searlem, Alfredem J. Ayerem, ale zwłaszcza Ludwigiem Wittgensteinem. Dłubak także poszukiwał inspiracji w związku z lingwistyką, ale dzięki swym zainteresowaniom źródłami strukturalizmu, a zwłaszcza pracami Jana Mukałowskiego, lingwisty z Pragi blisko związanego z Jakobsonem, jego podejście jest całkowicie oryginalne; w konferencji „Sztuka poza światem znaczeń”,⁶ której tytuł uczynił swoim programem, słyhać zarówno echa tych inspiracji, ale także chęć ich przewyciężenia. Tekst ten przynosi także ideę „znaku pustego”, który nasycy się znaczeniami „w procesie formowania się idei artystycznej”; proces ten, uważał Dłubak, jest sztuką we właściwym znaczeniu. Nie szło mu jednak o podejście socjologiczne. „Znak pusty”, pisał on, a więc taki, który jeszcze nie oznacza sztuki, „powstaje w określonym kontekście historycznym i kulturowym. Mieści się on potencjalnie w tym kontekście i potencjalnie należy do sztuki”.⁷ Sztuka poza światem znaczeń okazuje się więc być procesem inicjującym konstytuowanie się sensu sztuki. Wyjść poza sferę znaczenia, to wniknąć w proces jego formowania, przebijając się przez grubą nieraz skorupę sensów już obecnych, to znaczy poprzez osady sensu, które stanowią styl.

„Desymbolizacje”, tekst z roku 1978 towarzyszący indywidualnej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi, pogłębia na swój sposób ideę przewyciężenia sensu, zakładając, że styl to tylko stan skamieniałego sensu. Okazuje się wówczas, że doświadczenie estetyczne staje się niełatwym ćwiczeniem „odwracania” spojrzeń, polegającym na utrzymaniu w pewnym napięciu – ciągle aktualizowanym, potencjału znaczeń pustego znaku. Ten nowy sposób odnoszenia się do dzieła, pisał Dłubak, dokonywałby się „poza informacją, poza ekspresją, poza estetyką. Obiekt sztuki egzystujący w rzeczywistości, jednak przez obserwację pozbawiony jakości i postaci. Obserwacja jako rodzaj medytacji, która wyłącza wszystkie znaczenia i odniesienia, która zobojętnia na wszystkie powierzchowne radości płynące z oglądania. Części tego obiektu działają na siebie jako wzajemnie znoszące się elementy; przez powtórzenie, przez ujawnienie swej struktury, przez zamknięcie swego zasięgu w określonej przestrzeni realnej i mentalnej. W tej sytuacji znak, który kiedykolwiek miał oznaczać lub oznacza sztukę, staje się na powrót znakiem pustym. Jesteśmy u progu tego procesu, w trakcie którego powstaje sztuka.”⁸ To nie sens dzieła wymyka się widzowi, jak często się przyjmuje – przeciwnie – Dłubaka interesują sytuacje, w których to widz wymyka się skostniałym bytom sensu, aby stanąć twarzą w twarz ze źródłem jego nieustannego stawania się. Kiedy spod pokładów sensu nie daje się już wydobyć „znaku pustego”, który jest pierwotnym stanem wszelkich projektów sztuki, „przedmioty użyte w procesie formowania się idei sztuki przechodzą do innego zbioru jako martwe przedmioty oznaczające historię sztuki. „Ich znaczenie dalej ulega zmianom, ale teraz już na zasadzie powszechnej transformacji znaczeń, uwarunkowanej kontekstem czasu” – pisał Dłubak.⁹ Dzieło sztuki staje się historią sztuki. Sens zostaje zidentyfikowany i zawłaszczony jako styl; przestaje się stawać, bo stał się bytem.

Przy innej okazji podkreślałem, że bardzo interesujące jest porównanie opisanej w „Desymbolizacjach” Dłubaka postawy, jako specyficznego doświadczenia percepcji estetycznej, z fenomenologicznym doświadczeniem epoche u Husserla,¹⁰ będącym pewnego rodzaju zawieszeniem wszelkich zawartych w naturalnej postawie przekonań, w tym przekonania o realnym istnieniu świata, po to, by obserwować pojawianie się i konstytuowanie sensu w świadomości. W obu przypadkach, „wzięcie w nawias” (*Einklammerung*) łączy się właśnie z „odwróceniem spojrzeń”, pozwalającym na konfrontację z procesem konstytuowania się sensu; w obu przypadkach celem jest uchwycenie sensu u samych źródeł, to znaczy w procesie jego wyłaniania. Ale u Dłubaka poszukiwanie źródłowego procesu konstytuowania sensu nie odrywa się od hermeneutycznej refleksji nad strukturami znaczącymi (kontekstu historycznego i kulturowego) będącymi warunkiem możliwości znaku pustego, czyli znaczącego (*le signifiant*), dla którego proces nasycania sensem jeszcze się nie rozpoczął.¹¹

U Merleau-Ponty’ego także można znaleźć taką podwójną inspirację, zarazem strukturalistyczną (de Saussure) i fenomenologiczną (Husserl). Dlatego mógł on napisać, że „jeśli w końcu język ma coś mówić i istotnie coś mówi, to nie z tej przyczyny, że każdy znak jest nośnikiem znaczenia, które by przynależało do

niego (...). Każdy z nich wyraża coś tylko dzięki odniesieniu do wyposażenia naszego umysłu, do pewnego zestawu naszych kulturowych narzędzi, wszystkie zaś razem są jak formularz *in blanco*, którego jeszcze nie wypełniono.”¹² Merleau-Ponty przewyższa jednak lingwistykę traktując potencjalność sensu nie jako rodzaj myśli, ale ekspresji; przewyższa on również fenomenologię Husserla uznając, że intencjonalność, wypełniająca pusty znak znaczeniem, ma swe ostateczne źródło w cielesności. Analogia między Dłubakiem i Merleau-Pontym jest co prawda ograniczona faktem, że Dłubak studiując praskich lingwistów natrafił na rozwiązania fenomenologiczne czysto intuicyjnie; w cytowanym powyżej fragmencie mówi jednak wyraźnie o „medytacji, która wyłącza wszelkie znaczenia i odniesienia”.¹³ Nie zamierza on konstruować teorii, ale poszukuje rozumienia procesu pojawiania się sensów w sztuce; z refleksji na ten temat czyni element projektów, które formułuje jako artysta. Co więcej, nawet jeśli jego koncepcję percepcji estetycznej porównać można do *epoche* Husserla, nie zadowala się ona określeniem źródła, z którego wyłania się sens, bowiem wymaga od widza, aby wytrzymał to „odwrócone spojrzenie” zwrócone w stronę „źródła”. Tak długo, jak długo utrzyma on sens w stanie czystej wirtualności, można będzie mówić o sztuce. Widz musi więc stawić czoła źródłom sensu, i jeśli z doświadczenia tego nie wyjdzie zwycięsko, sztuka staje się skamieliną i przechodzi w dziedzinę historii sztuki. Ten moment dionizyjski, raczej rzadki w sztuce konceptualnej, nie sprowadza się u Dłubaka do czystej gry znaczeń.¹⁴ W istocie bowiem, interesuje się on źródłami i konstytucją sensu w świecie, analogicznie do Merleau-Ponty’ego, którego filozofia ekspresji przeciwstawiła się Husserlowskiej fenomenologii, sprowadzającej byt świata do jego sensu. Zatem, pomimo różnic, można powiedzieć, że intuicje Dłubaka są zbieżne z teoretyczną postawą Merleau-Ponty’ego.

Dostrzec już więc można oryginalność projektu Dłubaka: podobnie jak artyści konceptualni przyjmuje on, że sztuka powinna zmierzać do panowania nad własnymi sensami, ale zarazem posiada odmienną od konceptualistów koncepcję sensu, której zbieżność z filozofią Merleau-Ponty’ego pozwala uchwycić jej potencjał teoretyczny. Narzuca on bowiem semiologicznej inspiracji sztuki konceptualnej nowe wymaganie, polegające na poszukiwaniu konstytucji sensu w procesie, który utożsamia ze sztuką. Żaden z artystów konceptualnych, o ile się nie mylę, nie podjął się podobnych poszukiwań, choć niemal wszyscy, z bliska czy z daleka, interesowali się semiologią; może jedynie Robert Morris, który był bezpośrednio zainspirowany lekturą Merleau-Ponty’ego.¹⁵

Te intuicje teoretyczne zachowują jednak swą wartość jedynie w stosunku do pewnej praktyki artystycznej, której specyfikę trzeba teraz uwypuklić. W przeciwnym razie, prezentacja projektu artystycznego Dłubaka pozostanie niepełna. Intencją Dłubaka jest dotarcie do ostatecznej rzeczywistości sztuki skrywającej się, jego zdaniem, w „procesie formowania się idei artystycznej”¹⁶ polegającym na konstytucji sensu, gdzie idea jest doświadczeniem źródłowym w stosunku do sensu już ukonstytuowanego. Ów sens bowiem jest stylem, podczas gdy idea artystyczna jest jego genezą. Estetyka (Delacroix, Dilthey, Wölfflin, Malraux) i filozofia (Emil Steiger, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre) zgadzają się z sobą uznając znaczenie pojęcia stylu. Ale styl jest wynikiem sedymentacji sensu; aby ująć znaczenie *in statu nascendi* trzeba rozbić styl. Zadanie niełatwe, nie tylko dlatego, że sprzeciwia się ono tendencjom psychologicznym (oznaczanie tożsamości rzeczy) i kulturze artystycznej (dla artysty styl jest sposobem myślenia), ale zwłaszcza dlatego, że jest ono wyzwaniem właśnie dla zespolonych wysiłków estetyki i filozofii, które bronią pojęcia stylu przed jakąkolwiek nieufnością. A zatem, w jaki sposób Dłubak „rozmontowuje” styl, tak aby sens ujawnił się „w stanie narodzin”?

Kluczem do uchwycenia strategii artystycznej Dłubaka jest moim zdaniem równoległe i nierozłączne posługiwanie się malarstwem i fotografią. W ten sposób nadaje on nową aktualność ideom, które już od dawna fascynowały artystów. I rzeczywiście. W 1835 roku, „gburowaty malarz”, jak o nim powiada Walter Benjamin, Antoine J. Wiertz, przypisywał fotografii funkcję filozoficznego oświecenia malarstwa.¹⁷ Benjamin podjął i rozwinął ten pomysł. Niszcząc aurę, pozostałość rytuału w sztuce, fotografia prowadzi bez wątpienia ku przekształceniom pojęcia sztuki, ale pomimo wysiłków malarzy by dostosować się do tego nowego kontekstu,¹⁸ fotografia „oświeca” malarstwo zarazem zadając mu ostateczny cios.

Dłubak, sceptyczny wobec tych prognoz „śmierci malarstwa”, podjętych zresztą w latach siedemdziesiątych, praktykuje równocześnie malarstwo i fotografię, które w jego pracach wzajemnie się komentują i dementują. Podejmuje on dyskusję na temat specyfiki każdego z tych tworzyw. Fotografia posługuje się gotową już matrycą obrazu, który jest w ten sposób przez nią wytwarzany i narzucany jako coś, co jest dane oraz podlega ewentualnie przekształceniom; tymczasem malarstwo organizuje swój obraz bez zewnętrznych ograniczeń. Dlatego abstrakcja nie ma w fotografii takiego samego znaczenia jak w malarstwie. W pierwszych pracach Dłubaka, paradoksalnie, to fotografia ujawnia abstrakcyjne obrazy natury (1948), podczas gdy serie obrazów z roku 1955 (*Macierzyństwo i Wojna*) są jeszcze cały czas figuratywne. Ale kiedy z kolei malarstwo stopniowo przechodzi do abstrakcji,¹⁹ fotografia odnajduje najpierw przedmioty (cykl *Egzystencje* poczynając od roku 1955), potem ciało ludzkie,²⁰ później pejzaż,²¹ a nawet portret. To głównie ta różnorodność procedur, zainteresowań i relacji ze światem chroni Dłubaka przed ostateczną sedymentacją i schematyzacją sensu, przed paraliżem, który potrafi uwięzić sens rozumiany jako proces w bezwładności sensu jako stylu. Kiedy w roku 1974 jego malarstwo dokonuje decydującego kroku w stronę maksymalnej wstrzemięźliwości wizualnej, fotografia właśnie dokonała przejścia od abstrakcji do realności rzeczy. Znaczenie może odtąd podkreślać swój bezpośredni kontakt ze światem.

I rzeczywiście tak się dzieje. Na wystawie zatytułowanej *Tautologie* (1971), Dłubak przedstawił fotografie przedmiotów i detali wnętrza galerii, umieszczając je w sąsiedztwie sfotografowanych miejsc i przedmiotów. Operacja ta sama w sobie nie jest ani czymś nowym (René Magritte, 1929), ani wyjątkowym w tamtych latach (Joseph Kosuth, Martin Barré, Jochen Gerz, i jeszcze kilku innych artystów posłużyło się podobną procedurą na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych).²² Ale o ile Kosuth sugeruje, że krzesło-przedmiot jest jedynie egzemplifikacją pojęcia „krzesło”, o tyle dołączony do wystawy komentarz Dłubaka poszukuje zgoła przeciwnego doświadczenia: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduje przekonanie o realnym byciu przedmiotów.”²³

Tekst ten uwypukla oryginalność refleksji Dłubaka. W długiej historii filozoficznej kontrowersji na temat realności świata nigdy nie pomyślano o tym, by rozwiązać ten dylemat w taki właśnie sposób, biorąc przedmioty w krzyżowy ogień „stereoskopowego” widzenia. To prawda, że kiedy debata ta była najbardziej intensywna fotografia jeszcze nie istniała, ale taki argument ontologiczny mógłby oprzeć się na innych „protezach” wizualnych, takich jak lustro czy *camera obscura*. Onto-fotograficzny argument Dłubaka podważa pewność Berkeleya, że żadna z danych naszej świadomości nie upoważnia nas do twierdzenia, że poza nią istnieje jakiś realny świat²⁴. Berkeley przyjął rozwiązanie proste i eleganckie: świat rzeczy jest jedynie „językiem Boga”, który za pośrednictwem „idei zmysłowych” zwraca się bezpośrednio do umysłów i nie potrzebuje do tego pośrednictwa przedmiotów materialnych. Rozwiązanie to jest bez wątpienia interesujące jeśli chodzi o wyjaśnienie sposobu pojawiania się przedmiotów w świadomości, ale traci ono swą prostotę i elegancję w momencie, gdy trzeba jeszcze dodatkowo przyjąć, że zanim nastąpi osiągnięcie jednostkowej świadomości, Bóg musiałby uwzględniać optyczno-chemiczne procesy metody fotograficznej (jaki by nie był ich status), aby świadomość mogła porównać dwa zestawione ze sobą przez Dłubaka widoki. Całe wyjaśnienie Berkeleya staje się wtedy jeszcze bardziej jednym wielkim cudem. Argument *Tautologii* nie wyraża i nie poszukuje zresztą niczego więcej jak tylko „przekonania”, co też pisze Dłubak; jego motywacja nie jest wszak natury ontologicznej, choć pracę tę można by nazwać fotograficzno-filozoficznym hiperrealizmem. To całkowite otwarcie się na przedmiot może być potraktowane jako jedna ze strategii pozwalających artyście na opieranie się kosztniejszym sensom. Bo jeśli styl jest sposobem przedstawiania, to konfrontacja przedmiotu z jego przedstawieniem nie pozwala, by styl oderwał się od realnej indywidualności przedmiotu.

Ale jaki jest związek, trzeba zapytać, immaterializmu Berkeleya z problemem sensu w sztuce ostatnich dziesięcioleci? Realizm *Tautologii* pojmuje sens jako należący bezpośrednio do świata. Sens nie jest sterylną, oderwaną od przedmiotów grą.

„Porzucić myśl o doskonałości wyzbycia się wszystkiego”, proponuje tekst towarzyszący pracy *Ocean*.²⁵ Koncepcje Dłubaka i Merleau-Ponty’ego dotyczące sensu zbiegają się tutaj; to ta zbieżność pozwala Dłubakowi poszerzyć apolliniński charakter sztuki konceptualnej o doświadczenie typu dionizyjskiego: „być”, powiada po prostu tekst *Oceanu*. Sens sztuki i sens bycia przeplatają się.

Pozostaje jedynie uzupełnić odpowiedź na najtrudniejsze pytanie: czym jest sens? Czy można w jednym pojęciu zawrzeć sens języka i sens sztuki, jak to dotąd czyniłem? Oryginalność filozofii języka u Merleau-Ponty’ego polega właśnie na połączeniu w jedno tych dwu aspektów sensu, aspektu lingwistyczno-strukturalnego i aspektu fenomenologicznego; ten ostatni pozwala mu właśnie usytuować źródła sensu w pobliżu rzeczy dzięki doświadczeniu cielesności. Jednak, zarówno w jego interpretacji Cézanne’a z roku 1945, jak i w ostatnim, niedokończonym eseju „Oko i umysł” (1960), nieobecne jest jakiegokolwiek odesłanie do struktur znaczących. Inaczej mówiąc, znaczenie w sztuce nie potrzebuje według Merleau-Ponty’ego odniesień do kultury, do tego, co Dłubak nazywa „strukturą sztuki”. Niekonsekwencja ta, paradoksalnie potwierdza przynależność Merleau-Ponty’ego do owego „kognitywistycznego”, przywołanego na początku niniejszego artykułu, mitu sztuki. Dłubak zaś zdecydowanie przewycięża ten mit, podkreślając zarazem komplementarność owych dwóch aspektów sensu; jeden związany jest ze strukturą sztuki, drugi z percepcją dzieł przez widza. Pierwszy z nich jest obiektywny, ale jedynie potencjalny, drugi jest konkretny, ale subiektywny. Znaczenie w sztuce wyłania się właśnie na tym skrzyżowaniu „struktur” i „zapośredniczenia”.

„Sztukę można rozpatrywać jako język tylko w bardzo ograniczonym zasięgu”,²⁶ zauważył jednak Dłubak. Wspólna im jest struktura, dla której przyjmuje on definicję Mukařowskiego: zespół elementów, których wewnętrzna równowaga ma charakter dynamiczny, i która zachowuje tożsamość mimo zmienności stosunków między elementami.²⁷ Jakakolwiek działalność staje się projektem sztuki jedynie ze względu na kontekst w którym pojęcia, postawy, pewien zespół przedmiotów i dzieł, instytucje i ich polityka, pisma estetyczne, krytyka sztuki, itd., mimo nieustannej zmienności wszystkich tych elementów, są zorganizowane w spójną i ustrukturuowaną całość. Kiedy do tego „zbioru”, jak wyraża się Dłubak, dorzucamy nowy projekt, jest on najpierw pustym znakiem; jego znaczenie jest potencjalne, jeszcze nie zrealizowane. Kontekst artystyczny jest czynnikiem decydującym w procesie konstytucji jego znaczenia, ale nie określa go w sposób jednoznaczny. Nie tylko dlatego, że projekt ten może w dowolnym stopniu zrywać z rutyną swojej epoki, ale także dlatego, że faktyczne znaczenie konstytuuje się w jednostkowej percepcji tego nowego projektu i w stosunku do takiego jedynie zbioru „sztuka”, jaki uwewnętrznił widz interpretujący ten projekt. „Zasada tego zbioru zmienia się, kiedy oglądany jest on przez różnych obserwatorów, występujących w różnych kontekstach społecznych”,²⁸ pisze Dłubak. Koncepcja doświadczenia estetycznego nowego typu, jaką przynosi cytowany wyżej tekst z roku 1978 („Desymbolizacje”) jest pogłębieniem i radykalizacją tej postawy.

Dostrzegłszy, że w latach siedemdziesiątych nawet konceptualizm wytworzył „własną stylistykę, a więc i własną estetykę”, Dłubak, wraz z grupą polskich artystów w której prym wiódł Jan Świdziński, przyczynił się do sformułowania teoretycznej kontrpropozycji „sztuki kontekstualnej”.²⁹ Uświadomienie sobie, że choć styl jest „sposobem myślenia”, to jednak sprzyja on pewnej mumifikacji sensu i ułatwia jego instytucjonalizację, jest integralną częścią refleksji Dłubaka. Dekonstrukcja stylu jest więc warunkiem odtworzenia doświadczenia sensu u jego źródeł i w jego dynamice. Artysta dokonuje nieustannych przejść od malarstwa do fotografii po to, by uniknąć zarówno stylu „konceptualnego”, jak i „post-malarskiego”.³⁰ W poszukiwaniu źródeł znaczenia w sztuce, dzięki fotografii, wprowadza on do sztuki jednostkowość przedmiotów, a fotografię zawsze eksponuje razem z malarstwem. Jego abstrakcyjne i minimalistyczne malarstwo wydaje się być dokładnym przeciwieństwem realistycznych fotografii. W niektórych obrazach nie tylko nie ma rozpoznawalnych przedmiotów, ale czasem trudno nawet dostrzec formy, gdyż różnica między formą a tłem jest tak nieznacząca, że myli się ona w spojrzeniu z powidokami, które są elementem percepcji. Widz dokonuje przeskoku z jednej skrajności w drugą, przerzuca się z fotografii na malarstwo, może także zmierzyć się z istniejącymi schematami odczytania każdej z tych propozycji oddzielnie (piękno, kontemplacja, istota malarska, złudzenia optyczne, misterium, medium, itd.). Żadna z nich jednak nie może być zadowalająca

w odniesieniu do obu mediów. To właśnie ta konstatacja umieszcza nas w sercu procesu artystycznego, pod warunkiem, że sztuka jest, jak określa to Dłubak, źródłową konstytucją sensu, czyli formowaniem się idei artystycznej.

Nowość, traktowana jako *différance* (**różnia**), by podjąć motyw i pisownię Jacques'a Derridy, jest warunkiem bez którego proces ten nie może zachodzić, gdyż bez niej widz wpada w koleiny sklasyfikowanych już postaw estetycznych. Zgodnie z tą koncepcją, podobny proces może być rozpatrywany na dwa sposoby. W stosunku do dzieła wobec którego widz dysponuje istniejącymi już schematami interpretacyjnymi może on przyjąć postawę „wymagającą” i „wyłączyć wszystkie [istniejące] znaczenia i odniesienia”, rozpoczynając tym samym poszukiwania jakiegoś podstawowego, źródłowego doświadczenia sensu. To właśnie ta koncepcja Dłubaka przypomina, *mutatis mutandis*, doświadczenie epoche u Husserla. Przyjmując jednak, że sztuka „funkcjonuje na zasadzie nienasyconej zmienności, niewyczerpanej potrzeby poszukiwania INNEGO”,³¹ Dłubak nadaje swym projektom formę dla interpretacji której (dzisiaj, a może w góle) widz nie może dysponować adekwatnym modelem. Zatem, spojrzeniu zwróconemu w stronę źródła znaczeń artystycznych, jakiego Dłubak oczekuje od widza, towarzyszy forma opierająca się łatwemu i schematycznemu odczytaniu. Stąd, przez nadmiar lub niedobór, artysta nieustannie naraża się na dwa przeciwstawne niebezpieczeństwa, już to, gdy jego praca bez najmniejszego oporu wpisuje się w historię sztuki, już to, gdy stawia tak duży opór, że żaden sens nie jest w stanie się ukonstytuować. Gra sztuki nie jest nigdy do końca rozegrana, wygrana lub przegrana. „Jesteśmy u progu tego procesu, w trakcie którego powstaje sztuka”, pisze Dłubak. „Jeszcze go nie ma. Wszystko może się wydarzyć.”³²

A *propos* nowości, Benjamin napisał, „że dla Baudelaire'a miało pozostać ukryte to, że ostatnia linia oporu sztuki zbiegła się z najbardziej wysuniętą do przodu linią ataku towaru rynkowego”.³³ Trzeba, jak to uczynił Benjamin, wyraźnie rozróżnić te dwa bieguny zagadnienia nowości. Jeśli wszelako historię traktuje się jako proces nieprzewidywalny, to kategoria nowości nie jest jedynie hasłem awangardy. Otto Friedrich Bollnow zauważa na przykład, że „ekspresja [w najogólniejszym sensie] spełnia istotną funkcję, której sama nie jest świadoma, polegającą na wyłanianiu z głębi życia twórczej nowości (*schöpferische Neues*)”.³⁴ Zakorzeniony w tradycji nowoczesności Dłubak uważa podobnie, że sztuka ma do wypełnienia tylko jedną misję, a mianowicie wytwarzanie „innego”, produkcję „różni”, nieustannie stającej się różnicy; ale przekonanie to łączy jeszcze z pojęciem sztuki będącej „czynnikiem umożliwiającym ruchliwość struktury umysłu”.³⁵ Źródłem takiej koncepcji można by doszukać się u Kanta, który sztukę traktuje jako zjawisko **heautonomiczne**, a nie autonomiczne, dlatego, że sztuka wypowiada się jedynie na swój własny temat, i że jej prawodawstwo stosuje się jedynie do niej samej.³⁶ Jeśli tę **heautonomię** potraktować poważnie, jeśli przyjąć, że ma ona związek z nieustannym poszukiwaniem nowego w sztuce, to łatwo zrozumieć dlaczego wszelkie wyjaśnienia przyczynowe i zewnętrzne wobec sztuki (socjologiczne, ekonomiczne, psychologiczne, itd.) mają bardzo ograniczone zastosowanie. Historia sztuki musi w konsekwencji żądać dla siebie wyjątkowego miejsca w nauce historii. Już Wölfflin borykał się z tym dylematem, cytując na poparcie Jacoba Burckhardta: „sztuka ma swoje własne życie i swoją własną historię”.³⁷ Burckhardt, z kolei, interpretował ten charakter **heautonomiczny** sztuki z trudem dający pogodzić się z biegiem historii, mówiąc w wykładach z lat 1870-1871, że kultura jest w historii właśnie tym elementem mobilnym, przeciwstawionym stabilnym mocom państwa i religii.³⁸ Sztuka pracuje więc nieustannie nad aktualizowaniem i odnawianiem sensów w kulturze; kognitywistyczny mit sztuki może zostać ostatecznie odrzucony, bowiem, jak pisze Dłubak, wartość sztuki „nie może być mierzona użytkami, które narzuca jej człowiek, nawykły do tego, że wszystko dokoła niego powinno bezpośrednio mu służyć. Daleko donioślejsze znaczenie ma ona jako czynnik umożliwiający ruchliwość struktury umysłu. Warunkuje to całą poznawczą i techniczną działalność człowieka.”³⁹

1 Tekst niniejszy napisany został w roku 1994, w czasie, kiedy kończyłem na Sorbonie doktorat poświęcony teorii interpretacji
Wilhelma Diltheya; zachował on wyraźne ślady tego doświadczenia. Dłubak mieszkał wówczas w Meudon a ja w Paryżu;
widywaliśmy się regularnie. Tekst zyskał jego aprobatę i wydrukowany został w katalogu wystawy indywidualnej, którą
z mojej rekomendacji zorganizował Dłubakowi Jean-Claude Guillaumon w Maison des expositions de Genas, w pobliżu
Lyonu (30 września – 25 listopada 1994). Przekładając na polski mój własny tekst sprzed ponad piętnastu lat, nie oparłem
się pokusie wprowadzenia doń pewnych zmian, zarówno skótów jak i uzupełnień. Odniesienia do Diltheya zachowałem,
uznając, że obroniły się przed czasem. Na temat niemieckiego filozofa można zajrzeć do cytowanych poniżej *Pism*
estetycznych, a także do mojej książki *Świadomość i historia. Studium o filozofii Wilhelma Diltheya* (Gdańsk: Słowo /
Obraz Terytoria, 2004) oraz do *Logosu życia* Elżbiety Paczkowskiej-Łagowskiej, który ukazał się w roku 2000 w tej samej
serii – *Minerwa. Biblioteka filozofii i historii filozofii* (Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2000). W serii tej ukazał się także
w 2004 roku dokonany przez Elżbietę Paczkowską-Łagowską przekład kluczowej, choć niedokończony pracy Wilhelma
Diltheya, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, (Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2004).

2 Wilhelm Dilthey, „Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania,” w: *Pisma estetyczne*, Biblioteka Klasyków
Filozofii, t. 145 (Warszawa: PWN, 1982), 223.

3 ———, „Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt,” w: *Gesammelte Schriften*, t. 3, red. Paul Ritter
(Stuttgart-Göttingen: B. G. Teubner, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962), 227.

4 ———, „Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen,” w: *Gesammelte Schriften*, t. 7 *Der Aufbau der*
geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, red. Bernard Groethuysen (Stuttgart, Göttingen: B. G. Teubner /
Vandenhoeck & Ruprecht, 1965), 217.

5 Catherine Millet, „Sztuka konceptualna jako semiotyka sztuki,” w: *Textes sur l’art conceptue* (Paris: Daniel Templon,
1972), 5-23.

6 Zbigniew Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń (referat wysłany na konferencję sztuki kontekstualnej w CEAC, Toronto,
1976),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 67-70.

7 *Ibid.*, 69.

8 ———, „Desymbolizacja,” w: Zbigniew Dłubak: *Desymbolizacja. Muzeum Sztuki w Łodzi: październik - listopad 1978*,
red. Janina Ładnowska (Łódź: Muzeum Sztuki, 1978), strony nienumerowane. Kat. wyst.

9 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69. ———, „Sztuka poza światem znaczeń,” *Nurt*, nr 3 (1977): 30.

10 Zob. Leszek Brogowski, „Od konstrukttywizmu do dekonstrukcji,” w: *Dłubak: przeciw stereotypom [Against Stereotypes]*,
red. Adam Soboń (Kraków: Galeria MCK, 1993), 10-13. Kat. wyst. Niniejszy tekst był próbą rozwinięcia i pogłębienia
zasugerowanych tam idei.

11 W swoich psychoanalitycznych rozważaniach nad językiem, Jacques Lacan także posługiwał się koncepcją znaku pustego.
Mówiący posługuje się jedynie elementami znaczącymi (*les signifiants*), którym dopiero słuchający nadaje sens (*le signifié*).
Lacan mógł zatem mówić o znaku, którego „znaczące jest puste” (*le signifié est vide*); „to język ptaków na niebie”, mówił
w seminarium nt. psychozy. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses* (Paris: Seuil, 1981), 289-90.

12 Maurice Merleau-Ponty, „O fenomenologii mowy,” w: *Proza świata: eseje o mowie*, red. Stanisław Cichowicz (Warszawa:
Czytelnik, 1976), 163.

13 Dłubak, „Desymbolizacja,” strony nienumerowane.

14 *Ocean*, praca z roku 1973, zrealizowana z licznych identycznych odbitek wykonanych z dwóch fotografii.
Wystawie towarzyszył następujący tekst, przedrukowany w: Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 48.

„Ocean
– unicestwić odruch wartościowania,
– przyjąć banał w najwykleszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności,
– utożsamić się ze światem zewnętrznym, by pozbyć się fałszywego poczucia wyższości w stosunku do otoczenia,
– odrzucić przekonanie o składaniu ofiary z siebie na rzecz sztuki,
– porzucić myśl o doskonałości wyrzucenia się wszystkiego,
– być.”

Podobny „oceanic sentiment” odnaleźć można w tym samym okresie w twórczości innych artystów, takich, jak Robert
Smithson. Zob. na przykład: Carl Andre, „Robert Smithson: We Always Reminded Us of the Questions We Ought to Have
Asked Ourselves (1975-1978),” w: *Cuts. Texts 1959-2004*, red. James Meyer (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), 250.

15 Zob. w szczególności serię artykułów w *Artforum* pod koniec lat sześćdziesiątych, w tym Robert Morris, „Some Notes on the
Phenomenology of Making: the Search for the Motivated,” *Artforum*, nr 8 (1970): 62-66. Rosalind Krauss zauważa jednak
słusznie, że o ile fenomenologia percepcji Merleau-Ponty’ego znacząco wpłynęła na środowisko amerykańskie w począt-
kach lat sześćdziesiątych, o tyle dominująca tam interpretacja francuskiego filozofa istotnie oddaliła się od jego intencji,
Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA-London: MIT Press,
1985), 260-74.

16 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.

17 Walter Benjamin, „Mała historia fotografii,” w: *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 43.

18 Zob. ———, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w: *Twórca jako wytwórca*, 66-105.

19 Cykl *Amonity* począwszy od roku 1957, *Antropolity* od 1963, *Movens* od 1965.

20 Cykl *Egzystencje, environnement: Ikonosfera* począwszy od roku 1967, *Gestykulacje* od 1970.

21 *Environnement Ocean* z roku 1973, *Asymetrie* począwszy od roku 1983.

22 W roku 2009 opublikowałem tekst poświęcony tego typu procedurom w sztuce „Une peinture ne fait pas une pipe. Se
ranger ou déranger: les dilemmes de la tautologie,” w: *Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Tautologie et littéralité*
dans l’art contemporain, red. Leszek Brogowski i Pierre-Henry Frangne, *Aesthetica* (Rennes: Presses Universitaires
de Rennes, 2009), 29-58.

23 Dłubak, „Tautologie,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 45.

24 Fenomenologia zniuansowała nieco to zagadnienie, ale nie uniknęła w ten sposób przebudzenia niegdysiejszych
demonów idealizmu, które nawiedzały ją przez całą pierwszą połowę dwudziestego wieku.

25 Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 48.

26 Tekst eksponowany na wystawie *Sztuka i nauka - struktury*, 1976, w: *Ibid.*, 66.

27 Zob. Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 67.

28 ———, „Uwagi o sztuce i fotografii,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 71.

29 Ćwierć wieku później, modny francuski krytyk sztuki, Paul Ardenne, podchwycił ten pomysł i wydał książkę,
Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d’intervention, de participation (Paris: Flammarion,
2002); jednak polska koncepcja sztuki kontekstualnej jest tam zaledwie wzmiankowana.

- 30 „Sztuka konceptualna w swym dążeniu do totalnego oczyszczenia się stworzyła listę zakazów dotyczących środków zapisu i przekazu. Szczególnie ostro potępione zostały te media, których istotą jest wyraźna morfologia, tak jak malarstwo”, Dłubak, „Uwagi o sztuce i fotografii,” 72. „Nie jestem zainteresowany żadną stylizacją, ani pochodzącą od sztuki nowoczesnej, ani od konceptualizmu. Używam takich materiałów, jak kształty, idee, kolory, słowa, fotografie, działania, itd., w sposób, który najbardziej odpowiada mojej sztuce dla tworzenia pustego znaku w kontekście rzeczywistości, w której żyję”, Dłubak, „***,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 65.
- 31 ———, „Sztuka poza światem znaczeń,” 68.
- 32 ———, „Desymbolizacje,” strony nienumerowane.
- 33 Walter Benjamin, „Paris, capitale du XIXe siècle. Exposé de 1939,” w: *Paris, capitale du XIXe siècle* (Paris: Cerf, 2002), 56.
- 34 Otto F. Bollnow, „Was heisst einen Schriftsteller besser verstehen als er sich selber verstanden hat?,” w: *Das Verstehen* (Mainz-Rhein: Verlag Kirchheim, 1949), 27.
- 35 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.
- 36 Immanuel Kant, „Wstęp,” w: *Krytyka władzy sądzienia*, red. Jerzy Gałęcki, Biblioteka Klasyków Filozofii, t. 73 (Warszawa: PWN, 2004), 34.
- 37 Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 211.
- 38 Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle* (Paris: Payot, 1972), 33. Dilthey, rówieśnik Burckhardta, traktował estetykę jako teren doświadczalny, na którym poddawał eksperymentom pojęcia, które później stosował do ogólnych badań nad historią.
- 39 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.