



AKADEMIA
SZTUK
PIEKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



Złote Bramy Sztuki

Profesor Teresie Grzybkowskiej w osiemdziesięciolecie urodzin

Krzysztof Lipka

Trzy krzesła

(a także kilka łóżek)

1.

Jedna z trzywarstwowych triad Josepha Kossutha, *Jedno i trzy krzesła* (1965), składa się z trzech postaci tego zwyczajnego mebla, z krzesła – jeśli rzec tak można – w trzech osobach, czyli z realnej prezentacji i podwójnej reprezentacji. Na tle ściany stoi krzesło właściwe, a nad nim zostały zawieszone dwa pozostałe „krzesła” – elementy instalacji: leksykonowe hasło „krzesło” oraz fotografia krzesła (stojącego poniżej, nieco z boku). Są to w pewnym sensie trzy wersje tego samego przedmiotu: opis, obraz i sam przedmiot.

Krzesło Kossutha, 1965, olej na płótnie

Krzesło Kossutha, 1965, olej na płótnie

Krzesło Kossutha, 1965, olej na płótnie

Kossuth wybrał do swej potrójnej prezentacji krzesło wspólczesne, najprostsze, ograniczone niemalże do samej istoty, a więc odpowiadające w maksymalnym stopniu lakonicznej definicji. Arystoteles by taki wybór pochwalił: przedmiot włączony w triadę (jak i jego zdjęcie) jest czysto funkcjonalny. Gdyby autor dzieła postąpił inaczej, wybrał na przykład krzesło w stylu Ludwika XV, popadłby w kłopoty; krzesło Ludwika XV wykazuje przerost formy nad treścią, w naszym rozumieniu, a w rozumieniu arystotelejskim czytelność formy tego przedmiotu – formy jako istoty – byłaby zagrożona zdominowaniem przez przypadłości. Do podobnych prezentacji nie nadają się rzeczy o zbyt wyrazistej osobowości. Z kolei najzwyczajniejszy reprezentant gatunku, pospolity, trywialny, odstręczałby widza wizją „ukrzesłownienia”, jakie na przykład dostrzegł w podobnych przedmiotach Andrzej Wróblewski. Tymczasem krzesło Kossutha to mebelek zminimalizowany w kształcie, zsyntetyzowany, manifestacyjnie praktyczny, uwypuklający konstrukcję, imponujący oszczędnością budowy i rezygnacją z salonowej elegancji, bliski wytworom Bauhausu. Takie właśnie krzesło najlepiej się nadaje na prezentację, do której raczej jest tylko pretekstem. Bowiem zagadnieniem tej instalacji nie jest problem krzesła, lecz koncepcja różnorodności w trójjedni, potrzebne są więc formy, które nie przeciwstawią się tej intencji, nie przeszkodzą się widzowi skupić.

2.

Kossuth – może świadomie, może nieświadomie – odwołał się do najbardziej podstawowego i tradycyjnego rozróżnienia możliwych postaci jednej rzeczy.

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Mamy zatem trzy postacie jednego przedmiotu: ideę – rzecz materialną – obraz, których autorami są: bóg – stolarz – malarz, co się układa w hierarchii bytów coraz to o stopień niżej pod względem prawdziwości rzeczy: prawdziwa jest wyłącznie jedna wieczna idea, według której wykonane są wszystkie namacalne, konkretne łóżka, a każde z nich z kolei może zostać odmalowane jako naśladowanie widoku. Oto najbardziej klasyczna struktura świata Platona: rzecz sama jest cieniem idei – obraz jest cieniem cienia. Kiedy tę strukturę odniesiemy do triady Kossutha, wystarczy nam tylko zamienić słowo „łóżko” na „krzesło”, by otrzymać pełną ilustrację zależności bytów: leksykonowe hasło podaje ideę – krzesło jako przedmiot ucieleśnia ideę w materii – fotografia jest uchwyceniem samego widoku, jego „naśladowaniem”, „cieniem cienia” (fotografia występuje, jak przystało na nowoczesność, zamiast pracy malarza). Dzieło Kossutha jest więc klasycznym odbiciem zależności trzech postaci platońskiej rzeczy.

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

Kossuth, 1965, olej na płótnie

zaś skutek wobec przyczyny natychmiast spuszcza z uwagi. Dlatego na przykład rozpoznajemy krzesło w mgnieniu oka w każdym możliwym położeniu, ale narysować krzesło w pewnej pozycji jest sprawą tej sztuki, która abstrahuje od trzeciej czynności rozsądku, aby patrzącemu dostarczyć danych, z których on sam reszty dopełnia. Jest to, jak powiedziałem, sztuką rysunku. Obraz daje linie według prawideł perspektywy, miejsca jasne i ciemne stosownie do działania światłocienia, wreszcie plamy barwne, wzięte z doświadczenia, co do jakości i natężenia. Widz odczytuje to, podstawiając danym skutkom znane mu przyczyny. Sztuka malarza polega na tym, że on jasno potrafi przyswoić sobie dane czucia wzrokowego niepodległe jeszcze trzeciej czynności rozsądku, podczas gdy my wszyscy, po zużytkowaniu ich we wskazanym powyżej celu odrzucamy je, nie zatrzymując ich w pamięci”⁵.

Jak z powyższych rozważań Schopenhauera wynika, fotografia dokonuje automatycznego zapisu obrazu, zaś malarz uruchamia pracę rozsądku i planowo przystosowuje planimetryczny obraz do możliwości odbioru przez widza stereometrycznej postaci. Stwierdzenie to nie ma na uwadze obniżania wartości fotografii, która od czasu Schopenhauera (a także Kossutha) wywindowała się na wysoką pozycję prawdziwej sztuki, idzie tu jednak o świadomość pracy malarza (nie autora „rysunku projekcyjnego”), który przy rozszerzaniu obrazu do odpowiedniej głębi ma dodatkową możliwość manipulacji interpretacją, może celowo dodawać, rozbudowywać, poszerzać znaczenie głębi obrazu (z czym mamy systematycznie do czynienia w ekspresjonizmie) i traktować ten zabieg jako jeden z elementów osobistego wyrazu. Autor powyższej wypowiedzi dostrzega powód, by dowartościować artystę rysującego krzesło tak, by oddać w najprostszym szkicu maksymalną zawartość prawdy, co nie wyklucza, a przeciwnie wskazuje konieczność dodatkowej pracy malarza.

Kossuth nie musi się tym aspektem zagadnienia sugerować, jego cele są inne.

5.

Trzy krzesła Kossutha nie są sobie przeciwieństwem logicznym równe, choć ma być to – umownie – jedno i to samo krzesło. Widzimy przedmiot, obraz i opis. Przyjrzyjmy się jednak dokładniej temu elementowi, który jest krzesłem zwyczajnym, tym, które – potocznie! – uznajemy za prawdziwe. Pozostałe to tylko jego wersje okrojone do definicji i wyglądu. Tak myśli każdy widz oglądający instalację Kossutha. A zatem ten zasadniczy element instalacji, krzesło właściwe, powinien, jak każdy namacalny przedmiot,

składać się z trzech podstawowych czynników: materiału, formy i treści. Materiał i forma krzesła to dla nas sprawy oczywiste, ale – można zapytać – jakąż to niby miałyby być jego treść?

Rozwiązujemy ten problem bardzo zwyczajnie. Otóż w namacalnych przedmiotach, użytku codziennego, treść zastępuje po prostu ich funkcja. Jaka jest funkcja krzesła? Ano taka, że spełnia ono rolę sprzętu do siedzenia, to właśnie czynnik odgrywający w wypadku krzesła rolę jego treści jako przedmiotu. Zgoda, ale tutaj, w dziele Kossutha, nie mamy do czynienia z potocznym sprzętem, to jest fragment dzieła sztuki, jego punkt wyjściowy, *objet trouvé* czy *ready made* jako element instalacji albo też jeszcze jakiś inny składnik całości, którą artysta nazywa swoim dziełem. Na tym krzesło nie można przecież siadać, więc jak jest z tą jego funkcją czy treścią?

Otóż w obrębie dzieła Kossutha sens tego elementu instalacji przedstawia się faktycznie inaczej, materiał, forma pozostają bez zmian, natomiast jego powszednia treść zostaje zawieszona, a w jej miejsce pojawia się specyficzny odcień estetyczny. Ma on dwa aspekty. Jeden jest oczywisty, tak jak każdy przedmiot naszej codzienności i to konkretne krzesło ma pewne walory estetyczne, dodatnie lub ujemne, zależnie od jakości mebla z jednej strony i naszych wymagań z drugiej. Ale jest jeszcze drugi aspekt – oto artysta, mocą swojej kreatywnej decyzji, nadał zwykłemu krzesłu status dzieła sztuki i jako takie krzesło to nadaje się do specjalnej, estetycznej kontemplacji.

Wydrukowana definicja dalej pozostaje tekstem, choć także o nieco może nowym, estetycznym, bardziej literackim odcieniu, fotografia dalej jest fotografią, choć również bardziej szacowną niż w powszednim życiu, lecz jednak samo krzesło zwykłym krzesłem już nie jest. Tekst możemy czytać, obraz na fotografii oglądać, czyli postępować z nimi tak samo jak zwykle w zachowaniu potocznym, ale na krzesło siadać nie możemy. Dopóki znajduje się w obrębie instalacji, dopóty krzesłem zwykłym nie jest, zostało wyłączone ze swego zwyczajowego funkcjonowania. Kiedy Kossuth się zdecyduje (mówimy hipotetycznie) swą instalację zdeinstalować, krzesło powróci do swojej zwyczajnej roli i ktokolwiek potem na nim usiądzie, nie będzie już go artystycznie i estetycznie kontemplował (może poza paroma dziwakami i oryginałami).

Ale pozostaje jeszcze pytanie o realizm. Czy instalacja Kossutha jest dziełem realistycznym? Składa się przecież z trzech całkowicie namacalnych elementów. Otóż to, słówko „składa się” wyjaśnia problem. Trzy w ten sposób zestawione konkretne elementy stanowią artystyczną całość, lecz nie stanowią już całości całkowicie realistycznej, realistycznej samej w sobie; nikt nigdy nigdzie nie widział takich przedmiotów ukazanych w codzienności, w podob-

nej sytuacji, bo jako całość nie tworzą one realistycznego zestawu, a ponieważ nie są także całkiem abstrakcyjne, nawet w tym układzie, dzieło to należy zaliczyć do specyficznej grupy przedmiotów zawieszonych poza tradycyjnymi podziałami artystycznych dokonań, gdzieś obok realizmu i obok abstrakcji, gdzieś pomiędzy nimi. Jak wiele innych instalacji, zestaw Kossutha nie jest ani tym, ani owym, jest sobą. Jego semiotyczna problematyka wynosi je ponad wiele pokrewnych rzeczy i także dzieł.

6.

Powróćmy jednak do łóżka, skoro tym przykładem zajmował się Platon i wokół łóżka także obracają się rozważania Gombricha. Czytam zatem dalej w dziele tego ostatniego, wybitnego historyka sztuki: „Łatwo można sobie wyobrazić sytuację, w której łóżko wyrzeźbione przez artystę w drewnie lub kamieniu pełni rolę ‘prawdziwego’ legowiska. I na odwrót: umieszczając w oknie wystawy sklepowej prawdziwe łóżko sprowadzamy je do znaku. Z chwilą, gdy taka będzie jedyna jego funkcja, można wybrać łóżko nie nadające się do niczego innego – na przykład tekturową atrapę. Innymi słowy gładko i płynnie przechodzimy od platońskiej ‘rzeczywistości’ do ‘zjawiska’, w zależności od funkcji przedmiotu”⁶.

Wydaje się, że zbyt „gładko i płynnie” przeszedł Gombrich nad sytuacją, którą sam wymyślił, każdy bowiem z wymienionych w powyższym fragmencie przedmiotów ma odmienny od pozostałych status ontologiczny. Cytowany autor zderza tu trzy całkiem różne przypadki:

1) Artystycznie wyrzeźbione w drewnie lub w kamieniu legowisko może być wykorzystane jako łóżko, nie przestaje jednak być przez to rzeźbą. Fiodor Szalapin opisuje w swoich wspomnieniach, jak to jako dziecko musiał z braku miejsca w rodzinnym domu sypiać na fortepianie; jednak z tego powodu fortepian nie przemienił się w łóżko, choć przejściowo (i niejako wbrew samemu sobie) sprawował jego funkcję. Rzeźba łóżka, drewniana czy kamienna, nawet spełniając funkcję miejsca noclegu, nie utraci w pełni swego rzeźbiarskiego sensu i zachowa niejako status ontologicznie podwójny, z akcentem jednak na rzeźbę, jako genetycznie i intencjonalnie pierwszą.

2) Odwrotnie dzieje się z prawdziwym łóżkiem umieszczonym na wystawie, nabiera ono chwilowo przejściowego statusu znaku (reklamowego), ale nie przestaje być dalej łóżkiem, które niejako wypożyczyło i odgrywa czasowo rolę reklamy. Podobnie jak poprzednio mamy do czynienia z okresowo podwójnym statusem ontologicznym rzeczy. Dodatkowo jednak sprawę komplikuje fakt, że w tym wy-

⁶ Gombrich, dz. cyt., s. 102.

padku prawdziwe łóżko reklamuje samo siebie; czy łóżko przedstawiające jako znak takie samo łóżko może w ogóle nabrać znaczenia symbolu, trzeba by zapytać jakiegoś tęgiego logika zajmującego się podobnymi przypadkami semiologicznymi. Osobiście nie jestem pewien, czy żywy fryzjer stojący przed wejściem do własnego zakładu stawałby się tym samym zarazem znakiem, a nie pozostawałby po prostu fryzjerem zapraszającym klientów do wnętrza.

3) Z kolei tekturowa atrapa ani na chwilę się nie stanie w wystawowym oknie łóżkiem, nawet jeśli by je najbardziej udatnie imitowała. Zawsze pozostanie oszukańczą namiastką, której się udaje wszystkich wprowadzać w błąd, choć nikomu nie może ona zapewnić przyzwoitego wypoczynku. Można oczywiście stwierdzić, że wszystkie trzy przedmioty będą wchodziły w zakres obejmowany pojęciem „łóżko, ale...” i tu przy każdym będzie trzeba przytaczać wyjaśnienia, które w kolejnym z trzech wypadków otworzy nam następny podzbiór w zbiorze łóżek, żadnego jednak z nich nie będzie można określić łóżkiem właściwym.

„Na scenie – kontynuuje Gombrich – podobnie jak na wystawie sklepowej, prawdziwe łóżko może się znaleźć obok atrapy albo mebla malowanego w tle. Wszystkie możemy uznać za znaki mówiące o rodzaju przedmiotu, który przedstawiają”⁷. Oczywiście, uznać możemy, ale nasze uznawanie nie dociera do istoty przedmiotu na tyle, by ją trwale odmienić. Sytuacja, w której obok prawdziwego łóżka spotykamy atrapę i malunek, jest już bardzo bliska konceptu Kassutha z jego potrójnym krzesłem. Kossuth jednak tworzy pewną potrójną wizję jednej rzeczy, podczas gdy Gombrich tę klarowną sytuację: konkretny przedmiot – namalowany jego obraz, niepotrzebnie zaciemnia atrapą.

Rzecz w tym, że Gombrich – nieco zresztą podobnie do Kossutha – traktuje swą sytuację właśnie jak scenę, jak teatr, w którym przedmiotom każe odgrywać nieco absurdalne role, co bardziej pasowałoby do artysty niż do historyka sztuki, teoretyka, estetyka. Powiada sam przeciwko sobie: „W historii sztuki nie wolno bowiem zamazywać różnic między przeobrażeniem funkcji a zmianą zabiegów formalnych”⁸. Tymczasem przytoczony jego własny przykład tego właśnie dokonuje, wręcz likwiduje funkcję, a jednocześnie dalej określa obrazowy fantom przedmiotu jako pełnoprawne łóżko.

7.

W tym kontekście okazuje się, że poczynania artystów są znacznie śmielsze niż tropy podejmowane przez Gombricha. Przypomnijmy zatem łóżko Oldenburga. Jest ono powyginane

⁷ Tamże, s. 102.

⁸ Tamże, s. 145.

⁵ A. Schopenhauer, *Poczwórne źródło twierdzenia o podstawie dostatecznej*, przeł. I. Grabowski, Kraków 2005, s. 59–60.

i zawieszona na ścianie, po zdjęciu ze ściany pozostałoby zapewne niemiłosiernie niewygodne, ale na upartego można by się na nim (chyba nie: w nim) jakoś przespać. Byłby to znów przypadek ciekawy i graniczny: rzeźba, która udaje łóżko, a z której chwilowy użytek czyni przejściowe niby-łóżko zgodnie z wyglądem zbliżonym do łóżka i użytkowaniem rzeźby, ale prawdziwego łóżka. Nie wiem, czy w takim wypadku rzeźba-łóżko stawiałaby się rzeczywistym łóżkiem, choć „taka będzie jedyna jego funkcja”, dodajmy: chwilo-wo. Otóż owo zawierzenie użytkownikowi prowadzi Gombricha na manowce.

Trzeba tutaj rozpatrzyć parę aspektów. Po pierwsze, czy łóżko zdjęte ze ściany dalej pozostaje tą samą rzeźbą? O ile zechcemy być wierni koncepcji autora, bez wątplenia nie; rzeźba Oldenburga jest jego rzeźbą dopóty, dopóki pozostaje w przewidzianej przez autora pozycji i sytuacji. Choć tu z kolei można by zasadnie postawić pytanie, czy łóżko, choć wyrzeźbione i zawieszona na ścianie, może w ogóle być traktowane jako rzeźba, czy też już raczej przekracza granicę instalacji, *ready made*, *objet trouvé* etc. To problem nienowowy, zaplątany w chaos klasyfikacyjny dzisiejszych czasów, pozostawmy go w spokoju. Po drugie zatem – i to najważniejsze – łóżko, dopóki pozostaje na ścianie, w żaden sposób nie może być łóżkiem, gdyż w tej pozycji przedmiot co prawda zachowuje swój kształt łóżka, ale całkowicie traci to, co tak podkreśla Gombrich, swoją funkcję, a więc swoją istotę. Łóżko zawieszona na ścianie przestaje być łóżkiem, gdyż gubi możliwość wykorzystania go zgodnie z jego zasadniczą rolą (jakby powiedział Ingarden, traci swoją łóżkowatość). A więc przedmiot taki zaprzecza swemu pojęciu, choć zachowuje wygląd rzeczy, obraz. Z kolei łóżko Oldenburga zdjęte ze ściany, przestaje być rzeźbą. Czy i czego pozostaje symbolem? Najprościej i może właściwiej byłoby odpowiedzieć: stanu, w jakim pozostaje obecnie kultura i sztuka.

Łóżko na ścianie zaprzecza własnemu pojęciu, łóżko zdjęte ze ściany zaprzecza rzeźbie, choć ani w jednej pozycji, ani w drugiej nie zaprzecza obrazowi łóżka. Nie jest zatem tak, że to wyłącznie użytek rozstrzyga kwestię ontologicznego statusu przedmiotu, ani, z drugiej strony, też nie decyduje o tym wyłącznie jego wygląd. W dziele sztuki musi się spotkać szereg cech czy aspektów, by dana rzecz była tą, a nie inną rzeczą. A co w tym kontekście decyduje o pozycji udanego dzieła sztuki?

Gombrichowi zdarza się również mylić rzeczywistość z pozorem, choć to właśnie jest tematem jego książki. Oto przykład: „Ludzki bowiem świat jest nie tylko światem rzeczy; jest on i światem symboli, gdzie rozróżnienie między rzeczywistością a pozorem jest samo w sobie nierealne. Dygnitarz, kiedy kładzie kamień węgielny, trzykrotnie uderza srebrnym młotkiem. Młotek ten jest prawdziwy,

ale czy równie prawdziwe są jego uderzenia?”⁹. To pytanie jest oczywiście retoryczne, ale jednocześnie zaświadcza, że Gombrich uznaje uderzenia owego młotka za nieprawdziwe. Jest jednak inaczej: uderzenia młotka, choć inne niż przy kładzeniu fundamentów budynku, są tak samo prawdziwe jak młotek, nieprawdziwy jest tylko skutek tych uderzeń – po prostu realnie go nie ma. Nie można jednak zaprzeczyć symbolicznemu zaistnieniu ani realnego młotka, ani realnych uderzeń.

8.

W dziele Kossutha zostają w sposób dość drastyczny skumulowane trzy oblicza jednego przedmiotu w ten sposób, że ukazują one czarno na białym zarzuty Platona wobec sztuki. Krzesło realne uosabia w tym zestawie trywialną i chwilową rzeczywistość, fotografia pokazuje fantom przedstawiony płasko i wyłącznie z jednej strony; w tym zestawie kluczową rolę odgrywa zatem definicja słownikowa, ona to bezwzględnie potwierdza, co jest prawdą, a co złudą. Jeżeli mówi nam, że krzesło jest meblem o odpowiedniej funkcji, a nie tylko jednostronnym obrazem takiego przedmiotu, to tym samym wskazuje na przedmiot namacalny jako na byt realny tylko w powszednim ziemskim żywocie, zaprzeczając zarazem swym słownikowym autorytetem prawomocności i roszczeniu do prawdy wszelkich obrazów. Zatem definicja słownikowa chciałaby wystąpić jednocześnie w roli arbitra i zwycięzcy tego „konkursu”, tylko ona bowiem może w pełni reprezentować byt nadziemski, ideę i istotę rzeczy, nie przestając jednak mimo to, być jednocześnie (jako rzecz) tylko jej cieniem. I zarazem jednym z trzech bohaterów dzieła Kossutha. Definicja pozostaje jednak słownym sformułowaniem samej idei, której niewątpliwie jest najbliższa i przydawanie jej określenia cienia, czy choćby nawet półcienia, w pewnym stopniu ją krzywdzi, szczególnie w powyższym zestawieniu. Zaryzykowałbym zatem tutaj inne pojęcie: nosiciel. Definicja jest ziemskim nosicielem właściwej prawdy, zawartej wyłącznie w idei.

Termin „nosiciel” zostaje w tym kontekście uprawomocniony w dociekaniach Gottloba Fregego. „Uznałem siebie – powiada Frege – za nosiciela swych przedstawień, ale czy sam nie jestem przedstawieniem? Mam wrażenie, że leżę na tapczanie, widzę dwa wyczyszczone czubki butów, wierzch spodni, kamizelkę, guziki, część marynarki z rękawami, dwie dłonie, kawałek brody, zamazane kontury nosa. I ten zestaw wrażeń wzrokowych, to przedstawienie globalne, to jestem ja? Mam też wrażenie, że widzę jakieś krzesło. Właściwie nie różnię się zbytnio od niego, bo i ono jest przedstawieniem, podobnie jak ja. Ale gdzie jest nosiciel tych przedstawień? Na jakiej podstawie wyodrębniam jedno z przedstawień, by traktować je jako nosiciela pozostałych?

⁹ Tamże, s. 102.

Dlaczego miałoby być nim właśnie to przedstawienie, które zwykłem nazywać „ja”? Czy równie dobrze nie mogłoby być nim to, które zwykłem nazywać krzesłem? I po co w ogóle nosiciel przedstawień?”¹⁰

Skoro Frege sam niewiele się różni od krzesła (w zakresie przedstawień), to mój przykładowy fryzjer przed swym zakładem niewiele się różni od reklamy. Jednak różnica, choć tak „niewielka”, jest kolosalna. Bo jeśli Frege pyta: „Ale gdzie jest nosiciel tych przedstawień?” i jednocześnie zapisuje swe refleksje, to sam sobie daje odpowiedź: nosicielem jest pismo. I nie wyodrębnia Frege siebie jako przedstawienia w stosunku do przedstawienia krzesła, tylko tworzy pewną istotną hierarchię (bo wszystko w bycie jest uhierarchizowane), w której on sam jest co prawda nosicielem przedstawienia krzesła, ale zarazem to, co zapisał, właśnie zapis, staje się tak samo nosicielem obu przedstawień, krzesła (przedmiotu) i jego samego (autora zapisu), jak i zarazem jego (naszych) wątpliwości co do tego: „Na jakiej podstawie wyodrębniam jedno z przedstawień, by traktować je jako nosiciela pozostałych?” I wszystkich dalszych pytań.

Nosicielem ostatecznie uprzywilejowanym wszystkich przedstawień jest zapis (definicja, obraz, fotografia). I ta odpowiedź mówi, że owym nosicielem nie mogłoby zostać zwykłe krzesło, że już sam podmiot tych przemyśleń (Frege) bliższy jest pozycji owego nosiciela, ale to dopiero powołany przez podmiot do istnienia zapis (historia!) staje się nosicielem ostatecznym. A ostatnie z pytań Fregego: po co? Rzecz prosta: po to właśnie, byśmy to dziś przeczytali.

9.

Gdybyśmy na koniec zapragnęli zapytać – ot tak, bez większego związku z tematem – jak w kategoriach platońskich ta sama ontologiczna kolejność postaci przedmiotu przedstawia się w muzyce, to ułożenie poszczególnych ogniw wypadłoby następująco: ideą dającą wzór jest harmonia sfer (*harmonia mundana*) – każde dzieło muzyczne jest jej idealnym symbolicznym przedstawieniem w ziemskiej postaci – każde wykonanie stanowi egzemplaryczny obraz tego przedstawienia, ów „cień cienia”. Natomiast jego odbicie w psychice słuchacza schodzi w hierarchii bytów jeszcze o piętro niżej.

Rozstaję się już z obrazami i pojęciami, przechodzę do dźwięku. Nastawiam płytę z muzyką, opuszczam swoje krzesło i przenoszę się do łóżka. Nie muszę chyba dodawać, że stoi ono zwyczajnie – na podłodze.

¹⁰ G. Frege, *Myśl – studium logiczne* [w:] tenże, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 121–122.