

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Rzeźby i Intermediów

Jan Helda

Granica i czas

Granice czasowe w dziele artystycznym

Praca doktorska

Promotor

Prof. Mariusz Białecki

Promotor pomocniczy

Dr Paula Quinon

Gdańsk, kwiecień 2019

Streszczenie

Opierając się na myśli filozoficznej Gadamera i Heideggera, dotyczącej istoty dzieła sztuki, a także na dialektyce Hegla, autor niniejszej pracy analizuje istotę dzieła artystycznego oraz istotę dzieła sztuki, używając w tym celu pojęcia czasowości. Autor wprowadza pojęciowe rozróżnienie pomiędzy dziełem artystycznym i dziełem sztuki. Dziełem sztuki może być tylko takie dzieło artystyczne, które obrazuje podstawowe zależności funkcjonowania bytu, jakąś część prawdy o bycie. Punktem wyjścia autora jest obserwacja, że artysta, tworząc dzieło, zawsze pracuje zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Prawda o bycie w dziele sztuki często ogranicza się do widzialnych przestrzennych właściwości bytu. Autor, zarówno w swojej pracy praktycznej, jak i w pracy teoretycznej, eksploruje granice czasowe, którym podlega byt.

Zdaniem autora, „czasowość” – pojęcie autora zainspirowane pojęciem „rzeczowości” Heideggera - przenika każdą rzecz w świecie. Czasowość rzeczy objawia się w trzech możliwych sposobach istnienia w czasie, analogicznie do trzech sposobów bycia rzeczowości rzeczy, o których pisze Heidegger. Każde dzieło sztuki ma naturalne granice czasowe, te granice przenikają każdą rzecz; ma również historyczne granice czasowe, które przenikają każdą rzecz użytkową; w końcu dzieło sztuki, w przeciwieństwie do dzieła artystycznego, ma też granice, które autor nazywa „ponadczasowymi”. Ponadczasowość przenika dzieło sztuki. Widz – obcując z dziełem sztuki – w jednym momencie rozumie prawdę o swoim istnieniu. Obcując z dziełem sztuki doświadcza on „ponadczasowości”. W jednym szczególnym momencie dotyka prawdy o swoim istnieniu. Autor tej pracy twierdzi, że w kontakcie z dziełem sztuki widz rozumie coś, co wykracza poza jego dotychczasowe doświadczenie, syntetyzuje wypowiedź artysty z własnym doświadczeniem i tworzy nową jakość rozumienia świata. Dzieło artystyczne podlega naturalnym granicom czasowym i historycznym granicom czasowym, a dzięki widzowi może stać się nieograniczone i ponadczasowe, jeżeli widz dostrzeże w nim prawdę o bycie. Wówczas, dzieło artystyczne stanie się dziełem sztuki. Dzieło sztuki nie istnieje bez widza.

Abstract

Proceeding from Hegel's dialectics, as well as from Gadamer's and Heidegger's philosophical insights in relation to the essence of the work of art, the author analyzes the essence of the artistic work and work of art through the lens of temporality concept. The author conceptually differentiates the "work of art" and the "artistic work": the former represents the main principles of existence of Dasein, part of the truth about Being. The author proceeds from the experience of the artist, who is always working both with time and space while creating the work of art. The truth about the Being in the work of art is often limited to the visible spatial peculiarities of the Being. Both in his practical and theoretical work, the author explores the temporal limitations, to which the Being is subjected.

The author argues, that his concept of "temporality", inspired by Heidegger's "essentiality" penetrates all things in the world. The temporality of the thing reveals itself in three possible modes of existence in time, which are analogous to three modes of existence of thing's essence. Each work of art has its natural limits, framed by time, which penetrate each thing; also it has historical limits, framed by time, which penetrate each utilitarian thing; finally, each work of art, as contrasted to the artistic work, has limits, which the author denotes as "atemporal". Atemporality penetrates the work of art. The viewer, sharing his being with the work of art, simultaneously comprehends the truth of his being. By sharing his being with the work of art he experiences the "atemporal". In one specific moment, he grasps the truth about his own being. The author of the thesis argues, that by interacting with the work of art the viewer understands something, that transcends the volume of his previous experiences. He synthesizes said by the artist with his own experiences and creates a new understanding of the world. The artistic work depends on the natural and historical limits, framed by time and thanks to the viewer it can become atemporal and limitless if the viewer grasps the truth about the being. Then the artistic work will become the work of art. The work of art does not exist without the viewer.

Spis treści

Dokumentacja pracy artystycznej	5
Wstęp	17
Rozdział I. Granice czasowe w dziele artystycznym i w dziele sztuki	22
Rozdział II. Dzieło artystyczne a dzieło sztuki	38
Zakończenie	56
Bibliografia	58

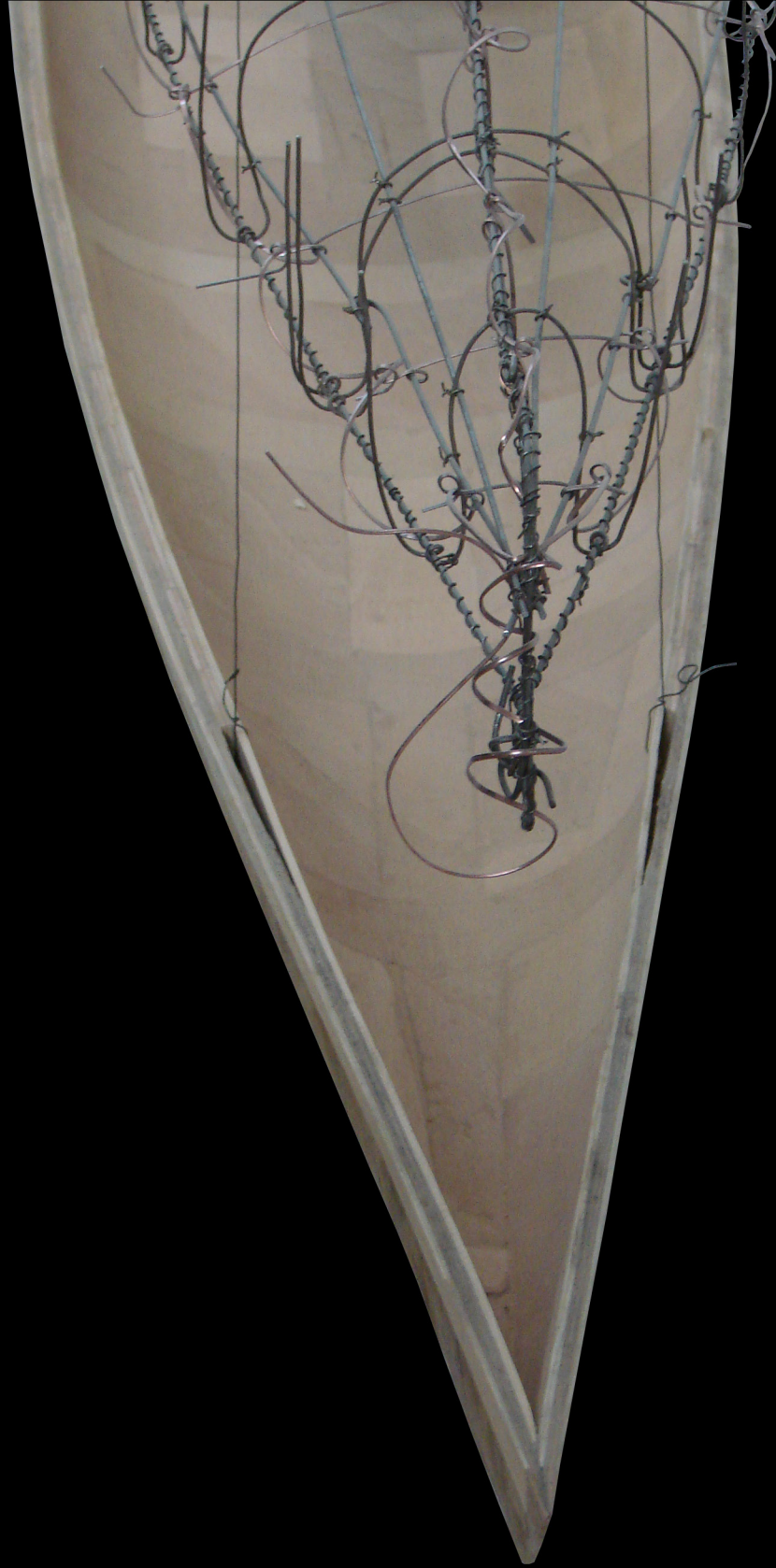
Dokumentacja pracy artystycznej



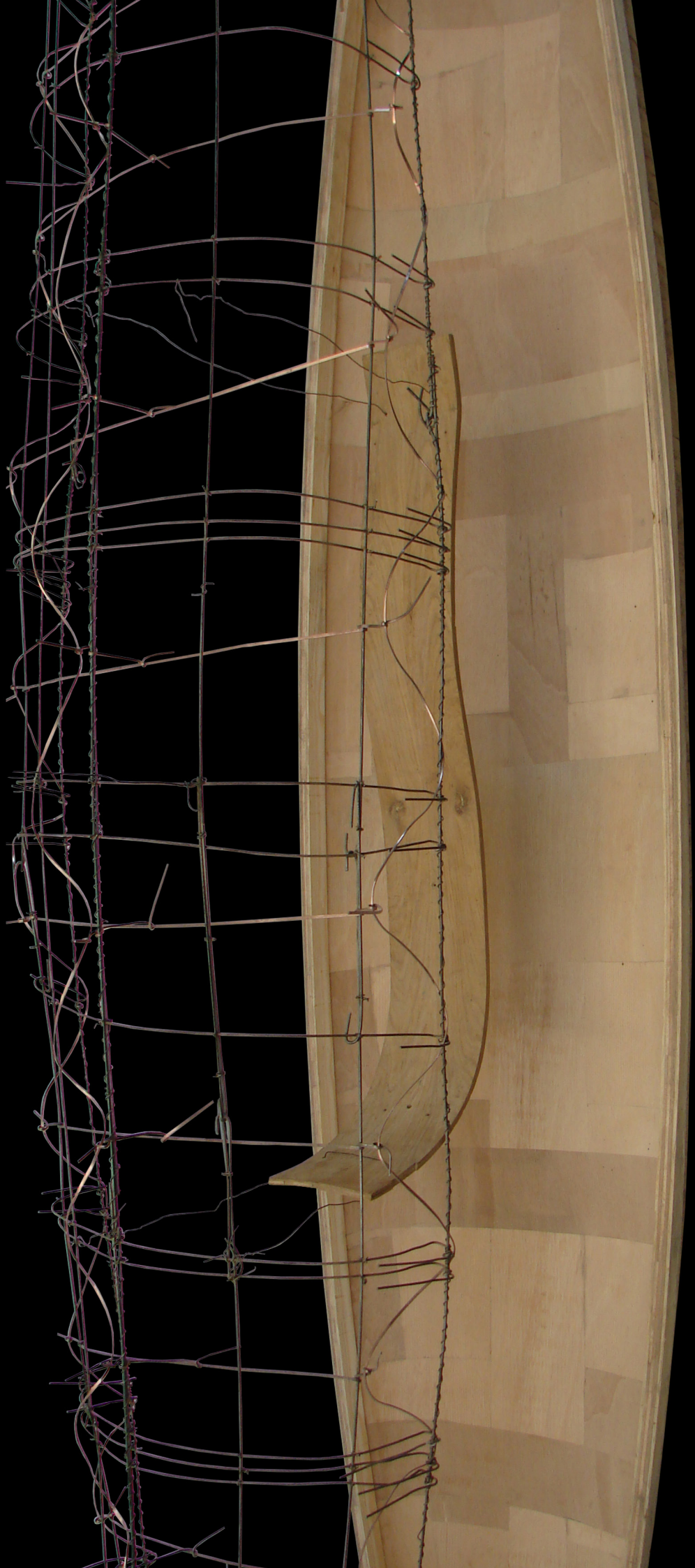
Stopklatka ze szkicu wideo. Patrz szkic wideo



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/
długość 440 cm/ szerokość 67 cm/wysokość 80 cm



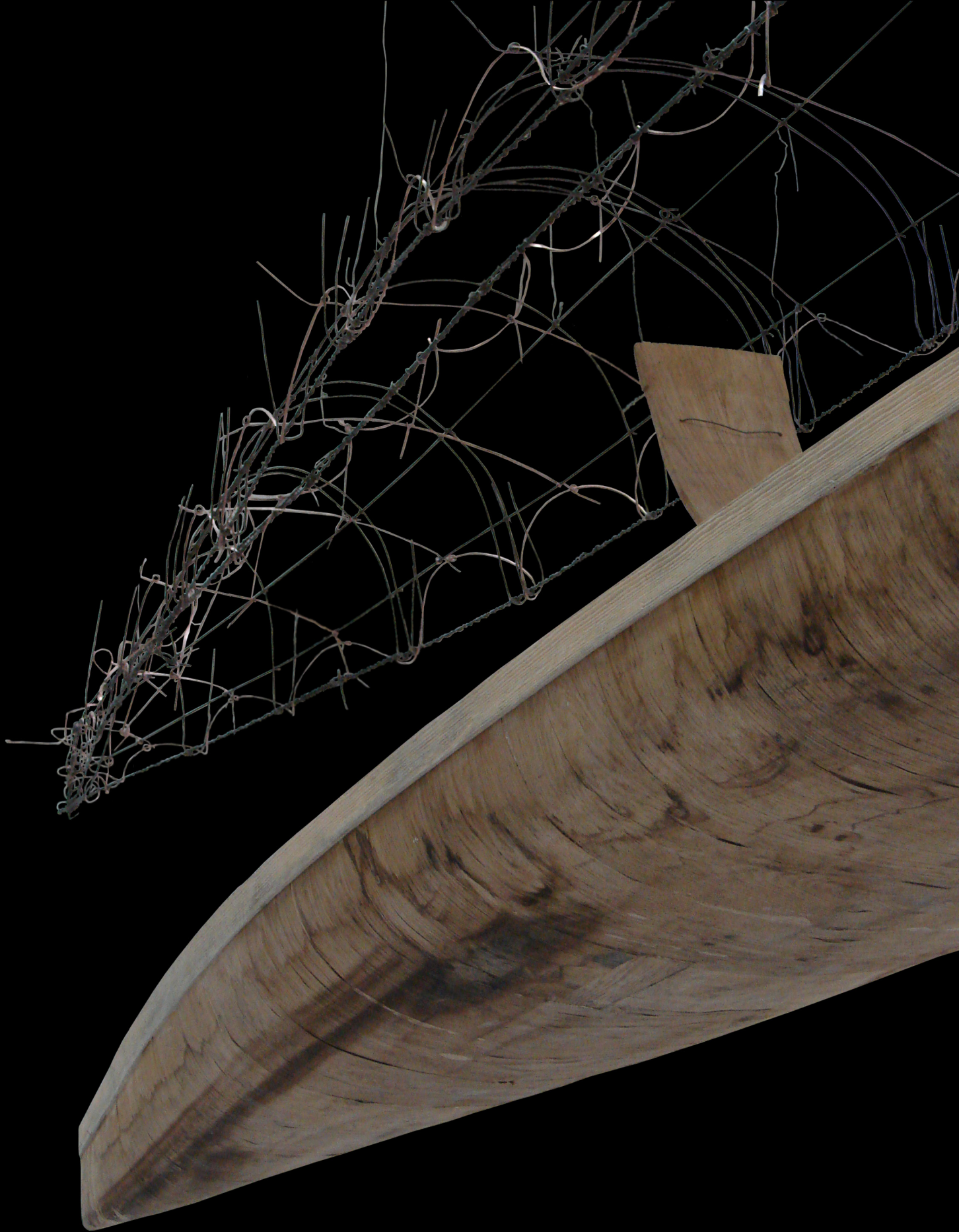
Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/ 440 x 67 x 80 cm
Kadr 1



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/ 440 x 67 x 80 cm
Kadr 2



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/ 440 x 67 x 80 cm
Widok na cały obiekt



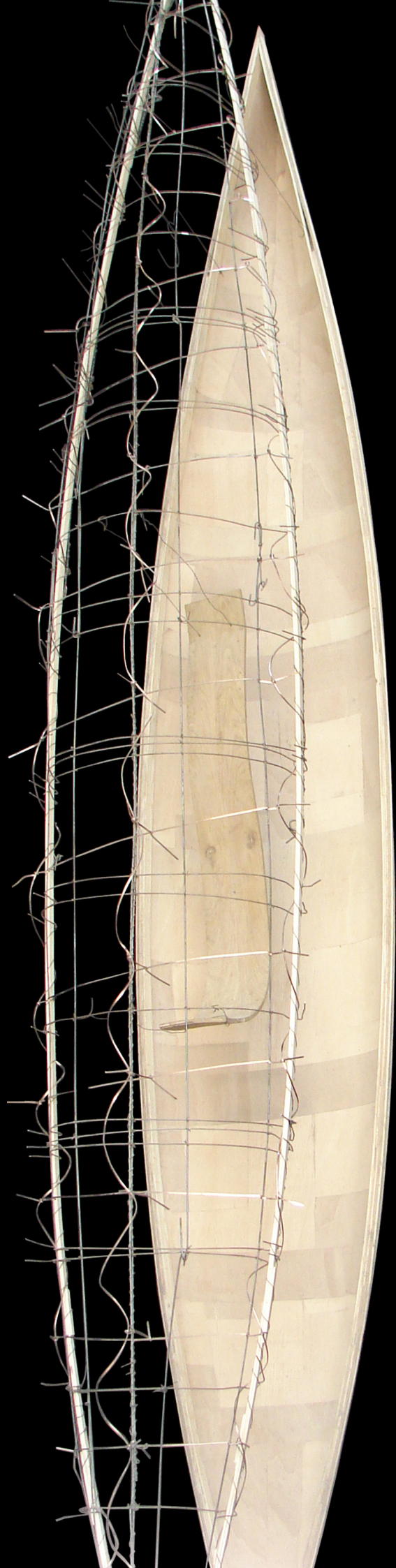
Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/
440 x 67 x 80 cm
Kadr 3



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/
440 x 67 x 80 cm
Widok z dołu



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/ 440 x 67 x 80 cm
Kadr 4



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/ 440 x 67 x 80 cm
Kadr 5



Granica i czas. Granice czasowe a dzieło artysty/ drewno, metal/ fornir, drut/
440 x 67 x 80 cm
Kadr 6

JAN Helda



YAN
HELDA



JAN
GIELDA

Synteza osobistego istnienia. Bycie pomiędzy

Zakreślenie granic równa się już ich przekraczaniu.

Hegel

Wstęp

Osobiście uważam, że granica jest czymś naturalnym w życiu człowieka. Każde państwo, społeczność, rodzina, człowiek mają swoje granice: terytorialne, kulturowe, światopoglądowe, osobiste itd. Większość swojego życia spędziłem przy samej granicy. Jako mieszkaniec Grodna na Białorusi nieustannie doświadczałem granic stworzonych przez człowieka: duża część społeczeństwa przechodzi przez wyznaczone punkty graniczne, niektórzy robią to prawie codziennie, niektórzy – co jakiś czas. Ja też nie byłem wyjątkiem i zdarzało mi się przekraczać granicę, co było tym bardziej uzasadnione, gdyż mam w Polsce rodzinę. Z tego powodu, od dzieciństwa granica stworzona przez człowieka była dla mnie czymś bardzo naturalnym. Dopiero po latach, ale przed osiedleniem się na stałe w Polsce, nawet jeszcze przed studiami filozoficznymi w Mińsku i studiami artystycznymi w Warszawie (Wydział Rzeźby), gdy mieszkałem i pracowałem w Portugalii, zrozumiałem, że granicom, które znałem, stworzonym przez człowieka, daleko jest do “naturalności”. Żyjąc przez dwa lata na skraju Europy, w małej wiosce Aver-o-Mar, przy samym Oceanie Atlantyckim, kontemplując falującą rzeczywistość, uświadomiłem sobie to, co, jak sądzę, do dziś pomaga mi odnajdywać się zarówno w przestrzeni osobistej, jak i społecznej. Zdałem sobie wówczas sprawę również z tego, że obok granic stworzonych przez człowieka, istnieją granice naturalne – podlega im natura, w tym również sam człowiek.

Zachwycałem się falami, ujawniającymi i wprowadzającymi rytm. Co pewien czas fale osiągną swój punkt szczytowy – widok jest tak hipnotyzujący, że trudno się od niego oderwać. Ludzie zatrzymują swoje samochody i wysiadają, by choć na chwilę zanurzyć się w tej nieustannie pulsującej rzeczywistości. Regularnie powtarzające się podnoszenie i opadanie poziomu wody w oceanie, wywołane oddziaływaniem grawitacyjnym między Ziemią, Księżycem i Słońcem, uświadomiło mi, że granice – zarówno te naturalne, jak i te stworzone przez człowieka - oprócz zależności przestrzennych, mają również zależność czasową. Z ciekawością patrzyłem, dokąd sięgają fale podczas przyływu, zawłaszczając coraz więcej plaży, by potem cofać się i ukazywać przy tym nową, niewidoczną na co dzień, przestrzeń.

Z czasem, coraz dotkliwiej zacząłem odczuwać, w jaki sposób, czy na jakie sposoby, życie człowieka podlega czasowości. Zauważyłem, mieszkając w Polsce, że na Białorusi człowiek inaczej postrzega czas i traktuje go inaczej. Czas tam ma jakby charakter statyczny, monotony, rozległy, niekończący się. Inna sytuacja - uważam - jest w Polsce, gdzie czas jest dynamiczny, każdy chce go posiadać więcej, a on paradoksalnie ucieka coraz szybciej. Ta różnica, niezależnie od powodów jej istnienia (społecznych, kulturowych, ekonomicznych etc.), jest bardzo interesująca. W mojej pracy doktorskiej, zarówno w przedstawionym obiekcie, w dokumentacji, jak i w towarzyszącej mu pracy teoretycznej, przyglądam się tym dwóm skrajnym sposobom przeżywania czasu.

Każdy ustrój polityczny ogranicza człowieka z konkretnych stron, żeby lepiej panować nad społeczeństwem - nie chodzi mi tylko o prawo, reguły czy normy - chodzi mi o coś więcej. Model kapitalistycznej gospodarki, jak i model komunistycznej gospodarki, robią w zasadzie to samo, tylko każdy ogranicza swojego obywatela u jego podstaw z innej strony. Jeden ogranicza człowieka poprzez przestrzeń, nie pozwala mu łatwo się przemieścić nie tylko poza jego terytorium, ale nawet na tym samym terytorium. Robiło się i robi się wszelkiego rodzaju zabiegi, żeby człowieka ograniczyć do pewnej przestrzeni. Jak się rozmawia ze starszymi ludźmi, którzy doświadczyli przemocy ze strony systemu, gdy, na przykład, za swojego życia nie mogli wyjechać ze swojego kołchozu do miasta, albo zmienić meldunku czy pracy. I to są jeszcze przykłady łagodne, są też bardziej drastyczne, dotyczące łagrów.

Interesującym wydaje się, że ograniczony ze strony przestrzeni człowiek nie jest ograniczony totalnie. W tej sytuacji człowiek wciąż dysponuje zasobami czasu. Jego czasu nikt nie kontroluje, nikt nie chce zabierać go czy ograniczać. Możesz robić ze swoim czasem, co chcesz, i tak długo, jak chcesz, ale możesz robić to wyłącznie na określonej przez system przestrzeni. Przestrzeń ta często ogranicza się do tak małego miejsca, że tuż za drzwiami swojego domu już nie jesteś u siebie. Dlatego miejsca publiczne w tym modelu wyglądają tak, jakby były niczyje, - „bez-duchowne”, jak lubię to nazywać - jakby nie było tam człowieka. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że masz coś, z czego skorzystać w pełni nie możesz, bo jesteś gościem.

Inna sytuacja jest po drugiej stronie granicy polsko-białoruskiej. W Polsce jest swoboda poruszania się. Dzięki czemu, odnosi się wrażenie, że nie ma granic. Faktycznie jest tak, że człowiek może poruszać się na tej przestrzeni bez jakichkolwiek ograniczeń: z jednego miejsca w drugie, tyle, ile mu się chce, oraz wtedy, kiedy ma na to ochotę. Człowiek w tym drugim modelu, ograniczony jest nie za pomocą przestrzeni - jak to ma miejsce w modelu pierwszym - ale poprzez czas. Dopasowuje on swoje życie do rytmu istniejącego w społeczeństwie, stara

się nadążać za szybkimi zmianami, które stają się coraz szybsze, jeżeli człowiek nastawiony jest wyłącznie na zysk.

W powyższych rozważaniach, określiłem sytuacje dwóch rzeczywistości, w których człowiek jest zmuszony do funkcjonowania inaczej, niż każe mu jego natura. Naturalne granice istnienia człowieka w czasie i przestrzeni doprowadzają się tym samym do sztucznego stanu, tracą swoją elastyczność, wprowadzają jednostkę do stanu zagubienia, który można odzyskać, przybывая co jakiś czas po jednej i po drugiej stronie.

Osobiście przyznam, że w sytuacji przekraczania granicy pomiędzy dwoma krajami, pomiędzy Polską a Białorusią, najbardziej lubię moment wyjeżdżania poza szlaban, wtedy się rozumie wartość wolności, tak bardzo istotnej dla artysty. W Grodnie, gdy jestem u swoich rodziców, czy jeszcze bardziej na wschód, u rodziców mojej żony, tam, gdzie kiedyś była też granica Polski, w Dokszycach, lubię obserwować rzeczywistość społeczną, która funkcjonuje w innym rytmie czasowym, i podlega swoim prawom. Jest tak inna, że czasami jest mi ją trudno zrozumieć.

Te dwie sytuacje ujawniają dla mnie prawdę nie tylko o moim istnieniu, ale też o istnieniu kogoś innego, życie którego przebiega jednocześnie z moim, i nie ważne po której stronie. Z tego powodu, doświadczając i obserwując jeden model, zaczynam rozumieć drugi, który doświadczyłem przed przekraczaniem granicy – fizycznej, stworzonej przez człowieka granicy między państwami, oraz granicy umownej – pomiędzy poszczególnymi etapami życia. Uświadomiona przeze mnie sytuacja osobistego istnienia, które zawsze odbywa się w jakimś sensie „pomiędzy”, jest punktem wyjściowym dla mojej pracy, od niego się zaczyna moje działanie artystyczne.

Opowiem tutaj o swojej pracy artystycznej przy użyciu terminologii takich filozofów, jak Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer i Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel uważał, że każda myśl doprowadza się do sprzeczności, żeby później scalić się w syntezie. Rzeczywistość przechodzi od tezy do antytezy, a następnie – do syntezy. Nieustanne przetwarzanie się rzeczywistości według koniecznego prawa, *teza – antyteza – synteza*, jest dla mnie inspiracją do zrozumienia, czym jest dzieło sztuki. Jeśli przyjmiemy, że natura jest *tezą*, artysta, który obserwuje naturę, reagując na nią, analizując ją, tworzy *antytezę* – swoje dzieło. Widz, obserwujący naturę i zainspirowane nią dzieło artystyczne, inicjuje *syntezę* tezy i antytezy, otwierającą możliwość pojawienia się dzieła sztuki. Myśl widza dostrzega najpierw sprzeczności, a tylko one, jak uważa Hegel, prowadzą przez dialektyczny proces myśli do prawdy, do syntezy, która staje się kolejną *tezą* – i takim trój-rytmem rozwija się człowiek.

Rozważania o dziele sztuki w pracy teoretycznej ustawiam w kontekście osobistego doświadczenia życia poza granicami miejsca rodzinnego, w kontakcie z ograniczeniami, wpływającymi z natury, oraz dwóch sposobów bycia człowieka w kulturze. Gdy mieszkałem przy oceanie, doświadczałem istnienia naturalnych granic, których człowiek nie jest w stanie przekroczyć. Myślę, że człowiek przy oceanie rozumie swoje naturalne ograniczenia czasowe bardziej, niż w innej sytuacji. Siła żywiołu wskazuje mu na nie, pokazując jego miejsce w naturze. Ocean nasila się i uspokaja, zawłaszcza i odpuszcza, widać jak linia brzegowa zmienia się nieustannie. Jest zależna od pływów (przyływów i odpływów) morskich, które podlegają swoim prawom i zasadom, panującym w naturze. Człowiek podlega naturze dokładnie tak, jak ocean, tylko że człowiek ograniczony jest również przez granice stworzone przez niego samego, na przykład, przez granice polityczne i geograficzne, zmieniające się w ciągu historii, raz w jedną, a raz w drugą stronę, tak jak Białoruś, która istniała kiedyś jako część Księstwa Litewskiego, które najpierw obejmowało duży obszar terytorialny, a później zupełnie zniknęło z mapy politycznej Europy. Granice stworzone przez człowieka, kierują życiem społecznym, nadając mu pewien rytm, pomagając mu istnieć w świecie kultury i w świecie natury.

Dobrym przykładem tu jest Augustowski Kanał, który był kiedyś zbudowany właśnie po to, żeby ułatwić istnienie człowiekowi w naturze i kulturze, łącząc między sobą dwie rzeki (Wisłę i Niemen), a także sprzyjał budowaniu więzi międzyludzkich, łączył tereny powiązane ze sobą kulturalnie.

Praca rzeźbiarska, którą wykonałem, jest próbą rozszerzenia spojrzenia na rzeczywistość człowieka. Wykorzystując graniczny odcinek Kanału Augustowskiego jako przykład rzeczywistości (teza), zwracam w swojej pracy (antyteza) uwagę na przenikanie się granic naturalnych i granic stworzonych przez człowieka. Pokazuję coś więcej, niż człowiek przyzwyczajony widzieć. Przybliżam widza do sytuacji, w której on może przeprowadzić syntezę, rozbudować swoje rozumienie świata i w konsekwencji – mówiąc metaforycznie - rozszerzyć swoje osobiste granice istnienia.

Pragnę serdecznie podziękować promotorowi prof. Mariuszowi Białeckiemu za całościową opiekę i zaufanie. Również składam serdecznie podziękowania promotorowi pomocniczemu, dr Pauli Quinon, za doświadczenie w pisaniu, które zdobyłem podczas pracy z moim tekstem.

Jednocześnie składam serdecznie podziękowania za życzliwość i pomoc podczas realizacji pracy prof. Katarzynie Józefowicz i prof. Piotrowi Gawronowi, dr hab. Aleksandrze Pawliszyn, a także Braciom z Zakonu Braci Mniejszych Kapucynów: Piotrowi Stasińskiemu,

Krzysztofowi Groszykowi, Adamowi Dobrodziejowi, Andrzejowi Cebuli, Zdzisławowi Dumie i, szczególnie, Bratu Joachimowi Bernackiemu.

Dziękuję serdecznie dr Wiesławie Błażejczyk za duchowe wsparcie i pomoc, a także przyjaciołom: Bartłomiejowi Lachowskiemu, Alfredowi Laskowskiemu, Piotrowi Kobzdejowi i Enrico Chiri.

Chcę serdecznie podziękować mojej rodzinie: żonie Natalii, rodzicom i bratu Jurkowi.

Rozdział I. Granice czasowe w dziele artystycznym i w dziele sztuki

Heidegger w swoim eseju *O źródle dzieła sztuki*, w rozdziale *Rzecz a dzieło sztuki*, rzeczowość rzeczy ujmuje w trzech możliwych sposobach bycia: byt nagiej rzeczy, byt rzeczy użytkowej i byt dzieła sztuki. Pierwszą określa jako materię uformowaną, przykładem tutaj mógłby być kawałek gliny. Drugą ujmuje poprzez funkcję, którą rzecz pełni oraz która wpływa na materię i formę, wybierane podczas jej wytwarzania. Uważa, w końcu, że dzieło sztuki, podobnie jak każda inna rzecz, bądź to jakieś narzędzie, bądź blok granitowy, posiada pierwiastek rzeczowy.

Budowa architektoniczna posiada element kamienia. W rzeźbie jest element drewna. W malowidle jest element barwy. W utworze literackim jest element brzmienia. W kompozycji muzycznej jest element dźwięku. Pierwiastek rzeczowy istnieje w dziele sztuki w sposób tak nieodzowny, że musimy raczej wyrażać się odwrotnie: budowla istnieje w kamieniu, rzeźba istnieje w drewnie, dzieło malarskie istnieje w barwie, utwór literacki istnieje w brzmieniu, kompozycja muzyczna istnieje w dźwięku¹.

Dzieło sztuki wykracza poza pierwiastek rzeczowy przez to, że zawiera ono jeszcze coś więcej, coś innego. Właśnie to, tkwiące w nim „Inne”, stanowi pierwiastek artystyczny. Zatem byt dzieła sztuki nakłada się na byt rzeczy użytkowej, wychodząc poza jego granice poprzez uwydatnienie czegoś „Innego” ponad to, czym jest byt nagiej rzeczy.

Określę poniżej *granice rzeczowości* dzieła sztuki. Naga rzecz ogranicza się do formy i materii. Rzecz użytkowa posiada dodatkowo jeszcze granice swojego zastosowania. Jakie granice posiada dzieło sztuki?

Według Heideggera, na przykład, blok granitowy, buty i dzieło sztuki *Para butów* Vincenta van Gogha mają coś wspólnego między sobą, to coś on nazywa *rzeczowością*. W tej pracy rozszerzam stanowisko Heideggera o twierdzenie, że równie konstytutywne dla dzieła sztuki są jego granice czasowe.

Rzeczowość działa w przestrzeni, określając albo kształtując materię. Pierwszy rodzaj granic przestrzennych określa rzecz przez jej formę – są to *statyczne przestrzenne granice*

¹ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67.pdf, s. 11, (03.01.2019).

rzeczy. Drugi rodzaj ma charakter dynamiczny, ponieważ granice przestrzenne kształtowane są poprzez użycie narzędzi w procesie tworzenia rzeczy – są to *dynamiczne przestrzenne granice rzeczy*. Granice przestrzenne rzeczy mogą być jak statyczne, tak i dynamiczne, dlatego zmieniają się i podlegają czasowi, czasowości. Narzędzie, używane przez człowieka do zmieniania granic przestrzennych, staje się przyczyną zmian w świecie kultury, kształtuje rzeczowość, wytwarzając różne rzeczy w świecie człowieka.. Na przykład, cieśla, obrabiając deskę albo drewno hebelkiem, piłą czy innym narzędziem, nadaje formę rzeczowości.

Dzieło sztuki można określić przez jego formę, ale także przez to, jak zmienia ono swoje otoczenie. Obraz, wiszący na bocznej ścianie galerii sztuki, inaczej wpływa na przestrzeń, niż ten sam obraz, ale umieszczony w centrum tej samej galerii. Podobnie z rzeźbą wystawioną w przestrzeni zamkniętej i w przestrzeni otwartej, przedstawieniem teatralnym w teatrze i na ulicy miasta itd. Czy dzieło sztuki posiada tylko granice przestrzenne?

Inspirując się myślą Heideggera o rzeczowości rzeczy, przedstawię w tym rozdziale trzy rodzaje granic czasowych, które posiada dzieło sztuki. Czasowość rzeczy objawia się w trzech możliwych sposobach istnienia w czasie, analogicznie do trzech sposobów bycia rzeczowości rzeczy, o których pisze Heidegger. Każde dzieło sztuki ma naturalne granice czasowe, te granice przenikają każdą rzecz; ma również historyczne granice czasowe, które przenikają każdą rzecz użytkową; w końcu dzieło sztuki, w przeciwieństwie do dzieła artystycznego, ma też granice, które nazywam „ponadczasowymi”. Ponadczasowość przenika dzieło sztuki. Każda rzecz, nawet granitowy blok, jest usytuowana w czasie i podlega wiecznej (totalnej) dziejowości. Trudno więc wyobrazić sobie kawałek uformowanej materii, który byłby oderwany od *dziejowości wszechczasów* mający swój własny - niepodlegający głównemu - rytm czasowy.

Dzieło sztuki podlega naturalnym granicom czasowym, jak naga rzecz, a także historycznym granicom czasowym, jak użytkowa rzecz, poprzez to, że stanowi po części jedną z nimi rzeczowość. Na przykład, w dziele sztuki stworzonym, w kamieniu czy innym materiale, następują zmiany uformowanej materii rozległe w czasie. Granice czasowe, wyznaczone przez historię, określają użytkową rzecz, wyznaczając jej pewne ramy istnienia. To samo dzieje się z dziełem sztuki, któremu towarzyszą też historyczne granice czasowe, wpisujące go w proces historyczny: kiedy zostało stworzone, gdzie przebywało oraz czy jest obecnie widziane, jeżeli tak, to w jakim polu wizualnym (muzeum, galeria, przestrzeń wirtualna, prywatne zbiory).

Podsumowując, zarówno dzieło sztuki, jak i rzecz użytkowa lub rzecz naga tkwią w rzeczowości, na którą zwraca uwagę Heidegger w swoim eseju. Forma i materia pomagają nam uchwycić granice przestrzenne każdej z tych rzeczy. Rzeczowość, oprócz ograniczenia

przestrzennego, posiada ograniczenie czasowe, którą proponuję nazwać tu *czasowością*. Czasowość - moim zdaniem - jest wpisana w rzeczowość, cechuje ją z innej strony, ze strony czasu. Jaka jest rola granic czasowych, jeżeli takowe istnieją w dziele sztuki?

Granica oznacza tutaj coś, dzięki czemu jakaś rzecz jest ograniczona. To, czym jest rzecz, zależy nie tylko od jej *rzeczowości*, dzięki której widzimy ją w przestrzeni taką, jaka ona jest, lecz również od *czasowości*, która wyznacza granice rzeczy w czasie. Patrząc na rzecz, postrzegamy ją zatem zarówno przestrzennie, jak i czasowo. Dzieło sztuki jest rzeczą, w której tkwi jeszcze coś „Innego”, co wychodzi poza granicy doświadczenia widza i podlega prawu istnienia bytu. Według Heideggera, „bycie rzeczą” to rzeczowość ograniczona przestrzennie. W tej pracy twierdzę, że „bycie rzeczą” to również czasowość ograniczona przez czas. Czy czas jest czymś jednorodnym?

Mircea Eliade w swojej książce *Sacrum, mit, historia*, w rozdziale *Czas święty i mity*, tak pisze o czasie:

Podobnie jak przestrzeń, także i czas nie jest dla człowieka religijnego czymś jednorodnym i ciągłym. Są interwały czasu sakralnego, czas świąteczny (przeważnie świąt okresowych); z drugiej strony jest czas świecki, zwykłe trwanie czasowe, w które wpisują się akty pozbawione znaczenia religijnego².

Moim zdaniem, między tymi rodzajami czasu następuje przerwanie ciągłości, obrzędy pomagają człowiekowi religijnemu „przechodzić” ze zwykłego trwania czasowego do czasu sakralnego, z trwania przemijającego do „ciągu wieczności”.

Aktem pozbawionym znaczenia religijnego jest taka sytuacja, gdy człowiek stoi twarzą w twarz z dziełem sztuki (nawet z ikoną), ale pod warunkiem, że nie jest to czas trwania nabożeństwa i przestrzeń sakralna. Zanikają wtedy granice międzyludzkie, poglądy polityczne czy kultura, z którą jesteśmy związani, odchodzą one na dalszy plan. Staramy się zrozumieć wyłącznie to, co mówi do nas dzieło.

(...) sztuka przemawia do własnego samorozumienia każdego człowieka, jako coś zawsze teraz, obecnego, przez właściwą sobie współczesność³.

² M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996, s. 85.

³ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] *Rozum. Słowo. Dzieje*, tłum. K. Michalski i inni, Warszawa 1979, s. 132.

W tym momencie rozumienia siebie i świata, kiedy osobiste doświadczenia łączą się z doświadczeniem ludzkości, kiedy własna egzystencja rozszerza swoje granice, wtedy granice czasowe w dziele sztuki okazują się inne, niż te, w których bytuje rzecz naga czy rzecz użytkowa. Nazywam ten moment ograniczeniem ponadczasowym albo ponadczasowością, to opisuje trochę dalej, a teraz zacytuję Gadamera, żeby określić swoją myśl:

(...) właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. W tym sensie dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność⁴.

Odwołam się teraz do dwóch cytatów z twórczości Eliadego, w których myśliciel pokazuje postawy egzystencjalne człowieka niereligijnego oraz to, jak odbiera on czas w sytuacji świeckiej. Pomogą mi one określić rodzaje granic czasowych, istniejących w trzech bytach rzeczy, którym podlega egzystencja człowieka.

(...) on (człowiek niereligijny) także zna pewnego rodzaju nieciągłość czasu. Dla niego także, poza monotonnym raczej czasem pracy, istnieje czas rozrywek, <<czas odświętny>>. On także żyje według różnorodnych rytmów czasowych i zna czasy o różnej intensywności – gdy słucha ulubionej muzyki albo zakochany czeka na wybraną osobę bądź też spotyka ją, doświadcza niewątpliwie innego rytmu czasowego, niż gdy pracuje lub się nudzi⁵.

W drugim fragmencie Eliade pisze:

Dla człowieka niereligijnego czas nie może zawierać ani przerw, ani tajemnicy: stanowi on wymiar egzystencjalny człowieka, a jest związany z jego własnym istnieniem, ma więc początek i koniec, jakim jest śmierć, unicestwienie istnienia. Jakakolwiek więc byłaby wielość rytmów czasowych, jakich doświadcza, oraz różne ich nasilenie, człowiek niereligijny wie, że chodzi zawsze o doświadczenie ludzkie, w które nie może wpisać się żadna obecność boska⁶.

W powyższych fragmentach filozof zaznacza, że czas może być nieciągły, monotony, posiadać rytmy, różną intensywność, mieć początek i koniec, może nie zawierać ani przerw, ani tajemnicy – te wszystkie właściwości, jego zdaniem, posiada czas świecki.

⁴ Ibidem, s. 133.

⁵ M. Eliade, op.cit., s. 86-87.

⁶ Ibidem, s.87.



Vincent van Gogh, Para butów, 1886, olej na płótnie, 37,5 x 45 cm, wł. Muzeum Vincenta van Gogha

Podsumuję teraz wszystko, co jak dotąd zostało powiedziane o czasie, by następnie przejść do omawiania granic czasowych istniejących w dziele sztuki. Każda rzecz – to rzeczowość ograniczona przestrzennie i czasowo, która zawiera w sobie czasowość, przenikającą każdy możliwy rodzaj bytu rzeczy. A mianowicie: bądź to kawałek skóry, bądź buty, bądź obraz Vincenta van Gogha buty przedstawiający. Każdy z tych trzech rodzajów bytów ma swoje granice przestrzenne i czasowe, ma swoje parametry przestrzenne zmieniające się w czasie. Oprócz tego kawałek skóry zmienia się w czasowości, jego uformowana materia jest zmienna. Pod pojęciem czasowości rozumiem takie granice czasowe, które mają charakter totalny, które - można powiedzieć - tworzą „ciąg wieczności”, nazywam ten rodzaj granic „naturalne granice czasowe”. Rzecz użytkowa, posiadająca oprócz tych pierwszych granic, przenikających każdą rzecz, przez swoją użyteczność ograniczona jest również do trwania przemijającego. Takie granice czasowe nazywam „historycznymi granicami czasowymi”, zależnymi od dziejów człowieka. Trzeci rodzaj granic czasowych przejawia się tylko w dziele sztuki w momencie, gdy dzieło zostaje zrozumiane przez widza.

Trzy rodzaje granic czasowych występują naraz podczas doświadczenia dzieła sztuki. Proponuję spojrzeć na nie przestrzennie. Wyobraźmy sobie najpierw linię, która przechodzi

przez wszystko to, co istnieje – to samo czyni czasowość ze wszystkimi rzeczami. Dalej, na tej linii (czasowości) zaznaczymy dowolne dwa punkty, pojawia się odcinek – to są historyczne granice czasowe życia człowieka, egzystencji ludzkiej, od momentu kiedyś do momentu teraz. Każdy z nas ma zatem wspólny punkt czasowy z całą historią istnienia człowieka. Kiedy człowiek znajduje się przed dziełem sztuki i wydobywa sens z tego, co ono mu przekazuje, w tym właśnie momencie - tak to sobie wyobrażam - zaczyna on widzieć wszystko jakby z lotu ptaka, w taki sposób, że jego odcinek czasowy jednoczy się z ogólnoludzkim, zbiega w jeden punkt – ten, w którym aktualnie się znajduje. Tak w tej sytuacji wyglądają granice czasowe: jeden punkt, punkt graniczny lub, inaczej mówiąc, punkt jako miejsce zbieżnej perspektywy. Taką granicę nazywam *ponadczasowością*. Gadamer, określając byt dzieła sztuki w czasie, pisze: „(...) dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność”⁷.

W dalszej części pracy przeanalizuję każdy rodzaj granic czasowych: zacznę od historycznych granic czasowych, pomijając na tym etapie naturalne granice czasowe (wspomnę o nich na końcu rozdziału). Granice historyczne są nam lepiej znane: jako ludzie w nich przebywamy, ułatwiają nam one postrzeganie dziejów w dość logiczny i rozumowy sposób, pomagają nadawać formę społeczną, wyodrębnić i porządkować doświadczenie. Są użyteczne. To uformowana czasowość, sztuczny twór, wprowadzony przez człowieka, istniejący w kulturze, wykorzystywany w celach politycznych (ideologicznych) np. przy tworzeniu społeczeństwa.

Historyczne granice czasowe dzieła sztuki nie są istotne dla przeciętnego odbiorcy. Przekazują one podstawowe informacje dotyczące dzieła: kto i kiedy je stworzył, w jakich okolicznościach powstało itd. Korzystają z nich historycy albo konserwatorzy sztuki. Na przykład obrazy znanego malarza Bernardo Bellotta, zwanego Canalettem, odegrały ogromną rolę jako dokumenty wizualne, wykorzystane przy odbudowie zniszczonej po II wojnie światowej Warszawy.

⁷ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 132.



Bernardo Bellotto (Canaletto), Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego, 1773, olej na płótnie, 269 x 166 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

Niewątpliwie głównym dziełem Canaletta jest galeria trzydziestu wedyt Warszawy. Zachowały się z nich dwadzieścia cztery dzieła, umieszczono je w oddzielnej Sali Canaletta, na Zamku Królewskim w Warszawie.

Weduty (wł. *veduta* – widok, panorama) to obrazy przedstawiające widoki ogólne miast lub ich fragmentów, często ukazujące również postacie ludzkie, zwierzęta oraz dodatkowe, poboczne wątki, ożywiające kompozycję dzieła, jednak nieodciągające uwagi odbiorcy od głównej treści obrazu. Wedutyści posługiwali się perspektywą zbieżną, wykorzystując przy tym zasady perspektywy geometrycznej. Obrazy były wykreślane w XVIII w. za pomocą urządzenia zwanego *camera obscura*, ciemni optycznej. Promienie słoneczne wpadały przez niewielki otwór i rysowały wewnątrz skrzyni pozorny i odwrócony obraz widoku. Odwracając go następnie za pomocą zwierciadeł o 180 stopni, malarz mógł go wykorzystać jako wzór do malowania.

Stosując tego typu urządzenie, wedutyści posługiwali się perspektywą zbieżną, budowaną na podstawie jednego punktu środkowego, albo perspektywą boczną, z dwoma punktami zbieżnymi. Wprowadzenie praw natury do obrazu musiało zaowocować nową jakością odzwierciedlania rzeczywistości. Artysta, wykorzystując wzór z ciemni optycznej jako podstawę do dalszego działania, mógł już teraz skupić się na wprowadzeniu zależności kolorystycznych, podkreśleniu jednych elementów i zgaszeniu drugich – stawał krok przed stworzeniem dzieła sztuki. Zestawienie kolorów między sobą, ilości światła i cienia, elementów bardziej i mniej widocznych, decydowanie pomiędzy jednym a drugim kontrastowym

elementem obrazu, natężeniem lub złagodzeniem intensywności kolorów, wprowadzeniem sztafażu lub jego pominięciem – wszystko to, co składa się na proces tworzenia dzieła, poruszania się artysty pomiędzy skrajnymi elementami obrazu, kiedy to rozjaśnienie jednego elementu wpływa na cień tegoż elementu lub na całość obrazu – jest podobne w swojej strukturze do przebywania człowieka w czasowości, w falującej rzeczywistości, rozgrywającej się pomiędzy skrajnymi sytuacjami. Istnienie bytu odbywa się na granicy pomiędzy skrajnościami. Byt zachowuje swą całość dzięki równowadze pomiędzy nimi. Równowaga jest możliwa, gdy zależność pomiędzy skrajnościami podlega pewnemu znaczeniu, które nie wykracza poza możliwości elementów. Przykładem niech będzie następująca sytuacja: kiedy na placu zabaw widzę dziecko huśtające się na huśtawce, pomiędzy dwoma elementami dostrzegam zachodzącą relację. Częstotliwość drgań wahadła zależy zarówno od samego wahadła – jego długości, materiału itd. – jak i od samego dziecka, tj. jego masy, ruchów. Poruszanie się pomiędzy skrajnymi punktami stanowi podstawę nie tylko istnienia, lecz również tworzenia.

Artysta, jako istota będąca częścią natury, może stworzyć dzieło wychodzące poza granice jego egzystencji, poza swoją współczesność, poza skrajne punkty swojego istnienia:

(...) właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. W tym sensie dzieło cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność. Nie znaczy to jednak, że dzieło sztuki nie domaga się zrozumienia i nie zawiera w sobie własnych dziejów⁸.

Każdy, kto stoi przed dziełem sztuki i próbuje je zrozumieć, jest w stanie doświadczyć ponadczasowości. Granice historyczne (pierwotny plan historyczny dzieła) zanikają, a siła jego wymowy i rzeczywistości sięga poza horyzonty znane egzystencji odbiorcy.

Tu bowiem mamy coś więcej niż oczekiwanie sensu; coś, co chciałbym nazwać porażeniem przez sens tego, co powiedziane (...). Dzieło sztuki, które coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego. Na tym polega owo porażenie. Nic, co skądinąd znamy, nie jest <<takie prawdziwe>>, nie jest <<tak naprawdę>>. To odkrycie przewyższa wszystko, cośmy dotąd znali. Niewątpliwie więc zrozumienie, co mówi dzieło sztuki, to spotkanie z samym sobą⁹.

⁸ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 132.

⁹ Ibidem, s. 139.

Człowiek staje przed zadaniem połączenia, w trakcie „porażenia przez sens”, swojej egzystencji w całość własnego rozeznania w świecie, własnego samorozumienia. „W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”¹⁰.

Odbiorca, porażony przez sens dzieła sztuki, wkracza w inną czasowość, zapomina o wszelkich uwarunkowaniach historycznych. Ten moment doznania opisuje Paweł Dybel w swoim tekście pt. *Gadamera myśl o sztuce*:

Dzieło sztuki jest bowiem takim ludzkim wytworem (*das Gebilde*), który domaga się identyfikacji ze sobą – swego zrozumienia – poprzez całkowite wkroczenie w <<dziejowość>> jego własnego świata: każe nam pograżyć się w tym świecie i tym samym zapomnieć o dystansie czasowym, jaki nas od niego dzieli. Wytwarza ono swoją własną dziejowość i ją nam narzuca. W rezultacie historia ulega w nim na swój sposób odwróceniu i zostaje ujrzana jakby w perspektywie pionowej, nie linearnej. W tym sensie historia wyjawia się jako taka w samej swojej istocie – w tym, co stanowi o jej historyczności – nie jako ciąg następujących po sobie jak na sznurku zdarzeń, ale jako to, co jest określającą je „zasadą” czy podstawą, czyli nieustanny powrót tych samych tragedii i dramatów, rozterek i pytań człowieka o sens własnej egzystencji¹¹.

Ciekawe spostrzeżenie myśliciela Dybla – zamiana perspektywy linearnej na pionową podczas obcowania z dziełem sztuki – oznacza tyle, że granice historyczne dzieła sztuki ujęte w perspektywie linearnej odchodzą na plan dalszy, ustępując miejsca granicom ponadczasowym, konsolidującym w jednym momencie całą egzystencję ludzkości.

Granice historyczne dzieła sztuki bez wątpienia mają swoją ciągłość w czasie, tak samo jak i życie każdego z nas. Człowiek na różnych etapach swojego życia doświadcza sytuacji kształtujących jego egzystencję: za czasów młodości eksploruje świat zewnętrzny, na następnym etapie – kieruje swoje poznanie na swój świat wewnętrzny, na etapie ostatnim, starości – szykuje się do śmierci. Można więc stwierdzić, że każdy z tych etapów istnienia narzuca człowiekowi odmienne pytania. Pomimo codziennego poszerzania swych doświadczeń człowiek jest ograniczony historycznymi granicami czasowymi, trudno mu zrozumieć siebie i świat, gdy rezygnuje z doświadczeń innych pokoleń.

¹⁰ Ibidem, s. 141.

¹¹ P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014, s. 23.

Egzystencja ludzkości jawi się w dziele sztuki i jako związana z osobistym doświadczeniem może być rozumiana przez każdego z nas. Z drugiej strony jednak, wykracza ona poza osobiste doświadczenie, człowiek nie jest w stanie przeżyć, w swych skończonych historycznych granicach czasowych, całości ludzkiego istnienia. Wyjście poza indywidualne granice staje się możliwe dzięki sztuce. Kiedy dzieło sztuki przemawia, a my staramy się je zrozumieć, wtedy poszerzamy granice swego samopoznania: przyswajamy część doświadczenia spoza własnego życia i włączamy ją do swojej egzystencji. W tym momencie wykraczamy ponad swój czas historyczny, ujmujemy dziejowość ludzką i jednostkową jakby z perspektywy lotu ptaka – jako jedność ponadczasową.

W jedności ponadczasowej, czasowość zostaje uchwycona, jawi się jako coś bezgranicznego, jako ciąg wieczności, jako podstawa historycznych granic czasowych, z których odbiorca czerpie właściwy dla jego egzystencji sens. Ponadczasowość dzieła sztuki wyłania się z przenikającej wszystko czasowości, każda rzecz jest zależna od tego ciągu. Z jednej strony, dzieło sztuki określa granice naszego bytu, a dzięki temu możemy ująć ludzką egzystencję, z drugiej jednak – podlega ono całej bezgranicznej czasowości, która ma swoje zależności, napięcia, pulsacje, rytmy. Artysta, tkwiąc w naturze rzeczowości i czasowości, świadomie albo nieświadomie czerpie z zasad jej funkcjonowania i wykorzystuje je, tworząc swoje dzieło.

Jeżeli dzieło artystyczne – jako rzecz – podlega rzeczowości, a rzeczowości podlega również rzecz użyteczna, to jaka jest wtedy relacja pomiędzy dziełem sztuki a rzeczą użytkową od strony czasowości? Czasowość rozpatruję jako część rzeczowości. Pisząc rzeczowość, mam na myśli również czasowość, granice przestrzenne i granice czasowe.

Jeżeli dzieło ukazuje podstawowe zależności funkcjonowania rzeczowości, to jest ono dziełem sztuki. Jeżeli dzieło pokazuje tylko coś, co istnieje w granicach znanych człowiekowi, w granicach historycznych, to takie dzieło jest wyłącznie dziełem użytecznym. Historyczne granice czasowe są granicami użyteczności rzeczy. Każda rzecz użyteczna ma swoje granice historyczne: pojawia się i znika. Znika w momencie, gdy traci swoją wartość użyteczną – staje się zwykłą rzeczą – albo gdy podnosi swoją wartość – staje się unikatową. Dzieło sztuki z natury swej ma coś zarówno z rzeczy użytkowej, jak i rzeczy nagiej. Prawdę o bycie, jak zaznaczyłem wyżej, dzieło ukazuje wtedy, kiedy artysta, tworząc je, posłużył się zasadami funkcjonowania rzeczywistości. Dzięki związkowi z użytecznością, dzieło staje się częścią historii, życia społecznego, wpisuje się w granice historyczne egzystencji ludzkiej i poprzez moment ponadczasowy ukazuje człowiekowi prawdę o jego istnieniu w świecie. Więż dzieła sztuki z życiem społecznym, a także możliwość przekazywania informacji dotyczących

istnienia człowieka od zamierzonych już czasów wykorzystywane są przez ośrodki władzy w celu realizacji ich interesów.

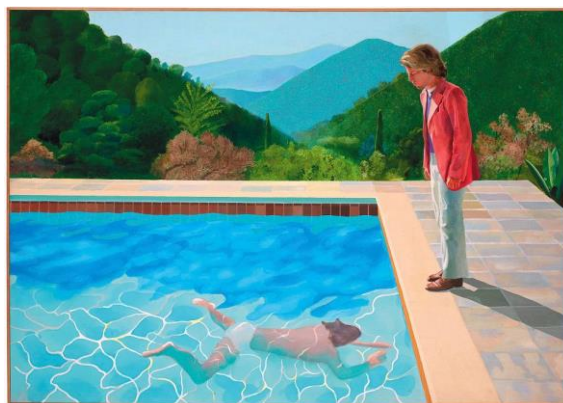
Nic dziwnego, że nastawiony na zysk, elastyczny system gospodarki kapitalistycznej i nastawiony na utrzymanie lub zawłaszczanie granic istnienia ideologiczny system polityczny posługują się dziełami artystycznymi.

Czy dzieło, które służy zapewnieniu i podtrzymywaniu użyteczności jednego albo drugiego modelu politycznego, może zostać albo być dziełem sztuki?

Muzea czy prywatne kolekcje przeznaczają potężne środki na utrzymanie dzieł sztuki, zaczynając od warunków przechowywania i konserwacji, kończąc na coraz bardziej współczesnych systemach ochrony. Zazwyczaj muzea posiadają więcej eksponatów, niż w rzeczywistości wystawiają na widok publiczny. Człowiek dba o dzieła sztuki, inwestując w to przedsięwzięcie swoje zasoby, ale czy chodzi tu tylko o samo dzieło sztuki, o jego wartość duchową?

Część społeczeństwa kapitalistycznego, oczywiście, widzi w tym zysk finansowy. Bardziej lub mniej znane dzieła sztuki można sprzedać, wypożyczyć, zorganizować wystawę itp. Co jakiś czas media podają informacje o sprzedaży dzieła sztuki, którego wartość pobiła kolejne rekordy.

Dzieło 81-letniego Davida Hockneya, uważanego za jednego z głównych współczesnych artystów, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, przedstawia dwóch mężczyzn: jeden z nich, elegancko ubrany, stoi na krawędzi basenu i skupia swoją uwagę na mężczyźnie, który pływa. Obraz ten to dotychczas najdrożej sprzedane dzieło sztuki autorstwa żyjącego malarza¹².



David Hockney, *Portrait of an Artist*, 1972, akryl na płótnie, 2,1x3,0 m

¹² N. Szostak, *Obraz Hockneya sprzedany za 90 mln dol. To rekordowa kwota, jaką zapłacono za dzieło żyjącego artysty*, <http://wyborcza.pl/7,112588,24174481,obraz-hockneya-sprzedany-za-90-mln-dolarow-to-rekordowa-kwota.html?disableRedirects=true>, (02.03.2019).



Joan Miro, Błękitna gwiazda, 1927, olej na płótnie

Jeszcze wyższą cenę osiągnęły prace nieżyjących już artystów, takich jak: Joan Miro, Pablo Picasso, Marc Chagall¹³.

Pablo Picasso często zaskakiwał swoją twórczością, teraz, kiedy artysta już nie żyje, zaskakują ceny jego obrazów na aukcjach, znacznie przekraczające szacunki przedsprzedażowe¹⁴.



Pablo Picasso, Kobieta w berecie i kraciastej sukience, 1937, olej na płótnie, 55x46 cm

¹³ Rekordowa cena obrazu Miro, <https://wiadomosci.wp.pl/rekordowa-cena-obrazu-miro-6037540050605185a>, (02.03.2019).

¹⁴ Obraz Picassa sprzedany za rekordową kwotę, <https://niezalezna.pl/218551-obraz-picassa-sprzedany-za-rekordowa-kwote>, (02.03.2019).

Przykłady dzieł sztuki o rekordowych cenach można mnożyć. Większość prac to przedmioty, w których nie widać zazwyczaj wartości materialnej. Są zrobione z dostępnych dla każdego materiałów. Każdy człowiek może przecież spróbować namalować obraz albo coś wyrzeźbić. Lecz zdarzają się dzieła sztuki, do stworzenia których użyto bardzo drogich materiałów. Przykładem jest kontrowersyjna praca Damiena Hirsta *For the Love of God! (Na miłość boską!)*, powstała w 2007 roku – odlew ludzkiej czaszki z platyny, pokryty diamentami. Po wystawieniu ekspozycji w londyńskiej galerii 1 czerwca 2007 roku została ona sprzedana za 50 mln funtów, dzięki czemu uchodzi za najdroższe dzieło sztuki sprzedane za życia twórcy. Kwota pokryła wielokrotnie koszty stworzenia dzieła. Każdy z powyższych przykładów pokazuje, że strona materialna dzieła sztuki jest tak naprawdę nieistotna. Dzieło sztuki to nie tylko materiał, to coś więcej; nie ogranicza się ono do materii, a zatem, jak zauważa Gadamer, „właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia”¹⁵.

To, co dzieło potrafi przekazać, „powiedzieć” każdemu z nas, jest na tyle wartościowe, że przekracza jakiegokolwiek ustalone granice finansowe, czasami nawet zaburza je, a tym samym pokazuje nam, kim naprawdę jesteśmy i co powinniśmy robić.

Chęć posiadania jakiegoś uznanego dzieła sztuki prowadzi nieraz do przestępstwa: arcydzieła są kradzione na rozmaite sposoby, większości z nich już nigdy nie udaje się sprzedać, ślad po niektórych ginie na długie lata. Poniżej przedstawiam wybrane, wybitne dzieła sztuki, skradzione z muzeów, dotąd nieodnalezione.

Obraz *Koncert*, wykonany przez Jana Vermeera van Delfa, datowany na lata 1658-1664, skradziony z Isabella Stewart Gardner Museum w 1990 roku, uważany jest za najcenniejszy zaginiony obraz. Do najbardziej poszukiwanych należy również *Widok Auvers-sur-Oise* Paula Cezanna z 1872 r. Zaginął w 2000 roku z Ashmolean Museum w Oksfordzie, podczas świętowania początku nowego tysiąclecia. Listę można kontynuować, uzupełniając ją o obrazy takich artystów jak: Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Rembrandt Harmenszoon van Rijn i inni. Oczywiście, można też wskazać artystów, których dzieła kradzione są najczęściej. Ranking popularności wśród złodziejów otwiera Pablo Picasso ze 1147 skradzionymi obrazami¹⁶.

¹⁵ H.-G. Gadamer, op. cit., s.133.

¹⁶ 10 najbardziej poszukiwanych (zaginionych lub skradzionych) obrazów, <https://www.polityka.pl/galerie/1660758,1,10-najbardziej-poszukiwanych-zaginionych-lub-skradzionych-obrazow.read>, (10.03.2019).



Jan Vermeer van Delf, Koncert, 1658-1664, olej na płótnie, 69x63 cm

Jeśli proces sprzedawania dzieł sztuki na rynku można zrozumieć (z powodu stosunków gospodarczych panujących w danym społeczeństwie), to trudno już wytłumaczyć kradzież dzieł sztuki. Dzieło znika z pola wizualnego ludzkości na długie lata, a nawet – na zawsze. To egoistyczny akt wandalizmu, zamach na rozwój każdego z nas. Istotny jest tutaj również fakt, że skradzione dzieła sztuki niełatwo sprzedać. Ciekawe, że człowiek, który decyduje się na ich kradzież, nie robi tego wyłącznie dla zysku.

Do tej pory zwracałem uwagę na korzyści materialne, jakie może przynosić dzieło sztuki – przedmiot sprzedaży. Teraz zajmę się sytuacją, gdy dzieło artystyczne jest wykorzystywane w celach propagandowych.

W Związku Radzieckim masowo wytwarzało się dzieła propagandowe, które nie były dziełami sztuki. Każde miasto, każdy zakład pracy, każda szkoła itd. miały je w swojej przestrzeni. W większych przedsiębiorstwach tworzone nawet specjalne grupy artystów, realizujące tego typu zadania. Co roku uczestniczyły one w organizacji obchodów jakiegoś święta komunistycznego. Każdy z artystów miał obowiązek stworzyć określoną liczbę dzieł, zgodnych z polityką propagandową, kupowanych później przez zakłady pracy. Z jednej strony,

to sytuacja absurdalna – narzuca się artyście ramy, w których ma pracować, z drugiej jednak – miarą prawdziwego artysty czyni sposób na wyjście z tych ram przy jednoczesnej akceptacji cenzury. Dobrym przykładem mogą być tutaj wybitne dzieła Siergieja Eisensteina.

Film *Pancernik Potiomkin*, reżysera Siergieja Eisensteina, został zrealizowany z okazji 20. rocznicy rewolucji z 1905 roku. To arcydzieło rosyjskiej propagandy zachwyciło świat i stało się ikoną radzieckiej awangardy filmowej. Uznawane jest za jeden z najważniejszych obrazów w historii kina.



Antoni Ławiński, 1926

Pancernik Potiomkin przedstawia wymyślony przez reżysera epizod z rewolucji roku 1905 – bunt na pokładzie okrętu wojennego „Książ Potiomkin Tawriczeskij”, kotwiczącego w Odessie. Władze sowieckie zamówiły ten film i jako taki – okolicznościowy – jest on propagandowy. Jednak młody reżyser nie zrezygnował z elementów artystycznych: zrywając z większością zasad obowiązujących w ówczesnym kinie (mocno związanym z teatrem), przeniósł kinematografię w inną epokę. Doświadczenie zdobyte przy realizacji przedstawień scenicznych wykorzystał do stworzenia koncepcji „montażu atrakcji”, zakładającej konieczność ciągłego pobudzania, ze swej natury dość biernego, odbiorcy. W praktyce koncepcja sprowadza się do wplatania w widowisko racjonalnie kontrolowanych i matematycznie obliczonych elementów, których celem jest „spowodować określony wstrząs emocjonalny”. Eisenstein zestawiał ujęcia nieliniowo, co, jego zdaniem, miało wpływać na emocje widza na poziomie podprogowym.

Reżyser przywiązywał ogromną wagę do operowania czasem filmowym i rytmem zdarzeń, rozciągając czas rzeczywisty, uzyskiwał niewidziany przedtem efekt dramatyczny. Przykładem montażowego majstersztyku jest sekwencja masakry cywilów na schodach w Odessie.

Oglądając film *Pancernik Potiomkin*, warto zwrócić uwagę na doskonałą kompozycję tego dzieła. Eisenstein podzielił go na pięć części, z których każda stanowi zamkniętą całość, z własną dramaturgią i dwudzielnym przebiegiem akcji. Reżyser twierdził, że budowa filmu została zaczerpnięta z tragedii greckiej i odzwierciedla ład natury.

Dzieło artystyczne może być uważane za dzieło sztuki nawet wtedy, gdy celem samego autora jest zysk i propaganda. Artysta, tworząc dzieło, świadomie lub podświadomie, niezależnie nawet od intencji mu przyświecających, może ujawnić w nim podstawową zasadę istnienia bytu. W jednym momencie, gdy widz rozumie sens tego, co zostało powiedziane, okazuje się, że dzieło sztuki zawiera w sobie całość bytu.

Jak to możliwe, że dzieło sztuki zawiera w sobie cały byt? O tym będzie mowa w następnym rozdziale.

Rozdział II. Dzieło artystyczne a dzieło sztuki

Istota dzieła sztuki nie sprowadza się wyłącznie do granic rzeczowości, o których była mowa w poprzednim rozdziale. Martin Heidegger w swoim tekście *O źródle dzieła sztuki* przekonuje, że dzieło prowadzi do prawdy o bycie. Dzieło sztuki nazywa zagadką, którą przede wszystkim trzeba zobaczyć; i nie chodzi tu wcale o kategorię piękna, jak przyjęło się sądzić, lecz prawdy. Dzieło sztuki trzeba zobaczyć, żeby zrozumieć prawdę, albo, jak powiada Hans George Gadamer, trzeba je usłyszeć, ponieważ ono mówi, przemawia do każdego z nas i odpowiada na stawiane mu pytania. Dzięki temu zdobywamy kolejne doświadczenia w swojej egzystencji. Jak człowiek rozumie dzieło sztuki?

Zwróciłem uwagę na to, że w tekstach dwóch wspomnianych myślicieli dosyć często pojawia się mowa o filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla. W kluczowym tekście Heideggera – *Bycie i czas* – z łatwością zauważymy wpływy Hegla, częściej cytowani są tylko Platon i Arystoteles. Zwracając uwagę na ten fakt, zająłem do *Historii filozofii* Władysława Tatarkiewicza, by potwierdzić swoje spostrzeżenia: zarówno Heideggera, jak i Gadamera łączy wspólnota myśli z Heglem. „Przeto cała rzeczywistość, będąc dla Hegla logiczna i konieczna, była dlań rozumna”.¹⁷

W tekście Heideggera *Hegel i Grecy*, w jednym z fragmentów, filozof przedstawił rozumowanie prawa dialektyki Hegla, teza (przedmiot) i antyteza (podmiot) dostrzegane są w ich koniecznej syntezie. Tym samym droga rozumowania przechodzi od tezy i antytezy do syntezy, która staje się tezą.

Nieustanne przetwarzanie się bytu wedle koniecznego prawa stanowi jego naturę. Człowiek jest częścią natury, jego rozwój również odbywa się według zasad istnienia, według prawa bytu. Proces przechodzenia od tezy do antytezy, z której potem wyłania się synteza, stanowi dlań ośnowę rozumowania, a także realnego rozwoju egzystencji. Każde dzieło sztuki zawiera w sobie tezę i antytezę, tę sprzeczność artysta wprowadza do swojego dzieła.

Dzieło sztuki rozszerza granicę istnienia człowieka. Tworząc swoją wypowiedź, artysta wprowadza przez swoje dzieło antytezę w stosunku do zastanej rzeczywistości. Według Hegla, prawda mieści się zarówno w twierdzeniu, jak i w jego zaprzeczeniu. Jego zdaniem sprzeczność nie jest wyłączona z rzeczywistości, ale stanowi jej najgłębszą naturę. Rzeczywistość od tezy przechodzi do antytezy, następnie do syntezy, która uzgadnia sprzeczność między nimi.

¹⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom II, Warszawa 2005, s. 242

Artysta nie może stworzyć czegoś, co nie jest wzięte z natury. Podobnie jak człowiek, który w codziennym życiu porusza się w ramach narzuconych przez swoje otoczenie, tak i artysta, zanurzony swoim istnieniem w naturze rzeczy, sięga po dostępne, zauważalne wzorce. Inaczej mówiąc – nie tworzy w próżni.

Pokazanie nieustannie egzystencji ludzkości jako całości w dziele sztuki jest możliwe dzięki prawu leżącemu w naturze bytu. Artysta doświadcza świata, w którym istnieje: natura, społeczeństwo, on sam. To przyswojona przez niego tzw. teza – znana rzeczywistość, stan rzeczy istniejący dookoła i razem z nim. Tworząc dzieło sztuki, artysta dokonuje antytezy zastanego stanu istnienia człowieka, jego dzieło jest antytezą w stosunku do rzeczywistości, w której funkcjonuje; to nie czyste odbicie fragmentu natury, to załamane pod kątem spojrzenia artysty, który zwraca uwagę na to, co nie jest widziane lub akceptowane przez społeczeństwo.

Żeby lepiej wyjaśnić naturę dzieła sztuki, porównam go do rytuału przejściowego, wykorzystując pojęcie *liminalności*. Victor Turner pisze w swojej książce *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*:

Zjawisko liminalności jest interesujące dla naszych rozważań ponieważ oferuje połączenie świętości i pospolitości, jednolitości i braterstwa. W tego typu rytuałach przedstawia się nam „chwila w czasie i poza czasem”, a także w świeckiej strukturze społecznej i poza nią, ujawniając, choć tylko przelotnie, pewne rozpoznanie (w symbolice, jeżeli nie zawsze w języku) powszechnej więzi społecznej.¹⁸

Turner zaznacza, że Van Gennep wyodrębnia trzy fazy, które cechują wszystkie obrzędy przejścia czy „przemiany”: faza separacji, faza marginalizacji (albo *liminalna* od *limen*, co oznacza próg po łacinie) oraz faza włączenia. Według niego, faza pierwsza obejmuje zachowania symboliczne. W której jednostka albo grupa odłącza się od miejsca w strukturze społecznej, od zespołu warunków kulturowych. W następnej fazie – liminalnej – cechy podmiotu rytualnego są przeciwstawne, przechodzi on przez obszar kulturowy, który ma nieliczne powiązania z pierwszą i nadchodzącą fazą włączenia. W trzeciej fazie, ponownego wcielenia się w społeczność, dokonuje się przejście podmiotu, scalenie się ze strukturą społeczną. Podobna sytuacja występuje, gdy artysta przeciwstawia się uznanej rzeczywistości, tworzy w zasadzie dzieło odbiegające, antytezujące w stosunku do niej, natomiast, w fazie końcowej odbiorca wprowadza dzieło sztuki do struktury społeczno-kulturowej.

¹⁸ Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa 2010, s.116

Zależność, występującą pomiędzy fazą separacji, fazą liminalną i fazą włączenia, to znaczy tezę, antytezę i syntezę, pokaże dalej na przykładach dzieł sztuki. Większość z nich jest autorstwa artystów, których twórczość odbiegała od ustalonych kanonów, panujących w społeczeństwie w ówczesnych czasach. Z tego też powodu, osobiste historie tych ludzi często naznaczone były okrucieństwem – w postaci prześladowań czy ostracyzmu społecznego. I tak, Leonardo da Vinci, pod koniec swojego życia, był zmuszony wyjechać do Francji, świadomy niechęci, jaką przyniesie mu upublicznienie swoich niektórych eksperymentów. Caravaggio, którego biografia nadal pozostaje częściowo niewyjaśniona, również spotkał się z niezrozumieniem. Vincent van Gogh za swojego życia sprzedał zaledwie kilka obrazów, z których większość kupił jego brat. Za paryską wieżę na Eiffela wylała się fala krytyki, niesłabnąca przez lata. Kazimierz Malewicz – zepchnięty na margines w życiu kulturalnym – do końca swego życia nie mógł już wyjechać zza żelaznej kurtyny.

Fizyczna szczegółowość – to znak rozpoznawczy malarstwa Caravaggia. Artysta do tego stopnia opanował precyzję obrazowania, że współcześnie naukowcy są w stanie rozpoznać nawet choroby roślin, utrwalone na jego płótnach. Takie wpatrywanie się w świat natury, wydobywanie tego, co istotne, co kluczowe dla rzeczywistości, stanowi tezę. Artyzm obrazów Caravaggia polega na uważnym śledzeniu bytu, ukazaniu człowieka takim, jakim on jest, jakim jest widziany przez innych (pierwowzorami namalowanych postaci byli prości ludzie z otoczenia malarza). Antytezą byłoby tutaj przedstawianie świętych na wzór grzesznych ludzi z ulicy.

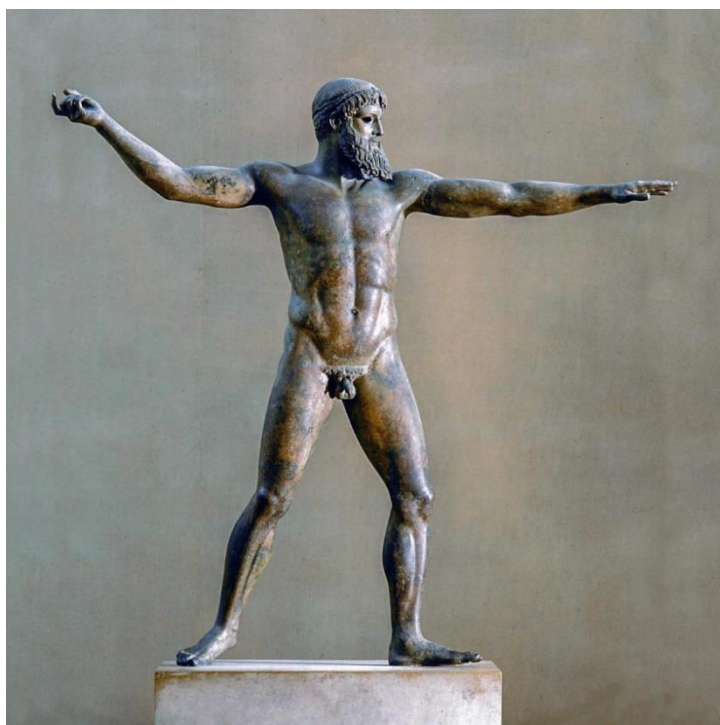


Michelangelo Merisi da Caravaggio, Wieczera w Emaus, 1601, olej na płótnie, 141x196,2 cm, Galeria Narodowa, Włochy

Niewątpliwie znaczenie dla rozwoju malarstwa miała camera obscura, o której wspominałem w pierwszym rozdziale. Pozwalała ona wykonywać wielkie malowidła ścienne, nanosić szkice na architekturę. To ona zdeterminowała niektóre dzieła artystów, którzy stanęli przed szansą nowego ukazywania rzeczywistości. Widz znalazł się w sytuacji rozszerzenia swoich granic istnienia: to, co było znane, łączył z tym, czego doświadczał na nowo.

Artysta, używając rozmaitych narzędzi, pokazuje niezmiennie zasady istnienia bytu, które wynikają z rytmów istniejących w naturze, kontrastu, koloru, zestawienia części między sobą. Z jednej strony posługuje się prawami istniejącymi w naturze, z drugiej – wykorzystuje współczesne mu narzędzia, przedmioty użytkowe.

Zmienność sytuacji, w jakich znajduje się człowiek w historii, wynika z różnego typu narzędzi, wykorzystywanych w kształtowaniu rzeczywistości, przy jednoczesnym oddziaływaniu niezmiennych praw natury. Użyteczność rzeczy wpływa na odbieranie i kształtowanie rzeczywistości, na rozszerzanie doświadczenia człowieka.



Zeus z Artemizjon, po 460 p.n.e., znał. ok. 1926 r., brąz, Muzeum Archeologii w Atenach

Czas omówić odmienny przykład. Dzieła sztuki starożytnej Grecji, okresu np. klasycznego, przedstawiają bogów oraz człowieka na szczycie swoich możliwości, zachęcają do dążenia do szczytowego stanu istnienia. Zestawienie części między sobą w powyższej rzeźbie, proporcje, ustawienie ciała wynikają z obserwacji natury i jej idealizacji, natomiast perfekcyjne stworzenie i wykorzystanie narzędzi – kształtowanie i obrabianie materiału, technika odlewu itp. – są

efektem pracy człowieka. Użyteczność narzędzi, zastosowanych w procesie powstawania tego dzieła, określa jego formę¹⁹.

Kolejnym przykładem są dzieła sztuki starożytnego Egiptu. Piramidy przemawiają do mnie najsilniej: jak z bloków wapienia i granitu, jednego z najtwardszych kamieni na ziemi, wydobyć taką zwartą formę, jakich narzędzi używano przy obrabianiu kamienia, kim byli ludzie, którzy bloki kamienne tak równo ociosali i ułożyli tak wysoko nad ziemią?



Piramida Cheopsa, projekt Hemon, ok. 2566 rok p.n.e., Egipt

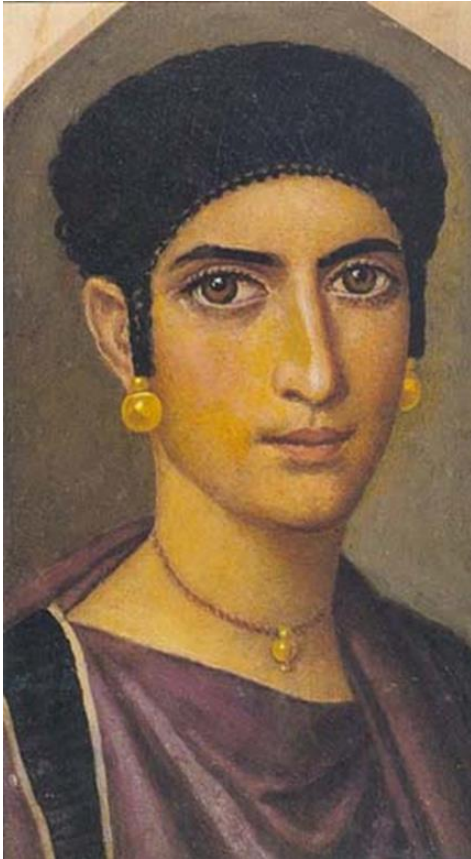
Powyższe dzieło sztuki pokazuje trwałość ludzkiego istnienia, niezależne od chwiejnych warunków (wylewy Nilu), w których istniało społeczeństwo starożytnego Egiptu. Piramidy, które trwałością wyprzedzają większość budowli kiedykolwiek powstałych, są dziś symbolem ciągłości ludzkiej egzystencji.

W dziele sztuki obecny jest ślad narzędzi, wykorzystanych przy jego tworzeniu – to one determinują taką, a nie inną formę. Rzecz użytkowa i dzieło sztuki utrwalają doświadczenia ludzkości, łączą w sobie doświadczenie natury i kultury. Artysta pokazuje coś więcej, coś, co zawsze wykracza poza granice użyteczności i ludzkiego doświadczenia, a zarazem czyni dzieło sztuki zrozumiałym dla każdego z nas – antytezę.

Każdy artysta decyduje zarówno o kompozycji na obrazie, kierunku i intensywności światła, kolorach, zależnościach pomiędzy częściami, materiale itd. – to elementy dzieła oparte o doświadczenie natury – jak i narzędziach i ich zastosowaniu w dziele sztuki. Dzieło namalowane palcem wygląda inaczej niż to stworzone przy pomocy pędzla, nawet jeżeli maluje się tymi samymi farbami. Artysta tworząc dzieło sztuki, wychodzi poza znaną naturę rzeczy i

¹⁹ *Посейдон с мыса Артемисион*, <https://opentripmap.com/ru/card/Q1573003#15/37.9889/23.7322>, (21.01.2019).

poza przyjęte możliwości narzędzi. Portrety fajumskie są dobrą ilustracją twierdzenia, że takie, a nie inne, funkcjonowanie człowieka w świecie zależy od wykorzystania tych, a nie innych, narzędzi i wpływa na takie, a nie inne, powstające dzieła sztuki.



Fajumskie portrety, ok. I-II wieku

Długo czas panowało przekonanie, że portrety fajumskie powstały w epoce Ptolemeuszów, dynastii pochodzenia macedońskiego, panującej w starożytnym Egipcie w IV-I w. p.n.e. Obecnie jednak niektórzy badacze ich powstanie datują na lata panowania Rzymian w Egipcie. Początkowo Egipcjanie przykrywali twarz owiniętej bandażami mumii maską, w czasach grecko-rzymskich zmienili maskę na portret, malowany na desce lub płótnie. Większość tych dzieł, zwłaszcza te najstarsze, namalowane zostały na desce techniką enkaustyczną. Dzisiejsi badacze nie są zgodni co do użytych narzędzi oraz metody nakładania rozgrzanego wosku na podłoże. Stan portretów oceniają jako bardzo dobry: pigmenty prawie nie utraciły swojego blasku, mimo upływu ok. dwóch tysięcy lat²⁰. Technika malarska, z powodu swej trwałości, przypomina sposób budowy piramid egipskich.

Portrety ukazują zmarłych ludzi za ich życia, wprowadzają ich istnienie do historii całej ludzkiej egzystencji. Utrwalenie jednostkowej egzystencji na tysiące lat i to w zrozumiały dla odbiorcy sposób jest niewątpliwie dziełem sztuki.

Artysta wychodzi poza świat, który widzi przed sobą, np. maluje kobietę z oczami tak powiększonymi, że niespotykanymi w rzeczywistości. Robi to na tyle doskonale, że wpisuje swój zabieg do reszty tego, co na obrazie, a tym samym widz skupia się na wybranym elemencie i doświadcza duchowego spokoju, panującego na obrazie.

Przejdę teraz do dzieł z podobnego okresu – portretów rzymskich w marmurze, w których również można dostrzec wyjście poza znane nam granice²¹.

²⁰ Н. Ионина, *Фаямские портреты*, https://historylib.org/historybooks/Nadezhda--Ionina_100-velikikh-kartin/2, (21.02.2019).

²¹ *Rzeźba etruska*, <http://www.historiasztuki.com.pl/kodowane/005-00-03-HISTORIA-RZEZBY-RZYM-eng.php>, (21.02.2019).



Popiersie Cesarza Lucjusza Verusa, 161-170 r., Starożytny Rzym

Artysta, przedstawiając w rzeźbie cesarza, ułożył mu szatę i włosy w sposób doskonały, zbliżony do pewnej geometrii, do zasad i zależności panujących w naturze. Każdy z nas domyśla się, że to nie tyle naturalny stan rzeczy, co raczej zakładana możliwość. Wprowadzając takie ujęcie rzeczywistości, kiedy ujmuje się złożoność formy przez zestaw prostych elementów, artysta wprowadza porządek i spokój nie tylko do dzieła, lecz również do procesu odbierania go przez widza.

Przyjrzyjmy się kolejnemu przykładowi. David to jeden z założycieli francuskiego neoklasycyzmu; jego zamieszczony poniżej obraz jest w całości inscenizowany, stworzony nie po to, by utrwalić konkretny moment historyczny, lecz by rozślawić postać Napoleona, będącego u szczytu sławy i w centrum ówczesnej areny politycznej.



Jacques-Louis David, Napoleon przekraczający Przełęcz Świętego Bernarda w 1800, 1800-1801, olej na płótnie, 260x221 cm, Zamek Malmaison

Obserwujący dzieło odbiorca zazwyczaj nie zna prawdziwej historii przeprawy Napoleona przez przełęcz Świętego Bernarda, kiedy to wojsko francuskie poniosło duże straty, a o śmierć otarł się sam dowódca. Widz dostrzega portret konny triumfującego stratega – na dużym formacie, z określonym układem części, zestawieniem kolorów i kompozycją. Artysta, wykorzystując wzięte z natury sposoby przedstawienia świata, wychodzi poza to, co znane, zniekształca historię, wydobywa coś więcej niż to, co wydarzyło się w rzeczywistości. Dzieło sztuki staje się propagandą, antytezą zastanej rzeczywistości, narzędziem, rzeczą użytkową.

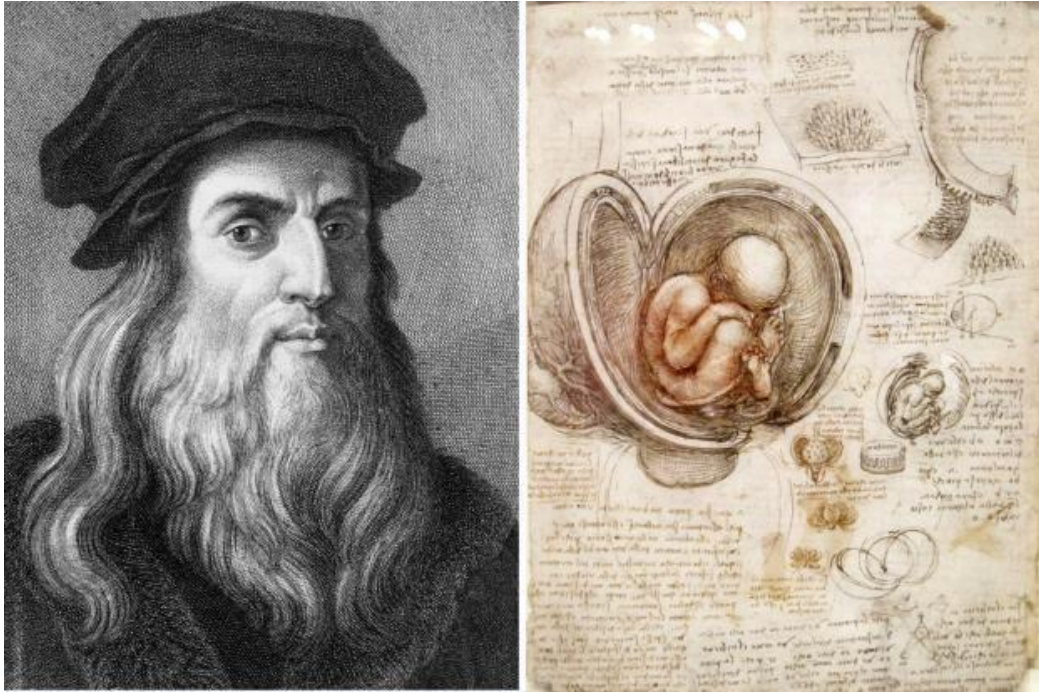
Dzieło sztuki staje się polem spotkania trzech elementów. Z jednej strony w dziele pokazana jest natura bytu (poprzez formę i materię; użycie materiału, dobór koloru, światła, przedstawienie zależności w układach przestrzennych itd.), z drugiej – doświadczenie ludzi (poprzez wykorzystanie narzędzia swoich czasów), z trzeciej – widz, pytający i syntetyzujący

doświadczenie ludzkości z osobistą egzystencją. Dzieło artystyczne to narzędzie innego rodzaju niż rzecz użytkowa. Odbiorca może wykorzystać dzieło, jeżeli będzie w stanie je usłyszeć i zrozumieć; następuje wtedy zrozumienie sensu, jednocześnie dzieło potwierdza swój status dzieła sztuki, a odbiorca dostaje szansę zrozumienia siebie i świata. Dzieło sztuki różni się też od dzieła naukowego: artysta pokazuje świat takim, jakim go widzi, wykorzystując przy tym swoje doświadczenie i narzędzia swoich czasów, naukowiec z kolei stara się ukazać świat takim, jakim on jest, eliminując przy tym siebie, elementy subiektywne, skupiając się, jak mu się wydaje, na obiektywnej rzeczywistości.

Dlaczego dzieło naukowe nie jest dziełem sztuki, a dzieło sztuki może być dziełem naukowym? Tak trudny dylemat rozwiązuje się w dość łatwy sposób, jeżeli określimy przedmiot badań jednego i drugiego. Naukowiec dzieli świat na to, co obiektywne i subiektywne, a jego uwaga skupia się na tym pierwszym. Artysta postrzega świat jako całość i przedstawia to, co widzi. Następny krok należy do odbiorcy, który decyduje, co z tym zrobić. Co z dalszą częścią pytania? W jaki sposób dzieło sztuki może stać się dziełem naukowym? Aby odpowiedzieć na to pytanie, odniosę się do twórczości Leonarda da Vinci, a mianowicie do wystawy jego prac, zainicjowanej przez królową Elżbietę II w 60. rocznicę powstania Queen's Gallery w Pałacu Buckingham (4 maja – 7 października 2012 r.), przedstawiającej głównie obszerny zbiór rysunków anatomicznych Leonarda da Vinci.

„Ludzie zawsze myślą, że Leonardo był malarzem, który od czasu do czasu robił szkice anatomiczne”, mówił kurator Martin Clayton podczas pierwszego zapoznania widza z wystawą. „Malarz z dość dziwnym hobby” w rzeczywistości w ostatnich latach swojego życia malarstwo zepchnął na margines swej działalności. „On był przede wszystkim naukowcem”, twierdzi Clayton²². Trudno odrzucić takie stwierdzenie, zwłaszcza jeśli jest wypowiedziane przez człowieka, który bada twórczość Leonarda da Vinci od lat, słynie jako znawca jego rysunków, w czym z pewnością pomagają mu dyplomy Uniwersytetu w Cambridge (z dziedziny nauk przyrodniczych oraz historii sztuki).

²² *Super-Genie Leonardo da Vinci machte Körper zur Kunst*, https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article106239631/Super-Genie-Leonardo-da-Vinci-machte-Koerper-zur-Kunst.html, (08.03.2019)



Leonardo da Vinci, *Embrion w łonie matki*, rysunek

W tym samym artykule dziennika *Welt* stwierdza się, że to dzięki sztuce Leonardo da Vinci zaczął się zajmować anatomią²³.

Rysunek embrionu ludzkiego robi ogromne wrażenie – jako dzieło sztuki i nauki. To pierwsze w historii tak dokładne przedstawienie płodu w łonie matki, co więcej – nie powstało ono dzięki sekcji ciężarnej kobiety, lecz obserwacji krwi cielnej. Jak możliwe są tego typu dzieła naukowe, których prawdziwość potwierdzają późniejsze, często długoletnie badania naukowców? Współczesny biofizyk, Morteza Gharib, mówi wprost: „Leonardo miał tak analityczne spojrzenie, że pojmował związki, które inni naukowcy dopiero wiele pokoleń później nauczyli się przekładać na równania”²⁴. Artysta jako pierwszy dostrzegł, że światło rozprzestrzenia się równomiernie w każdym kierunku, co zostało potwierdzone dopiero w XIX wieku.

Mogę, odnosząc się do rysunków inżynierskich Leonarda, udowodnić, że dzieło sztuki może być dziełem inżynierskim, a nie odwrotnie, lecz moja praca teoretyczna nie dotyczy wyłącznie twórczości Leonarda. Podam zatem inny przykład. Spróbuję nawiązać do dzieł

²³ Ibidem.

²⁴ *Leonardo da Vinci - człowiek, który wynalazł naukę*, <https://nt.interia.pl/news-leonardo-da-vinci-czlowiek-ktory-wynalazl-nauke,nId,2416856>, (08.03.2019).

sztuki z XIX w., autorstwa architekta Gustava Eiffla. Z mojego punktu widzenia most w Porto czy słynna paryska wieża są dziełami sztuki. Jakie są powody, dla których tak sądzę?

Po pierwsze, wieża Eiffla jest antytezą w stosunku do życia, budownictwa, formy, materiału itd., do których przyzwyczał się człowiek w XIX w. Dziennik *Le Temps* z 14 lutego 1887 r. opublikował *Protest artystów*: „My pisarze, malarze, rzeźbiarze, architekci, zgłaszamy protest – w imieniu zagrożonej francuskiej sztuki i historii – przeciwko wystawieniu w samym sercu naszej stolicy niepotrzebnej i monstrualnej wieży Eiffla (...), która swym barbarzyńskim ogromem przytłacza Notre-Dame, Sainte-Chapelle, Tour Saint-Jacques – wszystkie nasze upokorzone pomniki, wszystkie nasze pomniejszone budowle”²⁵. Część mieszkańców Paryża nienawidziła jej. Paryska ulica nazywała wieżę „nieudaną latarnią uliczną”, „fabryczną rurą”, „szkieletem dzwonnicy”. To pokazuje, jak niektórym z nas często trudno jest przeprowadzić syntezę, powiązać skrajności w jedną całość, rozszerzyć swoje granice istnienia tak, jak zachęca nas do tego artysta. Dzisiaj Wieża Eiffla uchodzi za niekwestionowany symbol Paryża.

Podobna sytuacja ma miejsce, kiedy część odbiorców nie ma nie tyle dużego rozeznania w historii sztuki, co, przede wszystkim, umiejętności przyswojenia obcości. Jak precyzuje Gadamer, „przyswojenie obcości oznacza tu nie tylko historyczną rekonstrukcję <<świata>>, w którym dzieło sztuki miało swoje pierwotne znaczenie i funkcje, ale oznacza także przyjęcie do wiadomości tego, co nam się mówi. Nie chodzi tu tylko o uchwytne i dający się określić sens dzieła. To, co nam coś mówi, jest obce, jak obcy jest ktoś, kto nam coś mówi – ponieważ jest czymś więcej niż my sami. (...) To, co powiedziane, może być trudne do zrozumienia, jeśli w grę wchodzi na przykład język obcy lub archaiczny. Ale jeszcze trudniej jest dać sobie coś powiedzieć, nawet jeśli bez trudu rozumie się, co zostało powiedziane. (...) Nie można zrozumieć, jeśli się nie chce zrozumieć, to jest – jeśli się nie chce dać sobie czegoś powiedzieć”²⁶. Dzieje się tak np. wtedy, gdy ludzie znajdują się przed dziełami sztuki ekspresjonizmu abstrakcyjnego, dajmy na to autorstwa Jacksona Pollocka; nie wiedzą, jak je ująć, jak je czytać. Dla większości z nich te dzieła są jedną wielką antytezą, która tak silnie stoi w sprzeczności z ich własnym doświadczeniem, że nie daje się jej nic powiedzieć.

²⁵ *Wieża Eiffla ma 125 lat!*, <http://blogi.polskatimes.pl/naszahistoria/2014/03/31/wieza-eiffla-ma-125-lat/>, (15.03.2019).

²⁶ H.-G. Gadamer, op. cit., s.138.



Jackson Pollock, Alchemy, 1947, 114x195 cm

Wróć znowu na moment do najświetniejszej budowli Paryża, bardziej rozpoznawalnej niż katedra Notre Dame, Luwr czy kościół Sacre-Coeur na wzgórzu Montmarte, żeby pokazać istotne znaczenie narzędzi w dziele artystycznym. 18 tysięcy metalowych części i 2,5 miliona nitów, 9 tysięcy ton żelaza, 300 metrów wysokości – to Wieża Eiffla w liczbach. Żelazo, jako materiał, weszło do budownictwa dopiero pod koniec XIX w., nie istniało spawanie, elementy łączono za pomocą nitów. Przykład Wieży Eiffla pokazuje nową technikę budowania, poszerzanie granic użyteczności wykorzystanych przy tym narzędzi.

Jak odnieść się do dzieł odkrywanych przez archeologów, czy można w nich rozpoznać dzieło sztuki? Za przykład niech posłuży odkryty w 1880 r. statek z Gokstad w Norwegii. To jedna z najświetniejszych łodzi Wikingów, jaka kiedykolwiek została znaleziona.



Łódź z Gokstad, IX wiek, drewno dębowe, znaleziona 1879, Muzeum Łodzi Wikingów w Oslo

Użyteczność tej rzeczy określa jej formę i materię. W obecnych czasach podobnymi rzeczami zajmują się inżynierowie i konstruktorzy, w dawnych – były domeną rzemieślników. Inżynierowie lub konstruktorzy realizują tylko jeden z etapów pracy nad przedmiotem: analizują materiał, określają granice zastosowania, projektują wygląd, sugerują się normami i standardami, a przy tym wszystkim wyłączają samych siebie z procesu tworzenia. W ten sposób powstaje dzieło użyteczne, a nie dzieło sztuki.

Inaczej wygląda sytuacja, gdy człowiek łączy w sobie wiedzę i doświadczenie inżyniera oraz rzemieślnika. Okazuje się wtedy, że jego dzieła zaczynają mieć inną wartość, zaczynają pokazywać ludzką egzystencję, będąc częścią istnienia samego twórcy. Artysta sięga zarówno po wiedzę obiektywną, jak i własne doświadczenie, spojrzenie. Dzieło autorstwa specjalisty wzornictwa może stać się dziełem sztuki, jeżeli zostało zaprojektowane z myślą o odbiorcy i jego oczekiwaniach, w wyniku refleksji o własnym i jego istnieniu w zmiennym świecie. Statek przedstawiony na zdjęciu powyżej jest zatem dziełem sztuki: po pierwsze, świadczy o tym wola ludzi, którzy przeprowadzili tak gruntowną konserwację, trwającą ok. 20 lat, po ty, by móc dzięki temu wytworowi rozumieć swoje własne istnienie, po drugie, stanowi on przykład wykorzystania narzędzi i materiału na granicy swoich możliwości, po trzecie, to nie tylko statek, pływająca użyteczność, lecz również, jak twierdzą archeolodzy, miejsce pochówku. W tym trzecim tkwi jego antyteza.

Dzieło sztuki zawsze wychodzi poza historyczne granice czasowe, w których było stworzone. „Dzieło sztuki jako takie nie jest przecież dokumentem historycznym, ani ze względu na zamysł towarzyszący jego tworzeniu, ani ze względu na sens, jaki ono przybiera w doświadczeniu”²⁷. Dzieło sztuki przekracza wszelkie narzucone człowiekowi granice: historyczne, polityczne, kulturowe, a nawet samej sztuki.

Marcel Duchamp w swoich dziełach, które jednocześnie wychodziły poza granice sztuki i je poszerzały, podejmował problem zawłaszczania dzieł sztuki przez kulturę, sygnalizował go poprzez wyznaczanie im miejsca i roli w społeczeństwie, umieszczanie ich w nietykalnych kapsułach czasowych.

²⁷ Ibidem, s. 137.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (Mona Lisa z wąsami)*, 1919, Musée national d'Art Moderne, Paryż

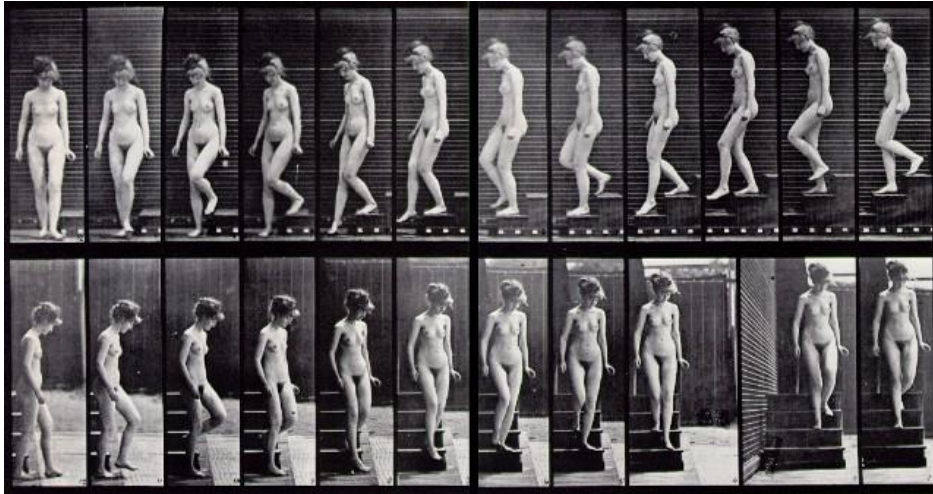
Czy dzieło Duchampa pokazane poniżej jest dziełem sztuki? Z mojego punktu widzenia, przyjętego w tej pracy – tak. Po pierwsze, pokazuje więcej, niż widz jest przyzwyczajony widzieć, rozszerza tym samym jego doświadczenie bytu, minimum o doświadczenie autora. Po drugie, domalowanymi elementami autor wprowadza sprzeczność, antytezę. Po trzecie, odbiorca syntetyzuje dwie sytuacje – znaną (Mona Lisa Leonarda) i nieznaną (broda i wąsy) – w całość, zdobywając przy tym doświadczenie o istnieniu człowieka i siebie w świecie. Autor wykorzystał narzędzia swoich czasów, umożliwiające reprodukcję obrazów.

Obraz Duchampa *Akt schodzący po schodach nr 2* jest analizą ruchu, pokazywaną już przez Edwarda Muybridga na zdjęciach pod koniec XIX w. Autor wykorzystał do tego aparat fotograficzny.



Duchamp Marcel, *Akt schodzący po schodach*, 1,47 m x 90 cm, farba olejna, Philadelphia Museum of Art

Artysta wykorzystuje narzędzie, żeby móc pokazać rzeczywistość nie tak, jak człowiek przyzwyczajony jest ją widzieć. Powstałe w ten sposób dzieło zaskakuje, dzięki nietypowemu wykorzystaniu narzędzia ograniczona wcześniej rzeczywistość poszerza swoje granice. Odbiorca jest porażony przez sens tego, co zostaje mu powiedziane o doświadczeniu i świecie.



Muybridge Eadward, Kobieta schodząca po schodach, 1887

To samo możemy zobaczyć w dziełach Pabla Picassa (już w okresie kubistycznym), Georga Braqua, Juana Grisa, Paula Cezanna i innych kubistów. Na obrazach tych artystów przedmioty czy postacie rozłożono na kawałki, pokazano z różnych stron, a jednocześnie zachowano wrażenie zwartej całości.



Juan Gris, Butelki i nóż, 1912, olej na płótnie, 54x46 cm

Cała sztuka modernizmu jest dynamiczną antytezą w procesie rozwojowym człowieka. Prawie każdy z przedstawicieli sztuki pierwszej połowy XX w. zaskakiwał widza swoimi dziełami, przerażał go swoim postrzeganiem rzeczywistości. Może przyczyna tkwi w dość szybkim rozwoju przemysłu, w wykorzystaniu nowych narzędzi, pozwalających pokazać świat inaczej, od innej strony? Moim zdaniem, najbardziej ogólnie świat i egzystencję całej ludzkości przedstawił Kazimierz Malewicz w swoim najśłynniejszym dziele pt. *Czarny kwadrat na białym tle* z 1914-1915 r., które jest kwintesencją antytezy, zaprzeczenia znanej nam rzeczywistości.

Stojąc przed tym dziełem, dostrzega się byt i niebyt w jednym momencie, jako całość, jako coś, co jest, i coś, czego nie ma. Na czarnym kwadracie widać fakturę, warstwy farb będące pod spodem i przebijający się, miejscami bardzo umiarkowanie, kolor. Jest to dzieło sztuki, a zarazem dzieło filozoficzne, sięgające podstaw istnienia bytu; zawarty w nim sens przedstawia każdemu z nas to, co tylko dla niego jest zrozumiałe.

Na tym wybitnym dziele można skończyć rozważania na temat dzieła, którego artyzm wynika z prostego połączenia w sobie dwóch skrajności. Odbiorca, syntetyzując je w całość, wydobywa sens bliski jego egzystencji, nie poświęcając uwagi rzeczom drugorzędnym, w tym dziele po prostu nieobecnym. Jak z dwóch przeciwdziałających sił w naciągniętej strunie wydobywa się dźwięk, tak w dziele sztuki z dwóch skrajności, wprowadzonych przez artystę, odbiorca wydobywa sens i rozumienie siebie oraz świata. Każde dzieło sztuki zawiera w sobie taką zależność – czy to wspomniane dzieła modernizmu, czy postmodernizmu, pominięte w mojej pracy z czysto pragmatycznych powodów. Bazowałem na twórczości modernistów, ponieważ to oni jako pierwsi zawarli w swych dziełach antytezę o charakterze dynamicznym, zdecydowanym, gwałtownym; w przeciwieństwie do swoich poprzedników, ukazujących antytezę w sposób statyczny. Postmodernizm traktowałbym jako rozwój trendu zauważalnego u modernistów.

W tym miejscu chciałbym omówić swoją pracę rzeźbiarską, składającą się z dwóch elementów: instalacji i szkicu wideo. Ten ostatni zmontowany został z połączonych fragmentów wideo, powstałych bezpośrednio na granicy polsko-białoruskiej, na odcinku Kanału Augustowskiego.

Jak analizuję w swojej pracy teoretycznej, artysta i odbiorca są nieustannie usytuowani pomiędzy dwoma skrajnościami, istnieją na granicy między dwoma skrajnymi punktami. Artysta odnajduje się poza granicami świata, w którym istnieje, wykracza poza nie, by ująć rzeczywistość za pomocą dostępnych narzędzi. Takie przedstawienie świata zawiera sprzeczność, jest antytezą tego, co znane artyście, pokazuje byt z innej strony, inaczej. Artysta

w swoim dziele nie syntetyzuje, lecz zestawia, nie ocenia, lecz pokazuje. Prawda mieści się zarówno w stwierdzeniu, jak i jego zaprzeczeniu.

Wybrałem przejście graniczne Rudawka-Lesnaja też dlatego, że jest to jedyne rzeczne przejście graniczne na wschodniej granicy Polski. Moje doświadczenie życiowe składa się z doświadczenia pobytu po jednej i po drugiej stronie granicy. Rzeczny charakter granicy, na której pojawiłem się ostatnio 1 października 2018 r., odpowiada mi, gdyż moja praca – teoretyczna i praktyczna – dotyczy zagadnienia związanego nie tylko z pojęciem granicy, lecz również czasu. Uważam, za Heraklitem, że rzeka jest trafnym obrazem rzeczywistości. Czas wydaje się człowiekowi czymś ograniczonym, skończonym.

Moja praca nie ma wyłącznie filozoficznego charakteru, porusza również zagadnienia związane ze sztuką. Szukam w niej odpowiedzi na pytania: jak możliwe jest dzieło artystyczne i czy istnieją granice czasowe w dziele sztuki? W pracy teoretycznej staram się dostrzec czasowość, granice czasowe w dziele sztuki, a także zastanowić się nad tym, czym różni się dzieło artystyczne od dzieła sztuki.

Szkic wideo jest, z jednej strony, przestrzenią, w której zawarłem swoje przemyślenia na temat bycia w sytuacji pomiędzy, z drugiej – przyczynił się, w dość naturalny sposób, do procesu realizacji mojej instalacji: dzięki niemu zdecydowałem ostatecznie, jak będzie ona wyglądać, z trzeciej – pokazuje zasadę zmieniającego się świata, o której pisał Heraklit. Materiał jest niezbyt dobrej jakości (był nagrywany podręcznym narzędziem – tabletem), ale myślę, że warto na niego zwrócić uwagę, ponieważ zawiera treści całego mojego przedsięwzięcia, całej mojej pracy doktorskiej.

W tym miejscu omówię swoją instalację w kontekście tego wszystkiego, o czym była mowa w części teoretycznej.

Jak można zauważyć, składa się ona z trzech elementów [patrz: dokumentacja pracy artystycznej (rzeźbiarskiej)], które są w pewnej relacji między sobą. Podstawowy element, od którego zaczęła się moja „podróż w czasie”, to canoe. Wykonałem je swoim sposobem, nie jest ono ani tradycyjne, ani współczesne. Nie użyłem ani powszechnie wykorzystywanej dziś żywic syntetycznej z włóknem szklanym, ani kory brzozonej – dawniej stosowanego materiału. Te dwie znane metody produkcji canoe łączy forma, różni materiał, narzędzia i proces wykonania. Formę podstawową mojej instalacji wykonałem, syntetyzując dwa możliwe podejścia. Wykleiłem naturalnym fornirem negatyw, który był wykonany w twardym materiale, usztywniłem fornir listwą, nadając mu tym samym formę canoe. Dawniej canoe w środku było wyłożone obłogiem łupanym, żeby wzmocnić od zewnątrz warstwę kory brzozonej.

Wybrana forma jest, po pierwsze, wyrazem sprzeciwu wobec form canoe, które powszechnie wykonywane dzisiaj z plastiku (uważam, że plastik nie licuje z rzeką). Po drugie, wyraża sprzeciw w stosunku do drugiej formy – kraty, metalowej konstrukcji wiszącej powyżej. Cała instalacja jest antytezą tego, co ma miejsce w naszych czasach. Liczę się z tym, że moje przedsięwzięcie może zostać niezrozumiane. Intencja mojego działania opiera się na osobistym spojrzeniu na problem istnienia człowieka w nieustannie zmieniającym się świecie. Szukałem i znalazłem, zaaranżowałem i pokazałem odbiorcy taką przestrzeń, gdzie, z jednej strony, człowiek jest w sytuacji zmienności, kiedy patrzy na świat poza burzę, z drugiej – skupia się na bezpiecznym wnętrzu łodzi, w której płynie, doświadcza sytuacji, która pomaga mu istnieć w tym nieustannie zmieniającym się świecie. Taka jest rola dzieła sztuki.

Umieściłem siebie na granicy pomiędzy dwoma skrajnościami w zmieniającej się rzeczywistości, żeby zwrócić uwagę na miejsce odbiorcy w procesie rozumienia dzieła sztuki, dodałem osobiste doświadczenia swojego istnienia pomiędzy i wykonałem na ten temat pracę.

Stworzyłem dzieło, które porusza problem istoty trwania ludzkiej egzystencji w czasie. Dzięki niemu, zwracam uwagę na możliwe granice czasowe rzeczowości, a mianowicie – na trzy ich rodzaje, o których była mowa w pierwszym rozdziale, a także na istotę dzieła sztuki, której poświęciłem niniejszy rozdział.

Zakończenie

W ślad za Heraklitem, za jego potężną koncepcją o zmienności i rozumności świata, za jego zwróceniem uwagi na poczucie panujących wszędzie przeciwieństw, uważam, że świat, w którym istnieje człowiek, jest zmieniającą się nieustannie rzeczywistością, pulsującą między jednym a drugim skrajnym punktem, i że człowiek, syntetyzując skrajności, doświadcza równowagi wewnętrznej i rozumie coś, co wychodzi poza jego osobiste granice istnienia. W tej wizji świata, jak zauważyłem, dzieło sztuki zajmuje szczególne miejsce wśród rzeczy stworzonych przez człowieka i przyczynia się do równowagi w życiu człowieka, będąc jednocześnie punktem granicznym, przestrzenią, gdzie w jednym momencie doświadcza on granic ludzkiej egzystencji. W swojej pracy ten moment nazywam *ograniczeniem ponadczasowym*, gdy człowiek przez czas ograniczony do pewnego momentu, stojąc przy dziele sztuki, wchodzi w stan ponadczasowości: „W tym sensie dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność”.²⁸ Dzieło sztuki nie traci swojej mocy poznawczej w dziejach ludzkości, stanowi wartość stałą, niezależną od warunków kulturowych i gospodarczych, nie podlega mechanizmu rynkowemu, dlatego jego trudno wycenić.

W mojej analizie zauważam, że dzieło sztuki zawiera w swojej istocie trzy rodzaje granic czasowych, lecz tylko jeden stanowi jego wyróżnik wobec innych wytworów kultury. To znaczy, dzieło sztuki, oprócz wiecznych granic czasowych zależnych od natury, którym podlega każda istniejąca rzecz w świecie i oprócz historycznych granic czasowych, zależnych od dziejów człowieka, którym podlega każda rzecz użytkowa, posiada takie granice czasowe, które zostają odebrane przez widza jako pewien moment czasowy, w którym rozumie się osobiste istnienie i egzystencje ludzkości w świecie. W momencie rozumienia, granice czasowe schodzą się w jeden punkt graniczny, z perspektywy którego człowiek jest w stanie nie tylko uchwycić i rozumieć egzystencję, dowiedzieć się o sobie czegoś więcej, lecz również zrozumieć ludzką istotę istnienia. Taki stan, gdy przez dzieło sztuki jawi się całość prawdy o człowieku, nazywam, za Gadamerem, *ponadczasowością*.

Dzieło sztuki ujęte w ten sposób, rozszerza doświadczenie człowieka, odpowiadając na osobiste pytania, określa każdego z nas, pokazując kim on jest teraz i kim może stać, jeżeli uwzględni i zrozumie egzystencje spoza pola swojego istnienia, to znaczy egzystencje „Innego”. Artysta, świadomie lub nieświadomie, przy pomocy wybranych przez siebie narzędzi, dokonuje antytezy rzeczywistości, wychodzi poza znaną mu naturę rzeczy, poza

²⁸ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 133

granice stworzone przez człowieka, pokazując w swoim dziele coś, co leży poza granicami ludzkimi, wciąż jednak pozostając w naturalnych granicach czasowych istnienia. W ten sposób rozumiane dzieło sztuki zawsze wychodzi poza granice stworzone przez człowieka – nie tylko historyczne, w ramach których zostało stworzone, lecz także poza wszelkiego rodzaju polityczne, kulturowe, a nawet poza granice samej sztuki, co nieustannie zaskakuje odbiorcę, zmuszonego wydobywać sens bliski jego egzystencji.

Dzieło sztuki okazuje się polem spotkania trzech elementów: bytu, doświadczenia artysty i doświadczenia widza. Jeżeli byt jest tezą, a dzieło artystyczne – antytezą, to widz znajduje się w sytuacji uprzywilejowanej, obserwując jednocześnie dwa elementy, które są niezbędne mu do przeprowadzenia syntezy, do poszerzania swojego doświadczenia o ludzką egzystencję i do decydowania, czy dzieło artystyczne jest dziełem sztuki, czy takim nie jest. Bez widza dzieło sztuki nie istnieje. Jeżeli ono nigdy nie będzie wystawione na światło dzienne, dostępne dla obserwacji przez innych, dzieło sztuki może na zawsze pozostać tylko dziełem artystycznym.

Bibliografia

1. Dybel P., *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014.
2. Eliade M., *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996.
3. Gadamer H.-G., *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] *Rozum. Słowo. Dzieje*, tłum. K. Michalski i inni, Warszawa 1979.
4. Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*,
http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67.pdf, s. 11, (03.01.2019).
5. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom II, Warszawa 2005
6. Ионина Н., Фаюмские портреты, https://historylib.org/historybooks/Nadezhda-Ionina_100-velikikh-kartin/2, (21.02.2019).
7. Leonardo da Vinci - człowiek, który wynalazł naukę, <https://nt.interia.pl/news-leonardo-da-vinci-czlowiek-ktory-wynalazl-nauke,nId,2416856>, (08.03.2019).
8. *Obraz Picassa sprzedany za rekordową kwotę*, <https://niezalezna.pl/218551-obraz-picassa-sprzedany-za-rekordowa-kwote>, (02.03.2019).
9. *Посейдон с мыса Артемисион*,
<https://opentripmap.com/ru/card/Q1573003#15/37.9889/23.7322>, (21.01.2019).
10. *Rekordowa cena obrazu Miro*, <https://wiadomosci.wp.pl/rekordowa-cena-obrazu-miro-6037540050605185a>, (02.03.2019).
11. Rzeźba etruska, <http://www.historiasztuki.com.pl/kodowane/005-00-03-HISTORIA-RZEZBY-RZYM-eng.php>, (21.02.2019).
12. Super-Genie Leonardo da Vinci machte Körper zur Kunst,
https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article106239631/Super-Genie-Leonardo-da-Vinci-machte-Koerper-zur-Kunst.html, (08.03.2019)
13. Szostak N., *Obraz Hockneya sprzedany za 90 mln dol. To rekordowa kwota, jaką zapłacono za dzieło żyjącego artysty*, <http://wyborcza.pl/7,112588,24174481,obraz-hockneya-sprzedany-za-90-mln-dolarow-to-rekordowa-kwota.html?disableRedirects=true>, (02.03.2019).
14. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa 2010.
15. *Wieża Eiffla ma 125 lat!*, <http://blogi.polskatimes.pl/nasza-historia/2014/03/31/wieza-eiffla-ma-125-lat/>, (15.03.2019).

16. *10 najbardziej poszukiwanych (zaginionych lub skradzionych) obrazów,*
<https://www.polityka.pl/galerie/1660758,1,10-najbardziej-poszukiwanych-zaginionych-lub-skradzionych-obrazow.read>, (10.03.2019)