

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2018.04.01>

Anna JANEK

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

(Nie)realne w sztuce konceptualnej. Refleksja nad twórczością Romana Opalki

Jeśli w otaczającej nas pornografii zagubiło się złudzenie pragnienia, to we współczesnej sztuce zgubiło się pragnienie złudzenia¹.

Jean Baudrillard

Minęło dwadzieścia lat odkąd Jean Baudrillard opublikował w dzienniku „Liberation”² esej – zatytułowany dość prowokacyjnie – *Spisek sztuki*, w którym ogłosił koniec sztuki współczesnej³. Postawiona przez badacza diagnoza wywołała nie lada zamieszanie w środowisku artystycznym⁴. Ów koniec nie oznacza jednak – jakby się to mogło wydawać – śmierci sztuki. To raczej stan agonii (która przecież niekoniecznie musi prowadzić do śmierci) spowodowany niekończącą się produkcją dzieł. Sztuka znalazła się w złej kondycji nie przez brak tekstów/obrazów, tylko – paradoksalnie – przez ich nadwyżkę. To ona doprowadziła francuskiego socjologa i filozofa kultury do „rozpaczy”. Zdaniem autora teorii symulakrów, mnogość dzieł narzuca się nam jako rzeczywistość i – nie ma co ukrywać – jest to rzeczywistość banalna, pozbawiona aluzji i iluzji. Baudrillard tłumaczy ten stan w kontekście współczesnego kina, które analogicznie do sztuki:

ujarzmia wszystko na sposób hipertekniczny, hiperskuteczny i hiperwidzialny. Nie ma już w nim miejsca na biel, pustkę, elipsę, milczenie [...], zbliżamy się coraz bardziej ku

¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2000, s. 75.

² Dokładnie 20 maja 1996 r. Baudrillard opublikował *Spisek sztuki* w dzienniku „Liberation”.

³ Zob. J. Baudrillard, dz. cyt., s. 109. Chodzi o wywiad przeprowadzony przez G. Breerette w 1996 roku „*Nie żał mi dawnych wartości estetycznych*”.

⁴ Tamże, s. 9.

standartowi *hight definition* – bezużytecznej doskonałości obrazu. [...] Im bardziej zbliżamy się ku definicji absolutnej, ku realistycznej perfekcji obrazu, tym bardziej zatracamy jego zdolność tworzenia złudzeń⁵.

Powyższy fragment dotyczy istoty problemu relacji między tym, co realne i nierealne, dla której kluczową kwestię stanowi „zdolność tworzenia złudzeń”. W pogoni za tym, co realne, sztuka zatraciła pragnienie złudzenia – czego wyrazem jest przedmiot podniesiony do poziomu estetycznego banału, pozbawiony nastroju i znaczenia, świadczący o „naszej radykalnej deziluzji świata”⁶. W konsekwencji sztuka zyskała charakter transestetyczny⁷. Dodajmy, że chodzi o „transestetyczną obsceniczość – obscenę widzialności i nieubłagalności przejrzystości wszystkich rzeczy”⁸. Baudrillard postawił pytanie wciąż aktualne – o znaczenie sztuki w świecie hiperurzeczywistnionym, w którym to, co oczywiste, codzienne, powszechne zostało podniesione do rangi wartości.

Cała sztuka nowoczesna jest abstrakcyjna w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji. Cała sztuka nowoczesna jest *k o n c e p t u a l n a* w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki – tak samo to, co fetyszyzowane w obrębie towaru, nie ma rzeczywistej wartości, lecz zyskuje abstrakcyjny stereotyp wartości. Skazana na ową fetyszystyczną i dekoracyjną ideologię sztuka pozbawiona zostaje własnego istnienia. Z tego punktu widzenia można uznać, że znaleźliśmy się na drodze prowadzącej ku całkowitemu zanikowi sztuki jako swoistej praktyki. Może to doprowadzić bądź do *p r z y - w r ó c e n i a s z t u k i j a k o t e c h n i k i i c z y s t e g o r z e m i o - s ł a*, przetransportowanych być może w obszar elektroniki, co napotykamy dziś na każdym kroku, bądź do jej pierwotnej *r y t u a l i z a c j i*, w ramach której dowolny przedmiot będzie mógł pełnić rolę estetycznego gadżetu, a sztuka dobiegnie kresu w powszechnym kiczu, podobnie jak sztuka religijna w swych czasach dobiegła kresu w kiczu *saintsulpicjańskim*⁹.

Skoro sam Baudrillard zdecydował się określić sztukę współczesną mianem sztuki konceptualnej, to zasadne zdaje się skonfrontowanie tez francuskiego badacza z twórczością polskiego protokonceptualisty Romana Opałki. Taki cel stawia sobie niniejsza praca, bo czy rzeczywiście idea zubaża dzieło? Czy idea musi być tylko dekoracją, pozbawiającą sztukę własnego istnienia? A co złego jest w rzemiośle, skrupulatnie realizowanym projekcie? Czy takie działanie nie może odsłonić prawdy, ukazać głębi ludzkich zmagania? Wreszcie – czy sięganie po tematy/przedmioty znane, powszechne, banalne, być może zdezwuowane, wyklucza mówienie o rzeczach niezwykłych? Czy realne wypiera nierealne? Marzę Baudrillard kiedy pisze, że ciągle epatowanie tym, co oczywiste, zabija pragnienie złudzenia. Może to nie złudzenie definiuje sztukę, a doświadczenie –

⁵ Tamże, s. 39.

⁶ Tamże, s. 62.

⁷ Zob. tamże, s. 76.

⁸ Tamże, s. 79.

⁹ Tamże, s. 67–68. Podkreślenia moje – A.J.

zanurzenie w egzystencji, pierwiastek ludzki? W tym kontekście trafne wydaje się pytanie postawione przez Jeana-François Lyotarda: czy w tej mnogości obrazów „zdarzy się” sztuka, która dotyka, porusza? Czy zdarzy się przedstawienie? Czy w ogóle zdarza się?

Po prostu zdarzenie. Nie chodzi tu o pytanie o sens i realność, dociekające co się zdarza i co to znaczy. Zanim zapytamy, co to jest, co to oznacza, przed *quid*, trzeba „wpierw” – by tak rzec – aby „się zdarzyło”, *quod*. Aby „zdarza się” zawsze, by tak rzec, „poprzedzało” pytanie o to, co się zdarza. A raczej pytanie poprzedza samo siebie. Albowiem „aby się zdarzyło” jest kwestią wydarzenia, a dopiero „następnie” kwestia dotyczy wydarzenia, które się właśnie zdarzyło. *Zdarza się* jest raczej „wpierw”: czy zdarza się, czy jest, czy jest to możliwe? Dopiero „następnie”, poprzez zapytanie, określa się punkt: czy zdarza się, że to lub tamto, że to jest to lub tamto, czy możliwe jest, że to lub tamto?¹⁰

Pytanie, które zadaje sobie artysta nie tylko wtedy, kiedy staje przed białym płótnem lub czystą kartką, ale za każdym razem, gdy „coś każe na siebie czekać i staje się zatem kwestią, przy każdym zapytaniu, przy każdym «a co teraz»”¹¹. To pytanie dotknęło Romana Opalkę, kiedy dosłownie „czekał na...”. Wiosną 1965 r. w Warszawie, w kawiarni Hotelu Bristol, artysta czekał na swoją żonę – Halszkę, która tego dnia spóźniała się wyjątkowo długo. By jakoś wypełnić sobie czas, Opalka zaczął w myślach robić bilans dotychczasowych dokonań artystycznych. Jak sam mówił:

Wypadł on deprymująco. Jakkolwiek idea Chronomów wskazywała właściwy kierunek, to jednak byłem świadomy tego, że brakowało jej wymiaru filozoficznego, który jest warunkiem osiągnięcia czegoś innego niż jedynie obrazu odwracalnego czasu. Wszystkie dotychczasowe próby nie zadowalały mnie, ponieważ pojąłem, że wciąż jeszcze znajduję się w stanie eksperymentowania. Czułem się jak alchemik, który uświadamia sobie konieczność znalezienia kamienia filozoficznego – obrazu filozoficznego (*pierre philosophale* – *tolle philosophale*). Przy tamtym kawiarnianym stoliku stało się dla mnie jasne, że rozwiązanie problemu znaleźć mogę w prostym zabiegu substytucji. [...] Chronom niósł co prawda w sobie ideę czasu, ale czasu, który można było zawrócić, podobnie jak w zegarach wodnych, piaskowych czy ściennych: powtarzający się podział, atomizacja i uprzestrzennienie odwracalnego czasu. Jednakże Detal, tak jak go wówczas widziałem, był logicznym „obrazem” definiującym nieodwracalny kierunek czasu. [...] Byłem niesłyszany, podniecony i kiedy Halszka nadeszła, wyjaśniłem jej ten szach i mat wobec nieskończonego¹².

Spóźnienie partnerki stało się dla Opalki pretekstem do podjęcia refleksji nad własną twórczością, pozwoliło artyście uświadomić sobie, na co tak naprawdę czeka, czego szuka... Ta chwila nieplanowego zatrzymania wyzwoliła w Opalce przeżycie eureka, olśnienia, które miało stać się w przyszłości jego ocaleniem. To tam, w hotelowej kawiarence, zrodził się pomysł obrazów liczonych. Roman Opalka podjął decyzję, że do końca swoich dni będzie sukcesyw-

¹⁰ J-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 174.

¹¹ Tamże, s. 175.

¹² *Roman Opalka*, źródło: www.atlazzsztuki.pl/pdf/opalka1.pdf [dostęp: 13.07.2016].

nie zapisywał na płótnach w formacie 196 × 135 cm liczby, od jedynki ku nieskończoności. Zgodnie z intencją artysta kierował się najprostszą progresją – skoro na pierwszym płótnie osiągnięta została liczba końcowa 35327, to następny *Detal* rozpoczynała cyfra 35328.

W trakcie realizacji programu Opałka – mimo towarzyszących mu wątpliwości, których źródłem zgodnie z teorią Lyotarda, mogła być obawa przed ewentualnością, że nic się nie zdarzy – łapie się kurczowo trzech pewników wykrystalizowanych z programu: „potencjału, tkwiącego w dynamice liczb; konieczności zrezygnowania z jakiegokolwiek innej formy malarstwa”; świadomości, że „malując obraz jednego istnienia, nie ma innego wyboru, jak tylko kontynuowanie rozpoczętej pracy”¹³. Jak sam reasumuje, jego koncepcja „[j]est mądrością zwierciadła, w którym obraz istoty stojącej naprzeciw samej siebie nie dopuszcza zamiennego wyboru: po prostu jest”¹⁴. Zdarza się? Znakiem zapytania – jakby powiedział Derrida – jest „teraz”, *now* jako uczucie, że może się nic nie zdarzyć: nicość teraz¹⁵.

Skoro już jesteśmy przy metaforze lustra, to jakże znamienity jest wybór tematu Opałki, jego idea wizualizacji obrazu istnienia, przemijania. Trudno o bardziej powszechne zjawisko niż proces starzenia się. Już św. Augustyn zauważył, że człowiek od chwili narodzin podlega procesom prowadzącym do śmierci: „wszak od czasu, gdy każdy z nas zaczął żyć w przeznaczonym na śmierć cielesie, bez ustanku zachodzi w nim coś takiego, co powoduje zbliżanie się śmierci”¹⁶. A jednak... ta zwyczajność, powszechność, egalitarność starości, umyka nam w codzienności, staje się niezauważalna w zdarzeniu, natomiast brutalnie realna w skutkach. Codziennie widzimy swoją twarz w lustrze i nie dostrzegamy żadnych zmian, aż wreszcie, któregoś dnia spojrzymy w lustro – ot, tak jak co dzień – i staniemy porażeni faktem, że nie rozpoznajemy w nim własnego odbicia. Istnieje, oczywiście, wiele sposobów radzenia sobie ze starością – inaczej starzeją się osoby samotne, opuszczone, inaczej artyści, intelektualisci, ludzie różnych stanów, zawodów... Jarosław Ławski zwraca uwagę na bogactwo odmian kulturowych starzenia się¹⁷ oraz na fakt, że starzeje się wszystko to, co trwa w czasie, co ma historię.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. J.-F. Lyotard, dz. cyt., s. 176.

¹⁶ Św. Augustyn, *O państwie Bożym*, przeł. W. Kurnatowski, t. 2, Warszawa 1977, s. 94. Podobnie o starości pisał Galen w utworze *O zachowaniu zdrowia*; stwierdzał: „[...] że każda śmiertelna istota od początku nosi w sobie ziarno śmierci”. Cyt. za: G. Minois, *Historia starości*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 1995, s. 119.

¹⁷ Zob. J. Ławski, *Nie i tak. Starość, która nie boi się czasu...*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne. Temat literacki. Metafora kultury*, seria 2: *Zapisy i odczytania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 11.

Ale starzeje się tylko to, co przyjmuje formę bytu. Nabiera ciała, inkarnuje się, ubytawia...

Co przechodzi do bytu, podlega starzeniu się.

Co ponad byt wyrasta, choć z niego pochodzi w nim się zakorzenia, choć osiąga temporalność, nie podlega starzeniu się.

Nie starzeją się marzenia i wyobrażenia!¹⁸

Dzieło sztuki – doskonale zdajemy sobie z tego sprawę – również może się zestarzeć, świadczą o tym księgi o pożółkłych stronach, okładki znaczone śladem czasu, klakerura na porcelanie czy odpryski farby na płótnie. Jednak myśl, którą dzieło utrwała, „jest poza starością, ale istota tej myśli to właśnie sama starość, jej niezliczone odmiany, wariacje, wydania”¹⁹. W przedsięwzięciu Romana Opalki z łatwością można doszukać się inspiracji filozoficznych, religijnych czy kulturowych. Iluż przed nim pisarzy, malarzy, gerontologów czy demografów – z charakterystycznych dla siebie perspektyw – podejmowało temat starości. Na czym więc polega wyjątkowość pracy Romana Opalki? Otóż zgodnie z zamysłem artysty, jego egzystencja została nierozłącznie wpisana w proces twórczy. Powstanie pierwszego *Detalu* determinowało pisanie kolejnych „obrazów liczonych”, tak malarz wyznaczył sobie zadanie na całe życie – „życie konfrontacją, emocją, bytem [...], by żyć życiem koncepcji”²⁰.

Żmudne i pracochłonne stawianie jednostajnych rzędów rosnących liczb zamierzone zostało przez twórcę jako działanie, które wypełni jego życie aż po ostatni dzień. Kolejnych więc „obrazów liczonych” nie można traktować jako odrębne prace, ale jako części składowe, segmenty jednego, całościowego podjętego dzieła. Dlatego właściwe jest ich określenie jako „detale”²¹.

Istotne, że artysta zapisywał liczby białym pigmentem na czarnym tle, przy czym każde kolejne tło miało być jaśniejsze od poprzedniego o 1%. Po zanurzeniu pędzla w farbie, pierwsze liczby były intensywnie białe, wraz z jej ubywaniem, stawały się coraz bardziej przezroczyste, niknąc w oczach. Gdy płótno stało się całkowicie białe, numery widział tylko malarz w chwili tworzenia. W wywiadzie udzielonym Elżbiecie Dzikowskiej, Opalka tak zapowiadał to stopniowe rozjaśnienie:

Wejście w biel będzie bardzo powolne, prawie niezauważalne. Moje obrazy będą białe, lecz nie wiadomo, kiedy to nastąpi. To tak jak z procesem starzenia się – czy zdajemy sobie sprawę, którego dnia stajemy się starzy? Chciałbym, żeby moje włosy jaśniały razem z tłem obrazów²².

Artysta nie przywiązywał wagi do wyglądu cyfr, zapisywał je w sposób prosty, odruchowy, co tylko potwierdza, że obrana przez niego strategia wyrastała

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ *Roman Opalka*, [online].

²¹ B. Kowalska, *Roman Opalka*, Kraków 1976, s. 56.

²² Wywiad ukazał się w książce *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press 2011. Źródło: <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1340> [dostęp: 1.02.2014].

z określonej postawy filozoficznej. Mimo czysto technicznego, mechanicznego zapisu, nie udało się malarzowi całkowicie wyeliminować czynnika subiektywnego z manualnej realizacji „obrazów liczonych”. Bożena Kowalska tłumaczy, że:

W ledwie uchwytym drgnięciu ręki, w pulsacji cyfr, niekiedy nawet w pomyłce numeracji – dyskretnym śladem odbijają się zmienne napięcia emocjonalne, towarzyszące dniom pracy nad „obrazem”, a nieuniknione dyktowane wydarzeniami życia. Tyle że treść emocji pozostaje nieodgadniona. Mimo więc automatycznego z pozoru działania powstaje w rezultacie czuły zapis życia [...] ²³.

Poza tym, w pracach Opalki dostrzegalna jest różnica w wielkości liczb uzależniona od pory dnia, liczby stają się większe pod wieczór, kiedy ręka artysty jest już zmęczona. Trud pisania ma tu ogromne znaczenie. Po pierwsze, świadczy o obecności człowieka. Po wtóre, uświadamia, że za każdą zapisaną liczbą, za każdym *Detalem* stoją sekundy, minuty, godziny, tygodnie, miesiące, lata... żmudnej, monotonnej pracy. Porównywanej przez krytyków do praktyk ascetycznych, „do autowyroku chrześcijańskiego świętego Szymona Słupnika lub indyjskiego legendarnego Visvamitry, stojącego tysiąc lat na czubkach palców” ²⁴. Działalność artystyczna Opalki, jego upór w ciągłym powtarzaniu tych samych czynności staje w opozycji do pędu współczesnego świata. Malarza nie interesuje zmienność mód, powierzchowna efektywność czy bezmyślne kopiowanie rzeczywistości, jedyne, w co pragnie się wpatrywać – to własne przemijanie. Stąd zamiysł, aby tworzeniu obrazów towarzyszyła fotograficzna dokumentacja. Opalka każdego dnia, po zakończonej pracy, robił sobie zdjęcie na tle malowanego aktualnie *Detalu*. Ponadto na taśmie magnetofonowej rejestrował swój głos podczas wyliczania kolejnych liczb. Tak powstał cykl prac zatytułowany *Opalka 1965/1-∞*.

Cykl fotograficznych portretów Romana Opalki przywołuje w mojej pamięci fotografie więźniów z obozów koncentracyjnych. Skąd to skojarzenie? Przecież sytuacja artysty i więźnia jest diametralnie różna. Czy za te porównanie odpowiada kolor, a właściwie jego brak? Czy chodzi po prostu o format? A może to koszula? U Opalki niezmiennie ta sama – biała, w przypadku więźniów – w paski. Neutralny charakter widocznej na zdjęciach garderoby w obu przypadkach sugeruje jednorodność zdjęć i staje się elementem łączącym je w jakąś całość. Ale czy to wszystko? Są jeszcze numery – cyfry pisane na płótnie, które następnie tworzą tło zdjęć Opalki i wytatuowane na ciele numery obozowe, pozbawiające człowieka imienia. Te wszystkie elementy zdają się być jednakowo bliskie, jak i dalekie. Spoiwem jest twarz. A właściwie nieustanna obecność śmierci, która się na niej objawia. Droga artystyczna Romana Opalki jest drogą ku śmierci. Fotografując swoją twarz, malarz daje dowód kruchości ludzkiego ciała. Pragnie uchwycić fizyczną zmienność ciała, ślady, które zapisuje na twa-

²³ B. Kowalska, dz. cyt., s. 61.

²⁴ Tamże, s. 64.

rzy czas. Aby były one widoczne, artysta stara się za każdym razem przedstawić ten sam wyraz twarzy. Jak sam przyznaje, nie łatwo jest wyzbyć się myśli związanych z codziennością. „Najbardziej dramatycznym momentem była śmierć mojego ojca. Musiałem zdławić w sobie napór uczuć na czas wykonania tej okrutnej fotografii”²⁵.

Dziwna dwoistość wyłania się z pracy Opalki. Z jednej strony pozwala ona artyście odkryć ślady przemijania zapisane na twarzy, z drugiej – każe zakrywać emocje, a więc nie ujawniać doświadczeń, które przecież są przyczyną tych zmian. Fotografia – jak pisał Roland Barthes – należy do sztuki scenicznej, charakterystyczna dla niej jest inscenizacja. Kostiumem Opalki byłaby zatem biała koszula, maską – beznamiętność twarzy. Autor *Światła obrazu* tłumaczył, że ilekroć sam staje przed obiektywem, jest „podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem”, a więc przeżywa mikrodoświadczenie śmierci. Myślę, że to przekonanie towarzyszyło również Romanowi Opalce. Wykonywane codziennie autoportrety nie tylko – zgodnie z intencją artysty – dokumentowały stadium, w jakim znajdują się prace, ale przede wszystkim utrwały obraz człowieka, artysty, jego wieczne trwanie, tytułowe: ku nieskończoności...

Opalka sugerował, że fotografie jego twarzy są obrazem życia każdego, kto na nie patrzy. Czy aby na pewno? Odnoszę wrażenie, że jedyne o czym mówią te zdjęcia to to, w jaki sposób starzeje się nie kto inny, tylko sam Roman Opalka. I nawet jeśli kogoś te obrazy skłonią do refleksji nad własnym przemijaniem, to czy uświadomienie odbiorcy oczywistego procesu jest odpowiednim, wystarczającym celem danego dzieła? Rzeczywiście, trudno o bardziej realną sztukę, skoro przedmiotem swoich prac Opalka uczynił siebie, własne przemijanie, dając w ten sposób dowód starzenia się, wchodzenia w biel, w siwiznę, w śmierć. Jednak mimo całego podłoża filozoficznego i tak ogromnego zaangażowania artysty, zastanawiam się naiwnie – po co to wszystko? Czy to, co widzę, rzeczywiście ukazuje istotę starości? Czy spędzając całe dnie w pracowni po to, by uchwycić przemijanie, malarz nie odsunął się zbyt daleko od życia, od doświadczeń, które zmieniają ludzkie twarze? Przytoczone wcześniej zdanie Opalki dotyczące pragnienia panowania nad mimiką w dniu, kiedy dowiedział się o śmierci ojca, jest znaczące. Pozwala bowiem dostrzec w praktyce artystycznej Opalki zespół czynności zwyczajowych, charakteryzujących rytuał, a więc raczej chodziłoby o oswojenie śmierci, zapanowanie nad nią, niż o samo przedstawienie procesu starzenia się. Początkowo myślałam, że Roman Opalka potraktował starość w sposób partnerski, jako swoisty rodzaj przygotowania: „dar od natury lub stwórcy – który pozwoli przygotować [człowieka] na niemy finał życia, spokojnie odejmując dzień po dniu siły...”²⁶. Im jednak dłużej pochylam się nad pracami tego malarza, tym bardziej odnoszę wrażenie, że to nieustanne odliczanie

²⁵ Źródło: <http://www.atlassztuki.pl/pdf/opalka1.pdf> [dostęp: 6.02.2014]. Podkreślenie moje – A.J.

²⁶ J. Ławski, dz. cyt., s. 13.

było raczej formą zaklinania rzeczywistości, odsuwania momentu śmierci w przyszłość, stąd pragnienie napisania siedmiokrotnego powtórzenia siódemki. „[L]iczba ta stała się w jego nadziejach zachowania życia i kondycji emocjonującym, bo niepewnym, jednym z najdalszych możliwych do przebycia etapów”²⁷. Być może w siódemce, liczbie symbolizującej pełnię i doskonałość, artysta upatrywał znaku wiecznego szczęścia. Odpowiedniego momentu, by zakończyć swoje dzieło, odzyskać wolność od programu, który w istocie uczynił go więźniem, niewolnikiem własnego konceptu.

Reasumując, twórczość Romana Opałki wpisuje się w diagnozę Baudrillarda, gdyż prym wiedzie w niej idea, nie forma. Monotonna praca artysty – nieustanne zapisywanie liczb – staje się fetyszem, szaleństwem człowieka, który stara się przedstawić najbardziej powszechne zjawisko, jakim jest proces starzenia się, odchodzenia. Bez wątpienia Opałka w sposób nowatorski podszedł do tematu, ale czy sprostał wymaganiom Baudrillarda, który radził, że:

Każdy obraz powinien ujmować czegoś z rzeczywistości świata, w każdym powinno coś zanikać, nie należy jednak ulegać pokusie unicestwienia i ostatecznej entropii, znikanie powinno pozostać żywe – oto sekret sztuki i uwodzenia²⁸.

Przyznam, że nie potrafię zrozumieć podjętego przez artystę działania, nie widzę żadnego sensu w zapisywaniu liczb. Co to za trwanie? Jaki obraz życia? Nie ma w tym rytmu serca, jest martwota cyfr, trupia biel farby, nicość, beznamiętny głos, czyjaś obca (bo niezdradzająca emocji) twarz. Realność – prawda, którą Opałka chciał przedstawić – to zmiany zachodzące w człowieku (w wyglądzie – zapis fotograficzny, w głosie – zapis foniczny, i w działaniu – zapis artystyczny) wraz z każdym upływającym dniem. Efekt tego przedsięwzięcia stanowi kilkanaście obrazów, kilkaset zdjęć i kaset z nagraniami wypowiedzianych przez artystę liczb. Ta potężna ilość prac ujawnia absurdalność projektu Opałki. Któż bowiem znajdzie czas, aby wysłuchać tylu godzin nagranych na taśmie, komu będzie się chciało wpatrywać w setki zdjęć, celem szukania w nich śladów przemijania? A obrazy znajdujące się w różnych miejscach (w galeriach, zbiorach prywatnych), jak mają świadczyć o całości? Zresztą, nawet tych kilka dzieł dostępnych odbiorcy jednocześnie wystarczy, by go zmęczyć, wprowadzić w inercję. Ciąg rosnących liczb, monotonne odliczanie – jedno płótno, drugie, trzecie – czy życie jest aż tak nudne? Przepraszam, nie życie, a sztuka.

Tu oto kryje się cała dwulicowość sztuki współczesnej: w dochodzeniu swego prawa do nicości, błahości, bezsensu, ubieganiu się o nicość, gdy już jest się niczym. Dopominaniu się o bezsens, gdy już się jest pozbawionym znaczenia²⁹.

Komercyjny sukces Opałki zdaje się tylko potwierdzać tezy stawiane w *Spisku sztuki* przez Baudrillarda, którego zdaniem artyści:

²⁷ B. Kowalska, dz. cyt., s. 65.

²⁸ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 51.

²⁹ Tamże, s. 80.

[k]ryją się za własną nicością i kolejnymi przerzutami dyskursu, który za przedmiot obie-
ra sobie sztukę, i który wspaniałomyślnie stara się za wszelką cenę dochodzić praw owej
nicości jako wartości (również, rzecz jasna, na rynku sztuki)³⁰.

Projektu Opalki nie da się ogarnąć w całości, nierzeczywistość wdarła się
w rzeczywistość, realność zaświadczyła o nierealności, o tajemnicy, której żadne
działanie artystyczne odsłonić nie zdoła, bo przecież jest ona zadaniem-
zmaganiem każdego. Ma rację Baudrillard, kiedy pisze, że za dużo obrazów, za
dużo tego wszystkiego..., tak dużo, że trudno uwierzyć, aby to było „aż w takim
stopniu niczym, że coś musi się za tym kryć”. Na tym właśnie polega spisec
sztuki – zmuszanie jej odbiorców do ciągłego udowadniania, że to wszystko ma
jakiś sens, że musi coś znaczyć, skoro zaistniało. „Licząc na winę tych, którzy
niczego z tego nie pojmują, albo tych, którzy nie pojęli, że nie ma tu już nic do
rozumienia”³¹. Na koniec jak echo powraca pytanie Lyotarda – czy w takim
razie „zdarza się” sztuka?

Bibliografia

- Augustyn, św., *O państwie Bożym*, przeł. W. Kurnatowski, t. 2, Warszawa 1977.
Baudrillard J., *Spisec sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów
o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2000.
Dzikowska E., *Detale Romana Opalki*, źródło: [http://www.e-splot.pl/
pid=articles&id=1340](http://www.e-splot.pl/pid=articles&id=1340) [dostęp: 1.02.2014].
Kowalska B., *Roman Opalka*, Kraków 1976.
Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”
1996, nr 2/3.
Ławski J., *Nie i tak. Starość, która nie boi się czasu...*, [w:] *Starość.
Doświadczenie egzystencjalne. Temat literacki. Metafora kultury*, seria 2:
Zapisy i odczytania, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok
2013.
Minois G., *Historia starości*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 1995.
Roman Opalka, źródło: www.atlassztuki.pl/pdf/opalka1.pdf [dostęp: 13.07.
2016].

³⁰ Tamże, s. 81

³¹ Tamże, s. 82–83.

(Nie)realne w sztuce konceptualnej. Refleksja nad twórczością Romana Opalki

Streszczenie

Celem pracy jest próba skonfrontowania twórczości Romana Opalki z refleksją Jeana Baudrillarda, którą badacz zawarł w eseju *Spisek sztuki*. Zdaniem francuskiego teoretyka, sztuka współczesna osiągnęła swój koniec. Przyczynę takiego stanu rzeczy badacz widzi w nadmiarze obrazów zalewających rynek sztuki. Mnogość produkowanych dzieł jawi się ich odbiorcy jako rzeczywistość pozbawiona aluzji i iluzji. Ten problem relacji między tym, co realne i nierealne wydaje się kluczowy w rozumieniu twórczości polskiego artysty – Romana Opalki. Autor artykułu poddaje krytycznej ocenie projekt „obrazów liczonych”. Na marginesie swoich rozważań dotyka tematu przemijania.

Słowa kluczowe: Opalka, sztuka, konceptualizm, Baudrillard, Lyotard.

(Un) Real in Conceptual Art. Reflection on Artistic Creativity of Roman Opalka

Summary

The aim of the work is an attempt to confront the works of Roman Opalka with the reflection of Jean Baudrillard, which the researcher included in the essay entitled *The Conspiracy of Art*. According to the French theoretician, modern art has reached its end. The researcher sees the reason for this state of affairs in the excess of images flooding the market of art. The multitude of works produced appears to their recipients as a reality devoid of allusions and illusions. This problem of the relationship between what is real and unreal seems to be crucial in the understanding of the works of the Polish artist – Roman Opalka. The author of this articles critically evaluate the project of “counted images”. On the margins of his considerations, he touches upon the theme of transience.

Keywords: Opalka, art, conceptualism, Baudrillard, Lyotard.