

SZKICE O (NIE)ORYGINALNOŚCI

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3623

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

RYSZARD SOLIK

SZKICE O (NIE)ORYGINALNOŚCI
KONTEKSTY I INTERPRETACJE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Śląskiego
KATOWICE 2017

Redaktor serii: Sztuka i Dydaktyka

TADEUSZ RUS

Recenzent

JANUSZ KARBOWNICZEK

Redakcja

KATARZYNA WIĘCKOWSKA

Projekt okładki

ANNA KRANSODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Projekt layoutu i opracowanie DTP

BEATA KLYTA

Korekta

ANNA SOŃTA

Copyright © 2017 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3216-1 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3217-8 (wersja elektroniczna)

Wydawca

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba ark. drukarskich: 15,25. Liczba ark. wydawniczych: 12,5. Cena 20 zł (+ vat).

Publikację wydrukowano na papierze Alto 90 g, vol. 1.5. Do składu książki użyto pisma Karmina Sans oraz Minion Pro. Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.”, Sp. K. ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

SPIS TREŚCI

- 9 Słowo wstępne
- 19 I. Wprowadzenie, czyli o „ramowaniu” problemu
- 47 II. Oryginalność a dylematy nieuchwytności dzieła sztuki
Konteksty teoretyczne
- 75 III. O pojęciu: oryginalność, czyli co?
Pomiędzy tradycją a współczesnością
- 101 IV. Uprzedniość *versus* oryginalność
- 129 V. (Nie)oryginalność arcydzieła
- 157 VI. Modernistyczny przełom
- 187 VII. Od drzwi do drzwi, czyli „autentyczność z drugiej ręki”
- 205 VIII. Postscriptum. Oryginalność w perspektywie
paradygmatycznych reorientacji sztuki
- 223 Bibliografia
- 235 Indeks osobowy
- 243 Summary
- 244 Zusammenfassung

Awangardowy artysta wkładał wiele masek przez pierwsze sto lat swego życia: maskę rewolucjonisty, dandysa, anarchisty, estety, naukowca, mistyka. Wyznawał również wiele wiar.

Jedna tylko rzecz, jak się wydaje, wciąż powraca w awangardowym dyskursie: temat oryginalności.

Pod tym pojęciem kryje się wszakże nie tylko ten bunt przeciwko tradycji, który powtórzył jak echo Ezra Pound wołając „make it New!” czy który dźwięczał w futurystycznej zapowiedzi zburzenia muzeów, pokrywających włoską ziemię jak „niezliczone cmentarze”. Oryginalność awangardy to nie tylko odrzucenie przeszłości czy jej negacja, ale – dosłowny początek, zaczynanie od zera, narodziny¹.

Z czego powstał tekst świata, a ściślej: tekst kultury?

Bynajmniej nie z faktów,
lecz interpretacji owych faktów,
albowiem fakty same nie istnieją.
Istnieją tylko ich interpretacje².

1 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 405.

2 M.P. MARKOWSKI: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997, s. 279.

„Oryginalność – pisze Hans Magnus Enzensberger – ma krótkie nogi. To wymysł osiemnastego wieku, o zgubnych skutkach, zwłaszcza dla sztuki”¹. Pomieszczona w książce niemieckiego poety, pisarza, eseisty wypowiedź może zaskoczyć i zdumieć, chociaż sformułowano ją na gruncie literatury pięknej (*belles lettres*, nawiasem mówiąc także wyodrębnionej w osiemnastym stuleciu), której ze względu na funkcje i artystyczną kreację niewątpliwie więcej wolno niż specjalistycznym, naukowym dyskursom, do niedawna jeszcze aspirującym do prawdy i obiektywizmu. Zaskoczyć może przede wszystkim tych, którzy skłonni byli o oryginalności myśleć niczym o sztuce jako o wartości rzekomo podobnie uniwersalnej i transhistorycznej² (i to nie tylko w obrębie kultury i praktyki artystycznej), o jednoznacznie pozytywnych konotacjach i jak obecnie również

1 H.M. ENZENSBERGER: *Józefina i ja*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa 2008, s. 29.

2 Mam tu na myśli w głównej mierze odbiorców nieprofesjonalistów, odbiorców „potocznych”, dysponujących z racji swego wykształcenia dość skromnym przygotowaniem teoretycznym. Jednak zwolenników tego sposobu myślenia odnajdziemy także po stronie profesjonalistów. Cytowana wyżej Rosalind Krauss przywołuje między innymi tych, a wśród nich na przykład Clementa Greenberga, którzy wierni historycyzmowi postrzegali „[...] pole sztuki jako jednocześnie niezmiennie i ciągle ulegające zmianom”. W tym ujęciu „sztukę, malarstwo, rzeźbę czy dzieło sztuki” pojmowano jako „uniwersalne, transhistoryczne formy”, których obecność i życie są „zależne od ciągłej odnowy, podobnie jak życie żywego organizmu”. R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 9.

dawniej intrygującej oraz pożądaney. A zważywszy, że przeszłość/historię i inne kultury postrzegamy z perspektywy terażniejszości (recentywistycznie³, ale też etno- i temporocentrycznie), przy braku elementarnej wrażliwości kontekstualnej oraz minimalnej historycznej i antropologicznej świadomości, takie domniemanie może wydawać się wysoce prawdopodobne. Tym bardziej, że mamy przecież skłonność do uogólnień zakładających, że inni powinni myśleć, jeśli nie identycznie to przynajmniej w zbliżony do nas sposób i co najmniej według podobnych do naszych przesłanek, a już na pewno do „ekstrapolowania naszych przyzwyczajzeń na przyzwyczajenia człowieka jako takiego, podczas gdy zwyczaje »obcych« potrafimy kwalifikować jako »śmieszne«, »głupie« lub wręcz »niehumanitarne«⁴. Ugruntowana dziś przez modernizm⁵ ranga oryginalności (a w konsekwencji także nowości, niekonwencjonalności, wyjątkowości), odkąd to przywykliśmy widzieć w niej jedną z najważniejszych i najbardziej poświadczanych własności szeroko pojętej twórczości (szczególnie nowoczesnej): sztuki, literatury, nauki itp., może więc stać się pokusą, by myśleć o oryginalności jako o czymś niezmiennym, ponadhistorycznym, wiecznotrwałym. To jednak wiąże się z niepamięcią o tym, iż naszych fascynacji, nastawień czy preferencji nie musiały podzielać i bynajmniej nie podzielały wcześniej-

3 Wszak – przypomina Józef Bańka – historia jest „bękartem terażniejszości”. „Punktem odniesienia dla odliczania czasu nie jest więc Greenwich, lecz moje »ja« i moje »teraz«. One stanowią »ja-terazowy« aspekt spojrzenia na historię, której nie było mi dane być świadkiem, ale której dane mi jest być jedynym twórcą. [...] Dlatego wizja historii jest zawsze recentywistyczna – uzyskuje wartość tylko przez terażniejszość, która ją wyraża”. J. BAŃKA: *Traktat o czasie. Czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach recentywizmu i prezentyzmu*. Katowice 1991, s. 22.

4 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 33.

5 Pragnę tutaj zastrzec, że pojęcia tego nie przytaczam jako odpowiednika secesji i kategorii opisującej ogół kierunków literackich czy artystycznych oraz postaw społecznych przypadających na przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Rozumiem przez nie pewien typ kultury, rodzaj społeczno-kulturowej formacji o określonych założeniach, ukształtowanej na fundamencie oświecenia.

sze formacje kulturowe. Co więcej przeszłość nie podzielała także znaczenia i sensu, które dziś zwyczajowo z kategorią oryginalności łączymy, bo te ukształtowały się dopiero w nowoczesności. Gdy więc uświadomimy sobie, że nasze „myślenie posiada inherentnie historyzowaną strukturę, że myślenie jest historią”⁶, my sami zaś jako jaźnie historyczne okazujemy się częścią tej historii, kontekstualność rozumienia i doświadczenia czegokolwiek podpowie nam, że dzisiejsze mniemania nie były i nie mogły być udziałem przeszłości. Podobnie inne fundamentalne dla sztuki nowoczesnej kryteria i dążności nie mają „uniwersalnej natury” i nie dotyczą sztuki w ogóle, w jej różnorodności i historycznej ciągłości. Co więcej kryteria te nie miały również esencjalistycznego, istotowego charakteru, który niezależnie od kontekstu historycznego i okoliczności warunkowałby niepodważalny status artystyczności obiektu. Zaskakują tedy mniej lub bardziej „krótkie nogi” oryginalności, jej oświeceniowo-romantyczna proveniencja, ale jeszcze bardziej zdumiewa konstatacja o jej rzekomo „zgubnych skutkach, zwłaszcza dla sztuki”. Zdumiewa, bo mowa przecież o sztuce, o antroposferze charakteryzującej się nieustanną skłonnością do przekształceń, z którą to oryginalność i nowość zwykle były i są związane. Zdumiewa tym bardziej, że mowa o fatalnych konsekwencjach dla sztuki ostatnich dwóch stuleci, która to – paradoksalnie – właśnie w imię oryginalności (już modernistycznie zinterpretowanej) niejednokrotnie reorganizowała swoje granice i eksplorowała nowe terytoria. Mowa o twórczości i działaniach, których rozmach i dynamika oraz wielość i odmiennosc desygnatów ujawniły niespotykaną dotąd różnorodność przymiotnikowych konkretyzacji, artystycznych tendencji, nurtów, kierunków i stanowisk. Mowa wreszcie o sztuce, która z oryginalności i nowatorstwa uczyniła swoistą normę, która w końcu przynajmniej od romantyzmu „miała wpisany w siebie

6 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, M. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 20.

imperatyw mnożenia różnic”⁷, i której to „losem”, jak się wydaje, od pewnego czasu było nieustanne „przekraczanie i prześciganie samej siebie”⁸. Z jednej więc strony teza Enzensbergera zdumiewa, zaskakuje, z drugiej „daje do myślenia”, że obraz tych reorganizacji – zarówno dla samej sztuki, jak i kategorii oryginalności – nie jest wcale tak jednoznaczny i łaskawy, jak mogłoby się wydawać. Współczesna praktyka artystyczna pożąda oryginalności i zarazem, paradoksalnie, podważa ją na wiele sposobów. Prowadzając do gruntownych przeobrażeń zarówno w sferze struktury dzieła, jak i językowych wyznaczników doświadczenia sztuki jako takiej. Ekspansywność i różnomedialność dzisiejszych projektów podały w wątpliwość nie tylko zasadność tradycyjnych zestawów interpretacyjnych sztuki, ale, co za tym idzie, również kryterialną efektywność części pojęć, w tym kategorii oryginalności. Nie możemy przecież nie zauważać, że zagadnienie oryginalności postawangardowej sztuki, a już zwłaszcza kryterialny sens tego pojęcia w kontekście wielu ponowoczesnych realizacji artystycznych, ale też ustaleń dyskursywnych (Barthes, Derrida, Krauss, Eco, Rorty, Baudrillard, Nycz i inni) wydaje się co najmniej problematyczny. Jak bowiem utrzymać i rozumieć oryginalność dzieła w polu radykalnych artystycznych dekonstrukcji czy wieloparadygmatyczności obecnej sztuki, twórczości na przykład partycypacyjnej, performatywnej, interaktywnej, uznającej hybrydalną, niekompletną, nieskończoną bądź wreszcie intertekstualną naturę dzieła sztuki? Jak mówić o oryginalności dzieła, gdy to postradało ontologiczną stabilność, a dawne rękodzielne normy wytwórczości ustąpiły miejsca najpierw mechanicznej, potem cyfrowej reprodukcji? Dylematy narosną tym bardziej, gdy stwierdzenie niemieckiego eseisty odniesiemy do kultury/rzeczywistości, w której „wiarygodność” wspiera się na „absolutnej ikoniczności”,

7 A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).

8 J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 137.

„iluzji prawdy”, „idealnej kopii rzeczywistości”; rzeczywistości nasyconej Baudrillardowskimi symulakrami, kalkami, duplikatami, zastępnikami przewyciężającymi zasadę ekwiwalencji, wreszcie kopiami i obrazami „zmierzającymi do eliminacji mechanizmu substytucji”⁹. Czyżby zatem coś, co zwyczajowo zwykliśmy ze sztuką łączyć i chętnie jej przypisywać, miało w gruncie rzeczy stanowić jej problem, a nie tylko wartość?

O związanych z tym dylematach, wątpliwościach, uwarunkowaniach traktuje niniejsza książka. Ale przedstawia i poddaje pod rozważenie tylko niektóre z nich, sprowadzając zagadnienie oryginalności w sztuce do kilku kontekstualnie ujętych kwestii. Teoretyczne przesłanki określające przyjęty w pracy sposób myślenia o problemie oraz założone cele, wreszcie interesujące mnie aspekty, przybliżam we wprowadzeniu, ich rozwinięcie natomiast (mniej lub bardziej udane) stanowią kolejne szkice. Piszę tu o szkicach, lecz nie oznacza to w analogii do sztuk plastycznych zwyczajowo wiązanej z tym pojęciem spieszności i powierzchowności notacji (choć nawet tam nie zawsze idzie to w parze). Materia słowa pisanego zresztą temu nie sprzyja, a charakteryzując ją „wymóg przezorności” – jak to określa Walter Jackson Ong – czyni z pisania „swoistą męczarnię”¹⁰. Ta zaś ma się nijak do lekkości szkicu. Jednak myślę o szkicach i skłaniam

⁹ U. ECO: *Podróż do hiperrealności*. W: *Semiologia życia codziennego*. Przel. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998, s. 12.

¹⁰ W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp i red. nauk. J. JAPOLA. Warszawa 2011, s. 164. „Chcąc jasno wyrazić się bez gestu, bez wyrazu twarzy, bez intonacji, bez rzeczywistego słuchacza, trzeba roztropnie przewidzieć wszelkie możliwe znaczenia, jakie może mieć wyrażenie dla każdego z możliwych czytelników we wszystkich możliwych sytuacjach, trzeba sprawić, by język funkcjonował w taki sposób, by wszystko było jasne samo z siebie, bez kontekstu egzystencjalnego. Wymóg owej niezwykłej przezorności czyni pisanie swoistą męczarnią, jak to na ogół bywa”. Jakkolwiek trudno mi przystać na niektóre przedstawione tu założenia, zwłaszcza gdy mowa o „wszelkich możliwych znaczeniach” dla „każdego z możliwych czytelników”, to trzeba z Ongem zgodzić się co do odrębności procesów oralnego i cyrograficznego komunikowania oraz trudności i wyzwań związanych z tym ostatnim.

się do tego pojęcia, bo to forma niewątpliwie mniej zobowiązująca, i zdaje się – w kontekście przyjętych założeń, ale i świadomości ograniczeń – najbardziej odpowiednia i wyważona. Czytelnik nie znajdzie bowiem w tekście konstrukcji zamkniętych, rozstrzygających, lecz raczej otwarcia, przemyślenia, sugestie, które winien na swój sposób rozwinąć, skonkretyzować, dopełnić. Szkic wyzwała pewną potencjalność, jej spełnienia jednak trzeba szukać gdzie indziej. „Szkicując”, nie proponuję rozwiązań, a dający do myślenia, inspirowany pretekst. By uniknąć w dalszej części powtórzeń, tutaj tylko dodam, że mowa będzie o oryginalności i nieoryginalności zarazem, niejednokrotnie będę też poruszał się wokół tych zagadnień, nie zawsze na nich tylko się koncentrując. Czytelnik nie znajdzie tu także wyraźnych kwalifikacji orzekających o statusie oryginalności czy nieoryginalności konkretnych dzieł i realizacji artystycznych. Rezygnuję z podobnych ocen, koncentrując się przede wszystkim na infrastrukturze przesłanek i warunków, które jako sytuacyjnie zmienne zdają się dla tego dyskursu rozstrzygające zawsze w określonych okolicznościach. Wszelako nie powinniśmy oryginalności traktować jako własności raz na zawsze ustalonej, ale raczej jako własność relacyjną i redefiniowalną w obrębie historycznie zmiennych okoliczności i kompetencji. Dodam ponadto, że publikacja ta, będąc zbiorem szkiców, nie jest też klasyczną monografią problemu, wszechstronnie prezentującą zagadnienie oryginalności w sztuce. Przedstawione rozważania traktuję wyłącznie jako jedną z wielu możliwości ujęcia problemu. Nie podejmuję się w niej także omówienia historii kategorii oryginalności i jej związków z pojęciami „geniuszu” i „górności”, nie jest więc również w najmniejszym nawet stopniu (ani do tego nie aspiruje) czymś na kształt studium Władysława Tatarkiewicza (*Dzieje sześciu pojęć*) i to nie tylko dlatego, że koncentruje się na jednym wyłącznie pojęciu czy propozycji Mieke Bal (*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*). Nie jest też usystematyzowanym wykładem, bo rezygnuje z wielu intrygujących kwestii i proponuje jedynie opcjonalność spojrzenia. Jest natomiast zbiorem – jak wspomniałem – szkiców, wprawdzie tematycznie spój-

nych, lecz dosyć luźno powiązanych. A realnie ujmując jej założenia i ograniczenia, stanowi wyłącznie coś w rodzaju wstępnego rekonesansu i przyczynku do dalszych badań oraz dyskusji nad tą skądinąd interesującą, lecz w gruncie rzeczy rzadko poddawaną krytycznemu namysłowi problematyką. Bo przecież to niezwykle popularne dziś pojęcie, by nie powiedzieć niejednokrotnie nadużywane, nie cieszy się jakimś specjalnym zainteresowaniem dyskursów zajmujących się sztuką dyscyplin, a z pewnością na takie zasługuje. Mimo tych ograniczeń żywie nadzieję, że praca ta być może okaże się impulsem do dalszej refleksji lub nawet przeformułowania utartych znaczeń i konotacji związanych z pojmowaniem oryginału i oryginalności w domenie sztuki. W szczególności myślę tutaj o kulturowych sensach tych kategorii w kontekście tradycji i nowoczesności, a ściślej w kontekstach funkcjonowania określonych historycznych ideologii oraz „racji” panujących wspólnot interpretacyjnych. Wszak uznanie hybrydalności i intertekstualności jako istotnych cech (nie tylko) ponowoczesnych tekstów kultury, uznanie cytatu, eklektyczności czy powtórzenia, nadwartościowanie elementu znaczącego, istotnie zredefiniowało współczesne wyobrażenia na temat procesu twórczego, wzajemnych odniesień i relacji tekstów kultury, wreszcie ich swoistości, niepowtarzalności i oryginalności. Przyznam również, próbując zdobyć się na niemożliwe – na dystans wobec własnego tekstu – że Czytelnik nie znajdzie tu dyscypliny wywodu z „maszyny do pisania”¹¹. Korzystam, i przynaję się do tego, z wszelkich możliwości nieliniowego konstruowania tekstu i technik pisania, jakie dają współczesne edytory i media cyfrowe. Uzupełniam, poprawiam, dopełniam, dopowiadam, komentuję, dzieląc tezę Rolanda Barthes’a, iż tekst nie jest notacją tego, co jako gotowe zrodziło się w gło-

11 „Dyscyplina pozwalająca zobaczyć konstrukcję, zanim ona powstanie, jest niezwykle ważna dla piszących ręcznie lub na maszynie, ponieważ obie te metody są odporne na poprawianie. Głębsze korekty oznaczają przepisywanie wszystkiego na nowo”. M.A. ПОТОЦКА: *Pamięci Mieczysława Porębskiego. Niepokorny geniusz historii sztuki*. „Kultura Współczesna” 2012, nr 4(75), s. 208–209.

wie i co „wyprzedzałoby pisanie”¹², ale okazuje się konstruowany dynamicznie przez opór, jaki stawia, swoje ograniczenia i możliwości, w relacji i dialogu z autorem piszącym i czytającym zarazem.

Pisząc, czym ta książka nie jest i z czego w niej rezygnuję, nie sposób jednak nie wspomnieć o czymś, czego pominąć nie można i przemilczeć nie wolno, również ze względu na podejmowany tu temat. Oczywistością jest, zwłaszcza na polu humanistyki (lecz nie tylko), że każda publikacja, czy tego chcemy czy nie, bazuje na pracach wcześniej powstałych. Zależność ta nie powinna i z pewnością nie zawsze wygląda aż tak jednostronnie, jak opisywał to swego czasu Umberto Eco w kontekście praktyki ponowoczesnej literatury¹³, niemniej, jakkolwiek by na nią nie spojrzeć, refleksja humanistyczna jawi nam się jako nieustanne pasmo wypowiedzi o emanatywnej strukturze, „myśli o myślach”, „tekstów o tekstach”. „Posiada ona swoją architekturę, swoje piętra”¹⁴, stratygrafię, zależności, powiązania, bez których nie mogłaby istnieć i rozwijać się. W pewnym uproszczeniu okazuje się więc efektem myśli, jak to określił Michaił Bachtin, zarówno „o cudzych myślach, aktach woli, manifestacjach, ekspresjach, znakach”¹⁵, jak i o tym, co sami popełniliśmy, czego doświadczyliśmy, co zdarzyło nam się napisać i co jako element uprzedniości złożyło się na kolejne publikacje, co wreszcie wnieśliśmy w nasze aktualne doświadczenie i rozumienie świata. Stąd też nie kryję, że wiele argumentów, tez i założeń tutaj występujących zapożyczam z kilku swoich wcześniejszych artykułów, a w szczególności z monografii *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice 2012). Sformułowałem tam bowiem teoretyczne ramy

12 R. BARTHES: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

13 Por. U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991.

14 W. PANAS: *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin 1991, s. 10.

15 M. BACHTIN: *Problem tekstu*. Przeł. J. FARYNO. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 265–266.

doświadczenia sztuki, do których się odwołuję i z których czerpię również w przypadku tej pracy; z jednej strony inspirowane społeczno-regulacyjną koncepcją kultury Jerzego Kmity, z drugiej kulturalizmem i konstruktywizmem Stanleya Fisha. Stąd też sztukę i jej obiekty interpretuję nie jako obiektywne, samoistne zespoły zjawisk, lecz zawsze kontekstualnie; w ścisłym związku z obszarem historycznych i kulturowych uwarunkowań oraz konwencji, modyfikujących i uwytatniających własności, sensory i funkcje artystycznych artefaktów. Podobnie kontekstualnie traktuję język i pojęcia, którymi się posługujemy.

Na koniec jedna jeszcze myśl. Wyrażając zależność względem inspirującej uprzedniości cudzych przemyśleń, koncepcji i tekstów, a dając temu konsekwentnie wyraz w omówieniach, odwołaniach i odsyłaczach, pragnę podziękować tym wszystkim, bez których publikacja ta z pewnością by nie powstała. Myślę zarówno o tych, którzy podziękowania te mogą przyjąć, jak i o tych, do których zapewne one nie dotrą. Słowa wdzięczności kieruję również w stronę studentów ostatnich trzech roczników edukacji artystycznej Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego, którzy na zajęciach z kultury ponowoczesnej (studia drugiego stopnia) byli pierwszymi odbiorcami niektórych przedstawionych tutaj zagadnień.

Osobne podziękowania składam recenzującemu tę książkę prof. dr. hab. Januszowi Karbowniczкови; dziękuję za uwagi i spostrzeżenia, przede wszystkim jednak za uznanie potrzeby podobnej refleksji w obszarze ponowoczesnej sztuki, w „czasach ciągłych zmian i szybkich decyzji”.

Ryszard Solik

ESSAYS ON (NON-)ORIGINALITY
CONTEXTS – INTERPRETATIONS

Summary

Essays on (non-)Originality reflects on originality itself and on originality of the work of art. Originality is understood here as a relational and redefinable property within historically changeable circumstances and contexts. It is related to the act of questioning the objectivistic or essentialist reading of the work of art and qualities ascribed to it. As a result, also the autonomy, completeness, and independence of the artistic object – and, thus, the fixity of sets of notions used to describe it – have been questioned. “The myth of the work of art in itself” – allegedly capable of self-defining its specificity because of its substantiality – has been replaced here with the perspective of contextual entanglements; within their structure, originality proves to be negotiated instead of being settled once and for all. The questions raised in this text refer to historical ambiguity of originality, contexts of redefinitions, the discourse of modernity, and dilemmas connected to chosen phenomena of contemporary art, which – paradoxically – longs for originality and simultaneously undermines it in numerous ways. Therefore, the presented contexts of these reflections include both traditional art and the problems that multi-paradigmaticity of contemporary artistic practice, and the hybrid nature of conceptual and interactive art cause within the discourse of originality.

DIE SKIZZEN ÜBER ORIGINALITÄT UND EINFALLSLOSIGKEIT
KONTEXTE UND INTERPRETATIONEN

Zusammenfassung

Die Skizzen über Originalität und Einfallslosigkeit sind Betrachtungen über Originalität und Einfallslosigkeit eines Kunstwerkes. Die Originalität ist hier aufgefasst als eine relative Eigenschaft, die im Bereich der historisch variablen Umstände und Kontexte neu definierbar ist. Es ist damit verbunden, dass eine objektivistisch-essentialistische Auffassung des Werkes und der ihm zugeschriebenen Eigenschaften in Frage gestellt werden. Im Resultat werden auch: Autonomie, Vollständigkeit und Unabhängigkeit des künstlerischen Objektes, und – demzufolge – die Festigkeit von den die Kunst beschreibenden Begriffssysteme angezweifelt. Die Vorstellung von dem „Werk als solchen“, das dank der Substantialität seine Spezifität angeblich selbstdefinieren mag, wird hier durch eine Perspektive der kontextuellen Verwicklungen ersetzt, in deren Struktur sich die Originalität verhandeln lässt und nicht all für allemal festgelegt ist. Die in vorliegender Abhandlung angesprochenen Fragen beziehen sich auf historische Mehrdeutigkeit von der Originalität, Kontexte der Neudefinierung, Diskurs der Modernität und die mit manchen Phänomenen der modernen Kunst, welche die Originalität zwar begehrt, doch sie zugleich paradoxerweise mit verschiedenen Mitteln anzuzweifeln sucht, verbundenen Dilemmata. Die hier geschilderten Kontexte der Betrachtungen berücksichtigen sowohl traditionelle Werke, als auch Probleme, die im Rahmen der Diskussion über die Originalität durch den paradigmatischen Charakter der gegenwärtigen künstlerischen Praxis oder zuletzt hybride Natur der konzeptuellen und interaktiven Kunst impliziert werden.