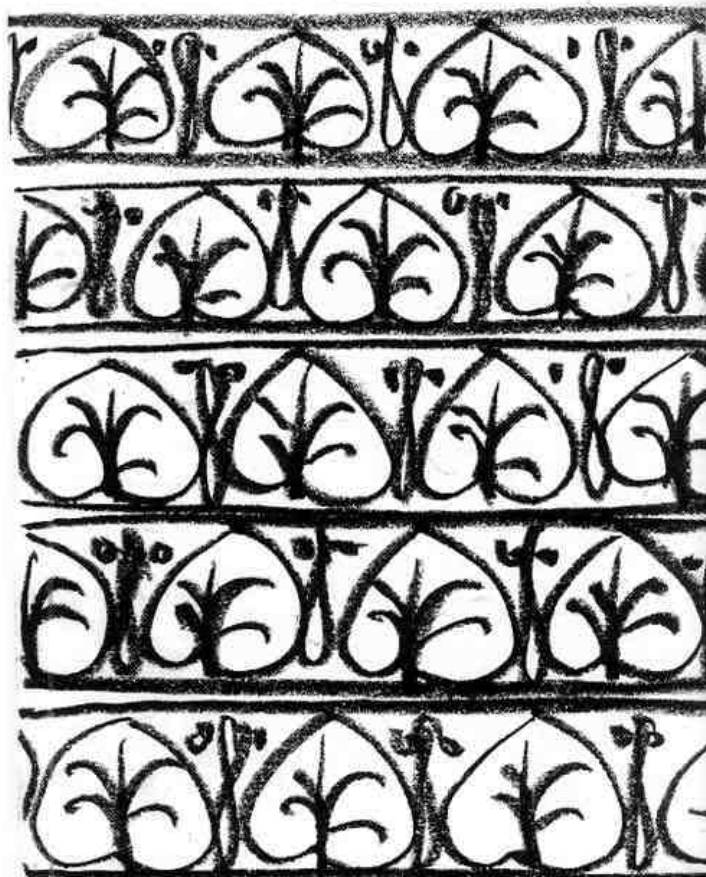


Kazimierz Piotrowski

## O współczuciu, turystyce i śmieciach

Nasz dyskurs o sztuce nieustannie produkuje anomalie, jeśli uznamy parafrazując pewien znany tytuł genealogicznej rozprawy, że narodził się z ducha sztuki nowoczesnej,<sup>(1)</sup> wobec którego pragnie głosić wotum nieufności. Trudno nie przyznać, że dyskurs ten jest *passé-partout* modernizmu.<sup>(2)</sup> Nie mogąc zanegować najbliższej tradycji, gdyż byłoby to zgodne z ekonomią nowości, z nerwicą i dialektyką historii, może ją jedynie dekorować, pleść ornament, który w końcu staje się konkurencyjny wobec tego, co miał zdobić. Ornamentalne unicestwienie reprezentacji trzeba kojarzyć ze współczesnym nihilizmem, który jednak nie jest metafizyką negatywizmu, lecz jest pozytywnym performatywem. Dzięki ornamentalizacji zapominamy o tym koszmarze minionych dziesięcioleci zakończonych rewolucją lat 80. Aby zapomnieć, chętnie opisujemy historię nie w jej terminach, z okrutną intencją, zwłaszcza ze złośliwością wobec geniuszy awangardy, którzy wywołując demony historii, częstokroć sami padali ich ofiarą. Przynajmniej, że cała ta sytuacja ornamentalizacji przykrego wizerunku modernizmu jest materiałem współczesnej estetyki wzniosłości – estetyki paradoksu, napięcia i ambiwalencji. Awangarda była niewątpliwie zjawiskiem wzniosłym, lecz czy nasze myślenie o tradycji można sprowadzić jedynie do estetycznego myślenia? Wiemy przecież, że wzniosłość była również kojarzona z etyką.<sup>(3)</sup> Ostatnie obrazy Ryszarda Woźniaka – niegdyś jednego z członków warszawskiej Grupy – niemal dostojnie, na pierwszy rzut oka, realizują tę ekonomię zapomnienia. Pojawiają się w nich cytaty obrazów powstałych jeszcze w atmosferze napięć politycznych lat 80. Rozpoznajemy pełen dramaturgii ciała „Zabieg” (1982), wiążący się z wprowadzeniem stanu wojennego czy ikonografię „Geniusza” (1982) i „Debila” (1982/83) ilustrującą rozważania nad żafosną kondycją sztuki i patologiami historii. Mizerna postać geniusza–wykolejenca pozornie kontrastuje z krępy, atletycznym ciałem debila z głową w kształcie penisa. Obrazy te, wkomponowane w irreligijny światopogląd,<sup>(4)</sup> którego centralną ikoną pozostanie „Trzygłowy Egzekutor” (1982), obecnie coraz gęściej oplata ornament – dekoracyjne serca i spirale, kolorowe szachownice i bordiury. Dekoracje te cieszą dowolnością i zasmucają banalnością. Ornamentalizm narasta, a wraz z nim apatia.



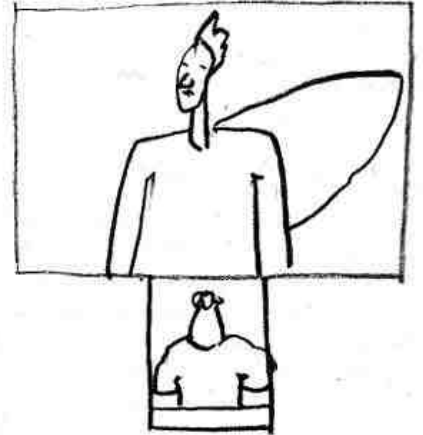
Nie wydaje się jednak, aby relaks czy apatia dominowały w twórczości Woźniaka, chociaż namalował on na początku lat 90. cykl „Mebli”, zdradzający wyczerpanie i poszukiwanie kompensacji, zaś niektóre z ostatnich obrazów są niemal zupełnie ornamentalne – „Pole–Rydwany” (1994) czy „Pole–Tancerka” (1994). Muszę przypomnieć tu najprymitywniejszy z możliwych gestów każdego artysty, jakie może wykonać – odwołanie się do wulgarnych intuicji języka potocznego. Niejasność i sprzeczność tego języka od dawna nas zadziwia, rzucając cień również na pojęcie „estetyczności”. Niewątpliwie wykazuje ono pewne pokrewieństwo z „podziwem”. W tym pozytywnym terminie Woźniak odkrył niegdyś krytyczny moment anulujący jego potoczny sens. „Stan podziwu – pisał w 1985 r. – cechuje bezradność. Mówi się, że ktoś oniemiał lub zaniemógł z podziwu, nie mógł wyjść z podziwu, nie mógł się nadziwić. Jest to więc sztuka niemocy i sztuka niemoty”.<sup>(5)</sup> Dziś pogłębia ten afatyczny motyw. Gdy piszę, że „sztuka ma charakter przedjęzykowy”, sugeruje, że musi uwzględniać tę krytyczną dla wypowiedzi niemoc, przynajmniej o niej nie mogąc zapomnieć. Jej terażniejszością jest pamięć niemoty i niemocy. W ułomności odnajduje on także moralność sztuki, ponieważ jako ułomne i wyalienowane medium tylko w ograniczonym stopniu daje się wykorzystywać do zniewalania i dominacji. Nie odnajduje w niej dawnej fascynacji siłą i formą – „sztuka spełnia i realizuje swe cele wyłącznie w płaszczyźnie współczucia”.<sup>(6)</sup>

W lipcu 1992 roku w Matej Galerii ZPAF odbyła się wystawa Woźniaka pt. „Powstrzymywanie wychodzenia”, opatrzona cytatem z Joyce’a. Nie czytaliśmy o śmierci, lecz o bardziej bezwzględnej odmianie unicestwienia, jaką jest „wyblaknięcie jak błona fotograficzna na słońcu”.<sup>(7)</sup> Podjął on tu po raz pierwszy zajmujące współczesną myśl zagadnienie zapomnienia. Była to odmienna, bardziej dojrzała realizacja motywu „figury nicości”, pojawiającego się w niektórych obrazach na początku lat 90. Wówczas zastanawiał się nad „zwłokami” jako kategorią obiektów, które wzbraniamy się definitywnie zaliczyć do „przedmiotów nieożywionych”. Martwota zwłok jest bowiem czymś innym niż martwota kamienia; jest pośrednią i transmitującą wartości kategorią, wobec której zachowujemy szacunek i jakąś ułomną formę sympatii – ułomną, gdyż niepokojoną odrazą, lękiem czy obcością. Nieprzypadkowo też wystawa „powstrzymywanie wychodzenia” została wnikliwie przemyślana w tym właśnie aspekcie „pośredniczenia i transmitowania wartości”. Na ekspozycję złożyły się zdjęcia–pamiętki Ewy Karoń Swindells pochodzące z lat 1980–1992, a wykonane w różnych krajach europejskich, Ameryki Północnej, Afryki oraz na Bliskim Wschodzie. Autorami zdjęć były osoby bliskie, przyjaciele i ludzie przypadkowo spotkani. Uderzało wykorzystanie banalnej fotografii, której nadano zupełnie inny, trwalszy pod względem wartości status. Portrety fotograficzne, rozpatrywane na gruncie semiotyki turystyki,<sup>(8)</sup> wydają się o wiele bardziej frapujące, gdyż zyskują odmienny akcent. Portret w obcym miejscu nabiera turystycznej atrakcji, ponieważ dochodzi w nim do napięcia między portretowaną osobą a nowym otoczeniem, wobec którego żywi ona własne, rodzime, prowincjonalne oczekiwania. W tym sensie portret turystyczny zawsze wyda się dysharmonijny i karykaturalny, jak u Hansona. Turyst(k)a pragnie zaspokojenia swoich oczekiwań, a więc paradoksalnie unicestwienia tego, co na mocy odmienności jest turystyczną atrakcją. Konsumpcja turystycznych atrakcji jest zarazem podważaniem kontekstualizmu jako alibi semiotyki turystyki. Turystyka, jak pisze MacCannel, rytualnie spełnia się w różnicowaniu społeczeństw, które wnoszą odmiennie monumenty, przeciwstawiają sobie zwyczaje czy kulturalne praktyki.<sup>(9)</sup> Turystyka celebrowa kulturalne różnice, ale jako maska multinarodowego kapitału jest symulacją ekonomicznego systemu destruujującego ostatecznie swój topos wizytowania organicznej, autonomicznej i wrodzonej rzeczywistości, które nieuchronnie przejawia się jako atrakcja skonstruowana przez międzynarodową turystyczną praktykę. Turyst(k)a jest kimś innym niż podróżnik. Jest on(a) pasywnym konsumentem, podczas gdy podróżnik wykonuje pracę – jest aktywny, poszukujący nowych ludzi, przygód i bezpośrednich doświadczeń. Pani Ewa Karoń Swindells, zapewne sympatyczna i ciepła w dotyku blondynka, jako wyemancypowana kobieta musi popierać ekspansję równouprawnienia kobiet, polegając na prawie do swobodnego wояżowania i edukacji, chociaż jako turystka wiele utraciłaby, gdyby za-

brakło w krajach Islamu niewiast skrywających twarze pod presją religijnego fanatyzmu. Nie jest ona zainteresowana penetracją alibi praktyki danego społeczeństwa, a raczej oznaką bez motywu. Tę sprzeczność wzajemnie unicestwiających się kontekstów (alibi społecznej praktyki) Woźniak dobrze rozumiał, znajdując metaforę "wyblakniętej na słońcu błony fotograficznej". Nie był więc zainteresowany turystyką pod kątem jej kulturalnej i ekonomicznej doniosłości, lecz jako figurą nicości. Mniej go interesował mechanizm powstawania turystycznego kodu, wedle którego piosenka francuska zaśpiewana po angielsku z francuskim akcentem jest o wiele bardziej czarująca niż zaśpiewana po francusku. Raczej koncentrował się nad turystyką jako stanem, w którym człowiek podziwiający turystyczne atrakcje przybiera budzącą współczucie karykaturalną postać. Turystyka, uważa Culler, jest dobrą manifestacją współczesnej kultury zdominowanej przez masową konsumpcję. Jest symulacyjną praktyką uczestnictwa w kulturze. Chociaż aspirujemy do grona elity, deklarujemy ignorancję i niechęć wobec telewizji, muzyki rockowej czy mody, to jednak w swej mentalności pozostajemy tylko żalosnymi turystami oraz obserwujemy turystów, którzy nie różnią się zbytnio od klientów gabinetu masażu.

Zainscenizowana przez Woźniaka wystawa turystycznych fotografii nie zrealizowała wysokich wartości, jakkolwiek była stopniem ku wartościom, wokół wartości, nie będąc wszakże reklamą wartości, ponieważ nie miała charakteru ofensywnego, lecz nostalgiczny. Jaka była rola tej relatywnie niewinnej wystawki? Zapewne taka sama, jak wszelkich mumii, relikwii, pamiątek, listów etc., które należą do kategorii obiektów kultury z wielką trudnością wchodzących w ekonomiczny system wymiany wartości. A przecież, co sugerowała wystawa, tylko pozornie zajmują one marginalne miejsce w kulturze. Aby opisać to miejsce, trzeba sięgnąć po teorię śmierci (rubbish theory).<sup>10)</sup> Wedle tej teorii każda kultura bazuje na rozróżnieniu obiektów kultury jako przejściowych (transient) i trwałych (durable). Z kolei, znamy pogląd, że każdy system klasyfikacji, także tej klasyfikacji, musi dawać impuls dla powstania anomalii, a każda kultura musi prowadzić do konfrontacji ze zjawiskami, które wydają się przeciwstawiać jej założeniom. W strukturalizmie definiowano więc brud, nieczystość, tabu czy wszelką anomalię jako produkt różnicowego, diakrytycznego systemu, a więc jako materię poza miejscem (tak np. pożywienie na talerzu jest czyste, lecz nie na równie czystej podłodze czy na schludnym ubraniu). Każda ekskluzja może dokonywać się tylko z pozycji określonego systemu. Poznanie systemu jest bardziej efektywne, jeśli zostało uzupełnione poznaniem towarzyszących mu anomalii. Ta jeszcze strukturalistyczna zasada pozwala nam twierdzić, że wszelkie anomalie, wszelkie odpadki i śmiecie kultury pośrednio pozostają w związku z wartościami. Jeśli ktoś interesuje się wartościami musi zarazem pomyśleć o śmieciach. Kategorie „przejściowych” i „trwałych” obiektów nie wyczerpują całego uniwersum obiektów kultury, to zaś implikuje potrzebę uwzględnienia trzeciej kategorii – kategorii rupieci. Historia fotografii pani Karoń Swindells ukazuje mechanizm obiegu wartości – od fotografii jako kategorii przejściowej, skoro po spełnieniu swej okazjonalnej funkcji mogą zostać wyrzucone. Następnie fotografie te, już podupadłe pod kategorię śmieci, która pojawia się, gdy po obniżeniu ich wartości istnieją w beczasowej sferze, zyskują szansę, że zostaną odkryte i przeniesione do kategorii trwałych obiektów kultury. Wtedy ztracają swą magmową, nieodróżnicowaną naturę śmieci, gdyż charakterystyką trwałych obiektów jest ich zróżnicowanie. Można powiedzieć, że ta marginalna kategoria śmieci staje się w pewnym sensie centralna jako kategoria transmitująca obiekty przejściowe w trwałe. To samo robi ostatnio Woźniak, malując obrazy – kolekcje jako relikty konserwujące jego dawną twórczość, dziś już w dużej części zapomnianą (obiekty przejściowe), wkomponowując ją w układ wartości, który wydaje się dziś aspirować do wartości trwałych jak ornamentyzm – pełen relaksu i apatii performatyw zapomnienia. Wykorzystuje przejściowe informacje – stare plakaty Gruppy czy nikomu już niepotrzebne plansze z oznajmieniami Jenny Holzer, na tle których powstają równie bezużyteczne formy oraz ustawiane są obrazy cytujące wczesną twórczość. Maluje w ten sposób obrazy–rupiecie, eksploatując zasadę materii poza miejscem. Woźniak uzyskuje efekt nieodróżnicowania i chaosu

śmieci poprzez natrętne powtarzanie tego samego obrazu, dając możliwość dowolnego rozstawiania, zestawiania, a więc symulację ekspozycji. Słusznie zauważa Thompson, że teoria śmieci wydaje się zawsze prowadzić do nielogiczności, anomalii i paradoksu, gdyż usiłuje integrować dwa sprzeczne porządki wartości<sup>11)</sup> Kategoria śmieci jest kategorią zbiorczą i jest punktem przejścia między przejściowymi i trwałymi obiektami kultury. Rupiecie są kluczem do zrozumienia dynamiki procesu, w którym wartość jest kreowana i niszczone. Dlatego też „dynamiczną teorię śmieci” przeciwstawiono semiotyce jako nazbyt statycznej. Semiotyka – pisze Culler – poszukująca znaczeń i reguł nie była dobrym narzędziem opisu tego dynamicznego procesu, którego mapą jest raczej teoria katastrofy wraz z jej determinizmem i indeterminizmem. Problem śmieci w kulturze jest problemem konfliktu między porządkiem obiektów przejściowych (np. kanapka) i trwałych (symfonia). Konflikt ten destabilizuje tę klasyfikację, wymagając mediacji, w której pozostaje nieredukowalne napięcie i paradoks. Człowiek, tworzący kolekcję absolutnych wartości, co maluje artysta, skoro już ją posiada, ujawnia w jej blasku swą karykaturalną postać. Dlatego też dominującą ikonografią w obrazach–kolekcjach–rupieciach Woźniaka jest monstrualna ikonografia Geniusza/Debila. Ponieważ myślenie o wartościach nieuchronnie wiedzie na manowce śmietnika (Kto dziś pamięta dawny prestiż awangardy czy choćby niedawny Gruppy?), dlatego też sztuka musi odnaleźć między tymi skrajnościami możliwość współczucia.



Kazimierz Piotrowski

#### Przypisy:

1. Wolfgang Iser, Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst, w: *Asthetisches Denken*, Stuttgart 1993, s. 79–113.
2. Umberto Eco, Postmodernismus, Ironie und Vergnügen w: *Wege aus der Moderne. Schlusselfexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. W. Iser, Bamberg 1988, s. 75.
3. Mieczysław Wallis, O przedmiotach wzniosłych (1937), w: *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, s. 286. Myślę tu o koncepcji geniusza i etyki Kanta jako etapu kształtowania się estetyki wzniosłości. „Wzniosłym jest człowiek – pisze Wallis – który tworzy sobie prawa moralne i według nich postępuje; wzniosła jest „autonomia twórczego ducha ludzkiego”.
4. Por. mój szkic: *Sztuka podziwu – restytucja artystycznej autonomii*, w katalogu wystawy: Ryszard Woźniak, Galeria Arsenal, BWA Białystok, 1991.
5. Ryszard Woźniak, *Wszyscy razem czyli brak nikogo*, Oj dobrze już, nr 3 (zima 1985).
6. Z kartki do mnie.
7. Ryszard Woźniak, *Powstrzymywanie wychodzenia*, Mała Galeria ZPAF/CSW, Warszawa, lipiec 1992.
8. Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford 1988, rozdział *The Semiotics of Tourism*, s. 153–167.
9. Tamże, s. 166.
10. Tamże, rozdział: *Rubbish Theory*, s. 168–182.
11. Tamże, s. 182. Teorię śmierci Michael Thompson wyłożył w pracy *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford 1979.