

»Każdy obraz ma  
inne oczy«

Ewa  
Skolimowska

*Kto nie potrafi żyć w szczególe,  
kto go zakazuje i nim pogardza, ślepnie.*

Herta Müller

W INSTYTUCIE AWANGARDY, czyli studiu Henryka Stażewskiego i Edwarda Kraśńskiego przez kilka miesięcy na przełomie 2009 i 2010 roku trwał dialog, możliwy dzięki nawiązaniu współpracy pomiędzy INSTYTUTEM HISTORII SZTUKI UW, FUNDACJĄ GALERII FOKSAL I MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE. Jego uczestnikami byli profesor Andrzej Turowski oraz grupa studentów historii sztuki UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO. Dyskusja materializowała się w czasie poprzez organizację wystaw nawiązujących do zagadnień poruszanych przez profesora Andrzeja Turowskiego podczas wykładów wygłoszanych w MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ oraz seminariów prowadzonych w INSTYTUCIE HISTORII SZTUKI. Nasze odpowiedzi na poruszaną w wykładach problematykę formułowane były przed zapoznaniem się z ich treścią, w antycypacji umożliwiającej samodzielność wyrażania myśli. Tak zarysowana sytuacja zmusiła nas do wyjścia poza znane z uniwersytetu sposoby nauczania, zobligowała do zajęcia postawy uczestniczącej w trakcie wymyślenia i realizowania wystawy. Tym razem nie wiedza, lecz różnorodność praktyk artystycznych określała nasze rozumienie sztuki. Zorganizowanie każdej wystawy było dla nas szczególnym zadaniem, a bliskość pracowni oraz przezroczyście ściany pawilonu stanowiły wyzwanie. Każda wystawa inaczej się z nimi mierzyła i w rozwiązywaniu trudności odnajdywała swój wyjątkowy charakter.

Staliśmy się kuratorami, którzy wyruszyli w niezwykłą intelektualną podróż, której początek wyznaczyła inna, odległa już wyprawa ku krańcom zachodniej cywilizacji — w 1914 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bronisław Malinowski wyptnęli z Tulonu na Cejlon. W spotkaniu z nieznanym Innym pragnęli odnaleźć siebie — brakującą część skalającą „ja”. W tropikach poszukiwali skarbu jedności. Zamiast ukojenia znaleźli nadmiar życia: przygnębiające rozwydrzenie form i kolorów, roślinność groźną przez swoje łuski i kolce, drażniący oko widok nagich, czarnych ciał, zamiast uroku — gorączkowy koszmar choroby graniczącej z szałem. Podróż, chociaż nie zakończyła się pomyślnie, wprowadziła wątek tożsamości i wielokulturowości do polskiego modernizmu. Mogła zostać przez nas przywołana tylko ze świadomością jej końca, którego metaforą jest nie wyprawa tym razem, lecz ucieczka Claude’a Lévi-Straussa przed nazistowskim zagrożeniem z Francji w 1941 roku, opisana przez niego w pierwszym rozdziale *Smutku tropików*, zatytułowanym *Koniec podróży*. Antropolog, który odnajdywał zadowolenie w różnorodności zwyczajów, obyczajów i instytucji na krańcach świata, sam stał się Innym w Europie czasów drugiej wojny światowej. Poprzez przywołanie początku podróży i jej konsekwencji mogliśmy poddać ponownej lekturze historię modernistycznej sztuki ze współczesnej perspektywy, w ruchu od końca ku początkowi poszukiwać jej niedoczytanych momentów, odkrywać pęknięcia w pozornie spójnej opowieści, przyglądać się obrazom i ich niespodziewanym spotkaniom. Podróż nie obiecywała nam już spełnienia marzeń ani skarbów w postaci nienaruszonej.

Za rodzaj zapisu współczesnej wyprawy etnograficznej można uznać film Goshki Macugi *Snake Society* (2009), pokazywany podczas wystawy »Początek egzotycznej podróży«. Artystka powtórzyła podróż Aby’ego

Warburga z przełomu 1895 i 1896 roku ku dawnym siedzibom Indian plemienia Hopi. Nie odnalazła jednak zagubionej kultury, lecz jej ślady: kamera zarejestrowała pozostałości opuszczonych domostw oraz opowieść zamerykanizowanego, ubranego w uniform Indianina, który pokazał turystom resztki pozostałe po dawnych mieszkańcach i ich kulturze. Nie udało jej się obejrzeć „rytuału węża”, którego nie zobaczył także sam Warburg, lecz opisał w wykładzie zilustrowanym licznymi fotografiami, wygłoszonym w sanatorium Kreuzlingen w 1923 roku. Był to taniec z niebezpiecznymi węzami (wkładano je do ust), które utożsamiano z przerażającą siłą piorunów. Węże jako wcielenie groźnych mocy natury miały sprowadzić deszcz w czasie suszy. Próba znalezienia ocalenia wiązała się z podjęciem ryzyka. Warburg odnalazł przedstawienia węża jako zagrożenia (biblijny wąż-kusiciel) i ocalenia (Asklepios-uzdrowiciel) w antyku greckim i średniowieczu — obraz wykraczający poza granice dzieła sztuki i estetyki, przekazywany w procesie *Nachleben*, wydobywany z magazynu pamięci w chwilach napięcia i w zderzeniu z nową epoką i jej potrzebami wypełniany nowymi znaczeniami. Jego transmisja podobna jest do wykładów piorunów, które w oślepiającym błysku zagrażają możliwością reakcji impulsywnej, ale jednocześnie składają obietnicę zapanowania nad sprzecznościami. Obraz zbliża do nieokiełznanymi fantazmatów, a poprzez zapewnienie im formy ma zdolność leczenia i jednocześnie pełni funkcję zapisu duchowych napięć przenikających kulturę zachodnią, która mieści się pomiędzy biegunami praktyk magiczno-religijnych i namysłu matematycznego, pomiędzy antropologią (studiami nad nieświadomymi uwarunkowaniami) i historią (studiami nad ekspresją świadomą). Historia tego obrazu nie może być ujmowana jako chronologiczna sekwencja relacji przyczynowo-skutkowych: dotyczy przetrwania, powrotów i powtórzeń. Obraz wydobyty z przekazywanego przez pamięć zasobu powrócił w filmie Goshki Macugi — na jednym z zakupionych przez artystkę w Internecie zdjęć weteran wojny w Wietnamie wkłada węża do ust właśnie tak, jak to czynili uczestnicy rytualnych tańców.

Tylko wystawa »Początek egzotycznej podróży« bezpośrednio przywołała rozumienie obrazu Warburga. Pozostało ono jednak niedopowiedzianym odniesieniem wszystkich ekspozycji — nieujawnioną osnową, przeplatającą się za każdym razem z nowym wątkiem. W dynamicznym obiegu skonfliktowanych obrazów, w krążeniu pamięci o tym, co nie może zostać uobecnione, lecz powraca jako ułomny ślad, ukazywał się obraz nieoswojonej Inności. Postać Innego została odnaleziona na fotografiach tajemniczych, zamorskich krain i ich mieszkańców publikowanych w czasopiśmie „Morze”. W międzywojennej Polsce zdjęcia wyrażały pragnienie kolonialne, dziś pozostały garścią fotosów zastępujących nieistniejące już postaci. Podczas wystawy »Baba Jaga patrzy« wydobyte z czasopisma obrazy zostały skonfrontowane z dokumentalnymi fotografiami z V ŚWIATOWEGO FESTIWALU MŁODZIEŻY I STUDENTÓW (Warszawa, 1955) oraz dekoracyjnym fryzem Henryka Tomaszewskiego i Wojciecha Fangora. Tym razem Inny jako przedmiot fascynacji ukazywał neokolonialne oblicze radzieckiego im-

perializmu, ukrywające się w haśle braterstwa i powszechnego pokoju, którego plastycznym wyrazem była nowoczesna forma festiwalowych ozdób, zawieszonych w przestrzeni miasta.

Konkretyzowana w pierwszej połowie XX wieku cielesna postać Innego została unicestwiona podczas drugiej wojny światowej. Holocaust w znaczeniu dosłownym to ofiara całkowita — Zagłada pozostawiła po Żydach jedynie popiół. Konstruowany przez pierwszą awangardę obraz jedności człowieka i rzeczy okazał bezsilność w konfrontacji z niemożliwym do zintegrowania w spójnej formie traumatycznym wydarzeniem. W drugiej połowie XX wieku Inność może być przywoływana przez pamięć o niej, poprzez ślady getta wpisane w strukturę odbudowanego miasta, jako warstwa palimpsestowej pamięci zamazanej przez wszystko to, co się na nią nałożyło. Zagłady Innego dotyczyła wystawa »Leszno/Świerczewskiego/Solidarności«. Jego nieobecność zmaterializowała się podczas wykładu doktora Jacka Leociaka jako historia nieistniejącego już w pobliżu pracowni miasta, jako listy z wezwaniem o pomoc napisane w getcie, podczas wystawy wystlane przez nas i Artura Żmijewskiego do mieszkańców okolicznych bloków w oczekiwaniu na reakcję.

Wystawa »Leszno/Świerczewskiego/Solidarności« z osadów pamięci zachowanych w najbliższym otoczeniu studia wydobyla uporczywie wymazywaną przeszłość PRL-u. Jej problematyczność omówił profesor Waldemar Baraniewski podczas wykładu, który odbył się w ramach wystawy: w dawnym MUZEUM LENINA znajduje się dziś MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI. Kuratorki odnalazły w zbiorach i wystawiły we foyer MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI rzeźbę Aliny Szapocznikow — *Ekshumowany* (1955). Praca, powstała rzekomo jako reakcja na rehabilitację zamordowanego w 1949 roku Łászló Rajka, jest często traktowana jako prywatna opowieść artystki o wojnie, w przeciwieństwie do projektów pomników podejmujących problematykę wojenną w obszarze bardziej publicznym. Włączenie rzeźby do kolekcji MUZEUM LENINA zaskakuje, ponieważ nie da się jej wpisać w żadną wersję oficjalnej polityki historycznej. Może być jednak rozumiane jako przejaw zainteresowania sztuką awangardową, której światopogląd utożsamiano z postawami lewicowymi lub jako próba przechwycenia niepokojącej treści.

We współczesnej przestrzeni publicznej, kształtowanej przez zawiąłany splot dyskursów politycznych, niewygodną historię wypiera zapomnienie. Wykluczenie nie dotyczy tylko wydarzeń, dotyka także przedmiotów i ludzi, których Inność oszajana jest poprzez wytwarzanie wyobrażenia powszechnej swojskości. Istnienie śmieci w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu pokazała wystawa »To miejsce nigdy nie będzie należeć do mnie«. Olbrzymią masę produkowanych przez konsumpcję szkodliwych i ubocznych odpadów przykryła wykładzina (Monika Sosnowska, *Bez tytułu*, 2006). Sterty śmieci nie pozwalały zachować równowagi, chwiejnym krokiem publiczności towarzyszyły, zagłuszające słowa, trzaski gruchotanych resztek. Odpadami mogą być też ludzie — chłopci z przedmieść Pekinu (Wei Liu, *Hopeless Land*, 2008), romskie dziecko zagubione w obojętnym tłumie przechodniów (Jan Brzuszek, *Superman*, 1991), bez-

domni, których przedstawienia krąży w środkach masowego przekazu. Ich schematyczności dotyczyły warsztaty Romana Dziadkiewicza *Ikonografia leżenia*: znalezione w Internecie obrazy postaci leżących zostały porwane przez nas na drobne kawałki i wyrzucone pod schody prowadzące na dach pawilonu. Obraz nie został zniszczony ostatecznie, ponieważ powraca w pamięci jako klisza. Fizyczny akt niszczenia to próba uświadomienia sobie jego niekontrolowanego przepływu i zapanowania nad nim.

Wystawa »To miejsce nigdy nie będzie należeć do mnie« odkryła istnienie Inności w homogenicznej przestrzeni publicznej. Zadała pytanie o możliwość jej wypowiedzenia, a przez to upodmiotowienia. Dominujące dyskursy polityczne przyznają i odbierają prawo głosu, włączają i wykluczają z kontrolowanej przez siebie przestrzeni. Dzielą zmysłowość (*partage du sensible*) na to, co może zostać pomyślane i to, co nie do pomyślenia, na postrzegalność i niewidzialność. Definiują granice wolności. Jej limitowaniu przeciwstawiali się artyści. Podczas wystawy w GALERII KRZYSZTOFORÓW w Krakowie w 1959 roku zostały zaprezentowane prace grupy PHASES, której członkowie łączyli sztukę z zagadnieniami społeczno-moralnymi i politycznymi. Ich postawy wywodziły się z ruchu anarchistycznego, skierowanego przeciwko zniewoleniu. Możliwości wyzwolenia człowieka poszukiwali w twórczości. Podkreślali decydującą rolę spontaniczności, oryginalności i nieskrępowanej wyobraźni. Sprzeciwiali się ograniczeniom stylistycznym, łącząc surrealistyczną wyobraźnię z malarstwem abstrakcyjnym. W odezwie, wygłoszonej z okazji otwarcia wystawy i sygnowanej przez członków grupy, André Breton uznał wolność za wartość najistotniejszą, obowiązek myśli tworzącego artysty. Opowiedział się po stronie tych, którym wolność odbierano. W polskiej odwilży i destalinizacji widział rewolucję zrealizowaną, odczuwał w niej pulsowanie wolności.

Utopijna wizja wyzwolenia poprzez twórczość, którą budowali André Breton i grupa PHASES została skonfrontowana z postulatami Josepha Beuysa na wystawie »Niech płonie ogień wolności!« Niemiecki artysta w ruchu SOLIDARNOŚCI upatrywał realizacji własnych poszukiwań trzeciej drogi. Apelował o alternatywę (*Aufruf zur Alternative*, 1978) pomiędzy kapitalizmem i socjalizmem — miał to być wolny demokratyczny socjalizm oparty na ideach wolności, demokracji i samorządności. Wolna twórczość, w której mógł uczestniczyć każdy, była według Beuysa jedyną drogą prowadzącą do społeczeństwa alternatywnego. *Polentransport 1981*, dar ponad 1000 prac do stworzonej przez Władysława Strzemińskiego Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, to deklaracja braterstwa i poparcia dla wolnościowego ruchu w Polsce, utożsamianego przez artystę z własnymi dążeniami.

Stażewski, konstruktywista, z anarchizmu czerpał poczucie wolności — pojmowanie sztuki jako nieustającego działania. Awangardową świadomość Stażewskiego określało społeczne zaangażowanie, a praktykę artystyczną — zmierzanie ku abstrakcji, która w jedność formy, osiąganą na drodze kolejnych redukcji, poszukiwała spoistości sztuki i świata. Awangarda nie odrzuciła obrazu, w jego konstruowaniu odnajdywała utopię

organizacji życia. Nie była to jednak jedyna jej wersja: opozycyjne stanowisko zajmowała awangarda utylitarystyczna. Użyteczność miała zapewnić jej bezpośredni udział w budowie nowej rzeczywistości. Funkcje społeczne sztuki podkreślał Mieczysław Szczuka: przywołana podczas wystawy »Sny (nie)rzeczywiste« idea „domów-ogrodów” była utopijną wizją budynków otwartych na świat, zatopionych w otaczającej je roślinności i przestworze powietrza. Domy o szklanych taflach ścian spełniały w wyobraźni marzenia o sprawiedliwym porządku społecznym. Realizacja idei nigdy jednak nie zmaterializowała snu. *Szklany Dom* (2009) Nicolasa GrosPierre’a to kontr-utopia otwartości zamknięta w szklanym kubiku. W zminiaturyzowanej wersji NARODOWEGO BANKU POLSKIEGO bujnie jak w szklarni rozwijają się egzotyczne rośliny. Nie jest to przestrzeń przeznaczona dla ludzi.

Szczuka sądził, że rozdział pomiędzy produkcją i życiem może zostać zniesiony, a sztuka przynosi rzeczywiste skutki społeczne. Jego programowy tekst *Sztuka a rzeczywistość* został skonfrontowany z manifestem Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne* na wystawie »Sny (nie)rzeczywiste«. Żmijewski przygląda się procesowi przejścia awangardowej utopii przez ideologię państwa realizmu socjalistycznego i pyta o samą możliwość zaangażowania sztuki w postutopijnym społeczeństwie konsumpcji. Jego stosowane sztuki społeczne nie zbudują świata od nowa na jednej powszechnej zasadzie, opisują jednak mechanizmy obojętności, wykluczenia i zniewolenia, które zachodzą w przestrzeni publicznej. Ujawniają konflikt tkwiący w jądrze wspólnoty, przywracają publicznej debacie treści wyparte (*Manifestacja przeciwko wojnie w Gazie, 17.01.2009, Tel Aviv–Jaffa, Izrael*, współpraca: Yael Bartana). Sztuka, podważając prawomocność obowiązujących stereotypów wyobraźni, kwestionuje zbiorową fantazję i umieszcza się w przestrzeni realnego sporu. Jego wypowiedzenie burzy utrwalaony podział przestrzeni zmysłowej na podmioty działania i wypowiedzi oraz na tych, którzy są odrzuceni i pozbawieni głosu. Spór nie istniał w przestrzeni zawłaszczanej przez oficjalną propagandę państwową, co zaobserwować można w filmowych dokumentacjach *Manifestacje* KwieKulik (1979–1982), wynikających z zainteresowania duetu przebiegiem i wyglądem masowych zgromadzeń i pochodów na ulicach miasta.

Żmijewski, powracając dziś do debaty dotyczącej politycznego zaangażowania sztuki, ujawnił sprzeczności awangardy, która w zmierzaniu do abstrakcji upatrywała realizacji społecznych celów, w produkcji szukała możliwości zniesienia własnej alienacji. Budując jedność obrazu i świata, człowieka i rzeczy — pomijała istnienie tego, co szczególne. Inność, która liczyła się tylko jako fragment uzupełniający całość, wymykała się uporządkowanej strukturze. Powracała jako doświadczenie nieznośnej obcości tropików, fascynującej tajemniczości mieszkańców upragnionych kolonii, jako masa szkodliwych odpadów i okaleczone ciało. Zniknięciu konkretnej postaci Innego po II wojnie światowej zaczęło towarzyszyć pytanie o granice wypowiedzialności i milczenia. Obraz utracił swoją ufundowaną na sprzecznościach i wyobrażoną jedność: zaczął przywoływać nieobecną Inność poprzez ślady pamięci, w nieciągłości i zerwaniach poszukiwał wy-

rażalności doświadczenia traumatycznego. Kolejne wystawy wydobywały te sprzeczności i konfrontowały modernistyczny obraz z Innością. Pomiędzy poszukiwaniem tożsamości i doświadczaniem pęknięć, pomiędzy logicznymi konstrukcjami Stażewskiego i „heterologią niebieskiej linii”, naklejanej przez Krasińskiego na oczywistości miejsca, mieściła się historia, którą ponownie czytaliśmy. Oba wątki spotkały się podczas trwania naszej podróży w przestrzeni szklanego pawilonu wybudowanego na dachu betonowego bloku — ułomnej realizacji utopijnej wizji Szczuki.

