

DOM TĘCZ

- obraz, świat w obrazie, obraz w świecie, śmiecie...

„Obraz odgradza nas od ołchłani, z której się wywodzi”¹.

Ryszard Woźniak

Jeszcze jedna wystawa malarstwa. Ale jakże inna od dotychczasowych ta wystawa w Powszechnym Banku Kredytowym SA w Warszawie. Sztuka w banku - jakże niespotykane to wydarzenie w Polsce i naruszające nasze romantyczne wyobrażenia o czystości sztuki i jej niemal świątynnym przeznaczeniu. Tradycyjna już nieufność sztuki wobec świata finansjery, który ona wielokrotnie kontestowała, nie mogąc bez niego żyć, wystawia to przedsięwzięcie na kolejną próbę sił bezinteresownego podziwu i pokusy profitu. Mamy bowiem w pamięci choćby Adorna głośną krytykę sztuki modernistycznej za jej uleganie destrukcyjnej presji rynku. Uwzględniając głosy tej krytyki i rezygnując z produkcji materialnych dzieł sztuki na rzecz sztuki konceptu czy performance oraz innych działań efemerycznych i poza-instytucjonalnych, sztuka w minionych dekadach, zwłaszcza w latach 70-tych, znacznie podreperowała swą reputację. Powstawały nawet muzea artystów, aby uwolnić sztukę od instytucjonalnych nacisków. Jednakże na przełomie lat 70 i 80-tych, szczególnie w Niemczech, pojawiło się zjawisko „głodu obrazów”, które dla wielu wydało się kolejnym mariażem sztuki i rynku. W Polsce złośliwi demaskatorzy tej rzekomo ponownej komercjalizacji sztuki nie chcą jednak dostrzegać, że wielu przedstawicieli t.zw. *ekspresji lat 80-tych* do tej pory nie osiągnęło rynkowego sukcesu, a ich twórczość nie jest wystarczająco reprezentowana w muzeach i pozostaje nadal niewspółmierna z gustami posiadaczy gotówki. Mimo tego antagonizmu woli artystycznej i pragnienia zysku jest jednak coś, co czyni tę wystawę sensowną zarówno dla artysty, jak i ludzi interesu. Jest to przede wszystkim wspólna im świadomość fenomenu cyrkulacji wartości tak obrazu malarskiego, jak i pieniądza, który wszak też jest jednym z obrazów tego świata. Obraz malarski i pieniądz łączy przynajmniej to, że chociaż inaczej i w swoisty im sposób aspirują one do wartości absolutnej (niezmiennej), to jednak

nieustannie podlegają procesowi waloryzacji, dewaluacji czy rewaloryzacji. Nawet arcydzieła jesteśmy zmuszeni wyceniać i robimy to za każdym razem inaczej. Obraz malarski jest więc próbą koncentracji myśli w formie zmysłowej, podobnie jak myślimy o kumulacji kapitału. Jestże refleksja nad złudzeniem owej koncentracji - bez względu na fakt, czy byłaby to kumulacja w postaci materii malarskiej, czy środków finansowych etc.- tematem tej wystawy, która inauguruje działalność nowej, imponującej siedziby PBK? Chcemy tu razem z artystą przewrotnie powiedzieć, że to nie tylko obrazy są eksponowane w banku, ale i sam bank eksponuje się dzięki nim jako pewien obraz.

OBRAZ

Zapytajmy na wstępie o ideologię naszej ekspozycji. Czy w niewinnym wystawianiu sztuki może rzeczywiście kryć się jakaś ideologia? A jeśli musi się kryć niestety, to jaką ona być dziś powinna? W jaki sposób sztuka może pomóc tak innej od niej samej instytucji, jak bank, aby stworzyć jej właściwy obraz? A jaki to wywrze wpływ na własny obraz sztuki? Otóż jeszcze do niedawna pokutowało w kulturze myślenie w kategoriach zdobyczy, podboju, opanowania, koncentracji czy kumulacji. Odbiciem tego myślenia w życiu społecznym były wielkie modernistyczne ideologie wraz z ich politycznymi awangardami, którym w sukurs przychodziły rozmaite awangardy artystyczne. Modernistyczne myślenie rodziło się przede wszystkim z wizji zdeterminowanego historycznie konfliktu starego z nowym, któremu trzeba było w jakiś sposób zaradzić. Najlepiej zniszczyć stare, a na gruzowisku posadzić nowe. U podstaw modernizmu legła wizja powszechnego antagonizmu - między innymi klasowego lub rasowego, którego przezwyciężenie stało się moralnym i artystycznym celem. Z takiej refleksji wyrastało choćby Władysława Strzemińskiego myślenie o malarstwie jeszcze podczas Rewolucji Październikowej. Jego *unizm* z lat 20-tych był próbą stworzenia obrazu pozbawionego dynamizmu czy dramatyzmu dziejów, jaki wokół siebie doświadczał. Pozbawiony plastycznych kontrastów obraz miał trwać niejako poza czasem, nieporuszony wobec otoczenia, podobnie też pragnęła wówczas europejska lewica wcielić w życie utopię bezklasowego społeczeństwa wolnego od wyzysku człowieka przez człowieka. Muzea zgromadziły wiele tego typu obrazów, które dziś zwiedzający beznamiętnie ogląda jak każde ze swych najbardziej pięknych, ale straconych złudzeń. Każde znaczniejsze muzeum zdolne jest zebrać sporą kolekcję prac artystów, którzy ulegli złudzeniu, że są w stanie tworzyć autonomiczne dzieła sztuki, ponadczasowe, zamknięte, estetyczne, wyizolowane struktury - „formy bezwzględne” powstałe w wyniku „działań neutralnych” - jak powiadał niegdyś Jerzy Rosołowicz.

Owe piktoralne doskonałości, niczym organizmy o własnej przestrzeni i energii, jak obrazy Stefana Gierowskiego, niestety pozostawały tragicznie pozorne w swej egzystencji, jeśli próbowano je konfrontować z rzeczywistością. Malarstwo Gruppy zaczęło powstawać na początku lat 80-tych, a więc w momencie, gdy dotychczasowa optymistyczna wiara w podbój i opanowanie zamieniała się w daleko idący krytycyzm, pesymizm i ironię czy wreszcie w autoironię. I oni także miewali abstrakcyjne płótna w swoim studenckim dorobku. Obrazy te, straszące jeszcze duchem geometrii, pozwalają widzieć w ich autorach zdolnych uczniów Profesorów, przeciwko którym jednakże wkrótce się zbuntowali.

ŚWIAT W OBRAZIE (lata 80-te)

Czy sztuka naśladuje rzeczywistość? Jaką rzeczywistość? W jaki sposób ją naśladuje? Czy odbija perfekcyjnie jak tautologia „A jest A”, czy pośrednio jako twór analogiczny względem organizmów natury? Czy może jako spontaniczny wyraz, nieświadomy symptom rzeczywistości, a może jako sublimacja lub efekt tłumienia i wypierania (omyłkowego przeobrażania, zapominania) wyobrażeń o świecie? A może jako implozja, jak to miało miejsce po konceptualizmie? Teoria zna tu cały wachlarz odpowiedzi. Gdy patrzymy na obrazy Woźniaka z lat 80-tych, widzimy, że określenia te, wzięte osobno, nie opisują stosunku tych obrazów do świata. Dopiero razem użyte, pojęcia te pozwalają przybliżyć skomplikowany mimetyzm jego malarstwa, w którym nie obowiązuje żadna hierarchia stylów i właściwych im sposobów naśladowania rzeczywistości. Artysta przechodzi od jednego stylu do drugiego - maluje „stylowo”. To mimetyzm niejako drugiego stopnia - rewaloryzacja stylów czy izmów historycznych. Jaki jest jednak jego stosunek do świata i stylów? Tego nadal nie wiemy. Jest on niewątpliwie skomplikowany. Nasuwa się tu łacińskie określenie *perversio* (przekręcenie). Rozwijając ten termin o pozostałe dopełnienia (*perverse*, *perversitas*, *perversus* czy *perverto*), możemy powiedzieć, że chodzi tu o odwrócenie obrazu świata, ukazywanie opacznie, przewrotnie, niestuszenie, źle, fałszywie, z domieszką głupoty w celu obalenia czegoś, wypaczenia lub zniweczenia tego, co i tak jest niedorzeczne. Malarze Gruppy, szczególnie Ryszard Woźniak, a obserwuję ich od dziewięciu już lat, bywają artystami perwertycznymi, jakich jest więcej w ponowoczesnej epoce. Często w ich obrazach, w poruszonym temacie, w wątku osobistym, politycznym czy irreligijnym, ujawnia się ta chęć przekręcania czy odwracania porządku rzeczy, pokrętnego przeżywania i opaczego ukazywania spraw ludzkich. Byli oni wówczas najbardziej wyrafinowanymi i przewrotnymi mistrzami w śledzeniu ludzkiego „niedoformia”. Krytyka nigdy nie była w stanie opisać prawdziwego oblicza tej sztuki,

ponieważ zawsze brakło jej odwagi, samozaparcia, przewyciężenia lęku przed zarzutami, że współuczestniczy w tym niepoważnym karnawale. Poprzestawano więc na racjonalizacji tego malarstwa, na wybiórczym opisie tylko tych wątków, które można łatwo socjalizować. Potwierdza się to zwłaszcza w przypadku twórczości Woźniaka. Uporczywym studiom Woźniaka nad genialnością od początku towarzyszy ikona debila. Genialność i szaleństwo człowieka stapiają się w jedność, w wyobrażenie patologicznej orgiastyczności, z której rodzi się historia ludzkości, jej polityka, religia i sztuka. Woźniak określił swoje malarstwo w latach 80-tych jako „sztukę podziwu”, zauważając przy tym ironicznie: *„Stan podziwu cechuje bezradność. Mówi się, że ktoś oniemiał lub zaniemówił z podziwu, nie mógł wyjść z podziwu, nie mógł się nadziwić. Jest więc to sztuka niemocy i niemoty”*². Tak oto w akcie malowania może dochodzić do przekręcenia czy odwrócenia stosunku sztuki do rzeczywistości, gdy artysta przestaje panować nad procesem obrazowania świata, ponieważ jest przezeń oczarowany i ubezwłasnowolniony. Dochodzi więc do odwrócenia stosunku pomiędzy sztuką i rzeczywistością - to nie obraz przedstawia świat i tym samym go opanowuje, ale obraz zostaje wchłonięty przez świat i przezeń opanowany.

OBRAZ W ŚWIECIE (przełom lat 80 i 90-tych)

Wraz z upadkiem komunizmu w Polsce na przełomie lat 80 i 90-tych również w sztuce zachodzi znaczna zmiana. Społeczeństwo pragnie wypoczynku - to pewne. Obraz mebli jest w tej nowej sytuacji chyba najbardziej oczekiwanym wyobrażeniem. Na jednym z obrazów Woźniaka czerwona żaba gramoli się na czerwonej kanapie. Na innych obrazach pojawiają się namalowane wcześniej rekwizyty społecznych konfliktów, jak na przykład skrzydło obcięte demonowi zła. Są to trofea służące dla wielu przebiegłych jako moralny argument, że teraz nadeszła ich kolej w urządzaniu świata. Te obrazy świadczą jednak tylko o tym, że artysta nie chce już uprawiać w tych latach krytyki społecznej. Nie chce zajmować się polityką. Woźniak maluje ludzkie tęsknoty i pragnienia komfortu - sen o „Domu Tęcz”. Obraz zostaje zredukowany również do czegoś w rodzaju mebla - elementu wyposażenia domu jak grill. Ale obrazy dostatku pojmuje on jako „figury nicości” - formy przejściowe jak świeżo ścięte drzewa lub odarte z tkanki rdzenie, w których tli się jeszcze resztkę energii wegetatywnego procesu. Zostały one pozbawione życia, aby mu służyć w iluzorycznej, krystalicznej postaci. Stąd już tylko krok do nowej koncepcji obrazu - obrazu w świecie. Tak, jak życie podporządkowuje przeszłość teraźniejszości, a teraźniejszość przyszłości, tak też dla komfortu i spokoju świat w obrazie wraz z jego brutalnością lat 80-tych podlega

wymazywaniu jako niepotrzebne wspomnienie. Stare obrazy Woźniaka są teraz fragmentami nowych obrazów, które powstają w wyniku ich częściowego reprodukcji, przemalowywania, ornamentalizacji i innych zabiegów estetyzacji. Dzięki reprodukcji tracą one swą dawną autentyczność i drastyczność przeżycia. Już nie potrafią nami wstrząsać, ponieważ skryzalizowane w nich wyobrażenie świata jest zaledwie wspomnieniem, o którym pragniemy jak najszybciej zapomnieć. Obrazy te straciły dla nas swą pierwotną plastyczność, uległy dewaluacji i sprawiają wrażenie zużytych rzeczy, których chętnie się pozbędziemy jak innych rupieci.

ŚMIECIE

Nie wszyscy jednak potrafią odnaleźć się w nowym świecie, który z bezwzględnością dewaluuje ikony starego świata. Właściwie można nawet powiedzieć, że mniej lub bardziej jest to ułomność każdego. Któż bowiem z nas nie posiada w swym domu najmniejszej bodaj pamiątki, starej fotografii, pocztówki od przyjaciela czy listu? Ta słabość do pamiątkowych rupieci funduje całą naszą kulturę, która wbrew roszczeniom futurystów nadal nie zamierza zrezygnować z muzeów, izb pamięci czy pomników. Powinniśmy uświadomić sobie, że system naszej kultury zbudowany jest na opozycji pomiędzy kategorią przedmiotów o wartości absolutnej (bezwzględnej, niezmiennej), do której należą przede wszystkim arcydzieła sztuki, a kategorią przedmiotów o wartości relatywnej (względnej, zmiennej czy przejściowej), jak na przykład hamburger czy pieniądze, które nie mają wartości same w sobie, lecz jedynie doraźną, określoną przez aktualny kurs. Jest to przepaść pomiędzy wartościami nie do zasypania. Antagonizm tych wartości ciągle wywołuje spory i dyskusje, co się godzi artyście tworzyć lub gdzie wystawiać, jakie są kryteria odróżniające sztukę wysoką od sztuki niskiej? Niektórzy artyści, zwłaszcza pop-art'u, usiłowali tę przepaść sprytnie zamaskować, używając przedmiotów masowej konsumpcji. Inni tworzyli t.zw. *sztukę biedną* czy używali przedmiotów znalezionych. Wszyscy oni czuli potrzebę istnienia pewnej przechodniej kategorii wartościowych przedmiotów, która byłaby pomostem pomiędzy wartościami absolutnymi i relatywnymi. Artyści rzeczywiście wyczuwali od dawna konieczność dowartościowania całej marginalnej sfery odpadków naszej kultury. Teoretycy kultury, dopiero idąc ich tropem, uznali kategorię rupieci za niezbędny element tłumaczący działanie mechanizmu obiegu wartości w społeczeństwie, ponieważ nie można go wyjaśnić w oparciu o sztywny semiotyczny podział wartościowych przedmiotów na kategorię przedmiotów o wartości absolutnej i relatywnej. Taki czysto formalny podział nie jest wystarczający,

ponieważ nie uwzględnia on faktu materialnych i chaotycznych przejść, jakim podlega dany przedmiot. Przedmioty podlegają bowiem waloryzacji, dewaluacji i redukcji do śmieci, ale także mogą podlegać następnie rewaloryzacji. Mówiąc słowami Woźniaka, który notabene poznał teorię śmieci Michaela Thompsona zrodzoną ze współczesnego kryzysu semiotyki, musimy pamiętać, że gdy produkt staje się przedmiotem podziwu, to podziw nasz ostatecznie podlega zakłóceniu i przechodzi w stan swoistej niemocy. Taki absolutny podziw przestaje być użyteczny, a jego pojęcie okazuje się ambiwalentne. Podobnie poddany waloryzacji produkt ulega dewaluacji i zostaje zdegradowany do śmieci. Lecz składowisko rupieci, jakim bywa także magazyn muzeum, nie musi być jego ostatecznym przeznaczeniem. Amorficzny śmietnik nie jest jeszcze otchłanią, lecz jedynie jej obrazem. Kategoria śmieci odnosi wprawdzie nasze myślenie do chaosu, ale jest także zbiorczą i przechodnią kategorią, w której wytwory naszej kultury znajdują często swój azyl przed zupełnym unicestwieniem i jako figury nicości czekają na odkrycie i rewaloryzację, aby ponownie wejść w społeczny system wymiany wartości. Historia jednak w końcu czegoś nas nauczyła. Nauczyła nas, w jaki sposób stare może przejść w to, co nowe, nie będąc przy tym poddane zaplanowanej renowacji z dbałością o pierwotną oryginalność. Nie musimy bowiem ciągle zaczynać od zera, od początku, na gruzach starego budować swój Dom Tęcz. I taką też strategię stosuje dziś twórca wobec swoich obrazów, reprodukuje je, przemalowując i częstokroć eksponując pod ścianami lub układając w stosy jako rupiecie, które ktoś kiedyś odkryje dla siebie. Taka była także historia powstania obrazu „Reprodukcja przestrzeni dla konia” (1996). Znalazionemu wśród śmieci obrazkowi artysta domalował brakującą mu przestrzeń. Czy i my powinniśmy potraktować tak samo tę wystawę w Powszechnym Banku Kredytowym SA w Warszawie - jako próbę ratowania obrazu. Ale obrazu czego? Czyż każdy obraz - dzieło sztuki, budynek czy pieniądz - nie odgradza nas od otchłani, z której się wywodzi?

Kazimierz Piotrowski

przypisy:

1. Ryszard Woźniak, Potrzeba sztuki. Powstrzymywanie wychodzenia (praca teoretyczna w ramach przewodu kwalifikacyjnego I stopnia przeprowadzonego na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w 1995 roku).
2. Ryszard Woźniak, Wszyscy razem czyli brak nikogo, „Oj dobrze już”, nr 3, zima 1985.