

# Obrazki z wystawy.

Dorota Krawczyńska

# Obrazki z wystawy

*Malarstwo Luca Tuymansa (w Warszawskiej Zachęcie właśnie kończy się retrospektywa jego twórczości: Luc Tuymans Idź i patrz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 31.05–17.08 2008) rozciąga się pomiędzy dwoma biegunami: understatement/overstatement. Celowe wprowadzanie w błąd oglądającego, piętzenie nieporozumień, kamuflowanie jest śladem po propagandzie III Rzeszy, po kłamstwie języka, po tym, co Nachman Blumental nazywał niewinnością słów, które wcale nie były niewinne – po nadawaniu pozornie błahych nazw najpodlejszym czynom i zamiarom. Blizną po znaczeniu. Manipulacja widzem polega na stopniowym budzeniu jego podejrzliwości, budowaniu jego przeświadczenia, że nic nie jest przedstawione bezinteresownie. Wszystko ma jakiś dodatkowy, ukryty sens, a powolne odkrywanie owego sensu prowadzi nieuchronnie do wiedzy niepożądanego, gorszej niż można by zrazu przypuszczać. Nabywanie wiedzy staje się wcieleieniem negatywności, świat jawi się jako coraz gorszy, groźniejszy i bardziej plugawy. Banalne z pozoru przedstawienie jest w istocie pełnym grozy i bólu przestaniem, jest drwiną z oglądającego, z jego bezmyślnej i niewinnej wiary w porządek i przychyłość świata. Podróż do wnętrza obrazów Tuymansa jest podróżą bez końca, pełną niebezpieczeństw, a u jej kresu okazuje się, zawsze, że jest gorzej, niż mogliśmy przypuszczać.*

*Takie obrazy, jak Spaziergang (1989), Portret (1994), Architekt (1997), Lampa (1994), cykl Czas (pochodzący z 1988) czy Nasze nowe lokum (1986), neutralne z pozoru przedstawienia przedmiotów i ludzi prezentowanych w tytułach, skrywają prawdziwe intencje artysty, który tylko niekiedy ułatwia nam zadanie, tytułując swe obrazy zgodnie z tym, co chce nam przekazać (jak w przypadku Komory gazowej). Częściej jednak pozostawia widza bezradnym naprzeciw nic nie mówiącego obrazu. Jeśli nie zna się pozamalarskich komentarzy Tuymansa, obrazy pozostaną nieme. Jeśli zaś dotrzemy do odautor-skich glos, „spacer” okaże się przechadzką Hitlera w Berchtesgaden, portret anonimowego mężczyzny – portretem Joachima von Ribbentropa, wizerunek lampy uwiecznieniem abażuru z ludzkiej skóry, prezentowanego na ekspozycji w buchenwaldzkim obozie; przystojniak w ciemnych okularach z cyklu Czas to nie kto inny, tylko Reinhard Heydrich, architekt Ostatecznego Rozwiązania. Architekt zaś to Speer, który właśnie przewrócił się na nartach, a upadek ten uwieczniła na fotografii jego żona. Tuymans przyjmuje jej punkt widzenia, kopiując niejako zdjęcie i tworząc zeń obraz śnieżnego południa. Nasza wiedza potoczna jest niekompletna. Drążąc niewinne z pozoru wypadki, wydobywamy na jaw ich ukryte znaczenia, zaczynamy bać się każdego fragmentu rzeczywistości. Nic nie jest*

*takie, jak się zdaje. W świecie Luca Tuymansa – w naszym świecie – przedmioty i ludzie nie istnieją bez kontekstu. Ale też wiedza o nich okazuje się przekleństwem.*

*Jego malarstwo to nobilitacja dokumentu. Kiedy już raz się o tym przekonamy, o tym, że wszystko, co namalowane przez Tuymansa odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości (często uwiecznionej na fotografii), nasze śledztwo nie będzie miało końca. Artysta ułatwia nam je, niekiedy komplikuje. Neutralne, sterylne wnętrza mogłoby się nazywać (w duchu innych tytułów LT) np. właśnie Wnętrze. Tym razem jednak Tuymans idzie krok dalej i tytułuje swój obraz Komora gazowa. Ale i tu ma miejsce gra z widzem. Wszak Lampa to eksponat, który znamy z książek o obozach koncentracyjnych. A wewnątrz komory gazowej nikt – spośród żywych – nie widział. Tuymans pisze o swych obrazach jako o „autentycznym fałszerstwie”. I określenie to ma co najmniej kilka znaczeń. Po pierwsze: kopiowanie fotografii, która sama jest już swego rodzaju zafalszowaniem rzeczywistości, po drugie: beznamienne dokumentowanie przestrzeni, do których nikt (także Tuymans) nie ma i nie miał dostępu. „Komora gazowa nie jest rozpoznawalna. Jej przedstawienie nie może istnieć, wymyka się. Płótno jest miejscem, w którym realizuje się to wymykanie. Strona estetyczna obrazu służy tu za przebranie czegoś, co bez przebrania pozostałoby całkowicie niedostępne” – zauważa Olga Stanisławska w swoim komentarzu do obrazów LT*

*Powiada Tuymans w rozmowie z M. Bałką: Edward Hooper will be famous for having painted a gas station, I will be famous for having painted a gas chamber. It is the first gas chamber painted in art. Pierwsza i ostatnia, jak należałoby przypuszczać. Zresztą, powtórzę, nie jest to wnętrze realne, ale właśnie owo słynne Tuymansowskie „autentyczne fałszerstwo”. Kawatek doświadczenia, o którym próbuje się opowiadać w języku sztuki. Próby Tuymansa, Libery (Obóz z klocków Lego) czy Bałki (Winterreise), choć różne w swych realizacjach, mają wspólny mianownik. Jest nim podejmowanie dialogu z przeszłością – z perspektywy współczesnej refleksji o pamięci, niemożności przedstawienia, koncepcji „wycofania tradycji” w obliczu sytuacji granicznej. Tuymans, słowami wspomnianej już krytyczki, tak mówi o szansach swych przedstawień: „Malarstwo, ta sztuka nieadekwatna, przebrzmiała, minioną, właśnie przez swoją ułomność, poprzez swój anachronizm, otwiera się na to, co brakujące, wycofane, stłumione, ukryte, na granicy zapomnienia”. Sztuka staje się miejscem nieobecności, wycofania – pustym miejscem. Sensy powstają dopiero na naszych oczach, dzięki naszemu „spojrzeniu diagnostycznemu” (Spojrzenie diagnostyczne to seria obrazów Tuymansa, inspirowanych podręcznikami*

medycznymi. Tu właśnie owo spojrzenie widza tropi symptomy chorób, przemieniając postać/osobę w przypadek, uprzedmiotawiając, dekonstruując przedmiot obserwacji). Ten, kto patrzy jest ważniejszy od tego, na co/na kogo patrzy. Ale też i obrazy (jak w przypadku Różowych okularów) oddają nam spojrzenie. Patrzą przenikliwie, zapraszając do odnalezienia „wejścia”. Każdy obraz, jak malowa Luc Tuymans, ma swoje wejście. Chociaż, w ostatecznym rozrachunku sensów, obrazy LT więcej ukrywają, niż pokazują. Skłaniają do budowania opowieści, wystawiając nas na ryzyko nadinterpretacji, nieporozumienia. Te określenia, w pracach krytycznych o Tuymansie, pojawiają się najczęściej. „Oto dlaczego należałoby się pokusić o przemyślenie w zetknięciu z obrazem jego wewnętrznej siły negatywności” – słowa Didi-Hubermana z jego szkicu o malarskich prezentacjach realnego nadzwyczajnie korespondują z malarstwem belgijskiego artysty – „Ma miejsce w obrazie pewna praca negatywności, mroczne oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglądów) i rozrywające to, co czytelne (organizacja układów znaczeniowych). Ale – zastrzega się dalej Didi-Huberman – tylko pod tym warunkiem, że słowo „negatywność” nie będzie rozumiane jako zwykły brak. „Nie chodzi o wprowadzenie do estetyki wątpliwego uogólnienia o nieprzedstawialnym. Nie chodzi o przyzwanie poetyki irracjonalności, instynktowności albo etyki niemej kontemplacji, czy może apologii niewiedzy wobec obrazu. Chodzi tylko o spojrzenie na paradoks, na pewien rodzaj uczonej niewiedzy, do której przymuszają nas obrazy. A zatem nie chodzi wcale o wybór, o rozstrzygnięcie: wiedzieć albo nie wiedzieć, lecz o zdolność przebywania w dylemacie: **po- między** wiedzieć a nie wiedzieć, pomiędzy wiedzą o czymś a niewiedzeniem czegoś, ale też widzeniem czegoś a niewiedzą o czymś innym” (G. Didi-Huberman *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, „Atrium Questions”). Negatywność staje się pracą – pracą przedstawienia. Staje się też wyzwaniem dla naszych nawyków interpretacyjnych, zaproszeniem do myślenia dialektycznego: „myśleć tezę wraz z antytezą, architekturę z jej defektami, regułę z jej przekroczeniami, mowę z lapsusem, funkcję z dysfunkcją, tkaninę z jej rozdarciem”. Takie myślenie o sztuce bliskie jest Danielowi Libeskindowi, który – komentując swoje projekty, zwłaszcza te dotyczące pamięci (właśnie pamięci, nie: upamiętnienia) o wydarzeniach przekształcających, jak Zagłada, czy – z bliższej nam historii – atak na WTC we wrześniu 2001 roku, odwołuje się do wschodniej tradycji raku, artystycznej techniki niedoskonałości.

„Jako emigrant, który w dzieciństwie często czuł się pozbawiony korzeni, zawsze starałem się tworzyć specyficzne projekty, będące wyrazem określonego rodzaju architektury. Takie, które wyrażają zrozumienie historii po światowej tragedii. Bo jestem opętany badaniem czegoś, co nazywam próżnią. Chodzi mi o tę przerażającą, wszechogarniającą pustkę, która powstaje kiedy dana społeczność zostaje zmielona z powierzchni ziemi” (D. Libeskind *Przełom*). Nie bez powodu więc mottem swej architektonicznej twórczości Libeskind uczynił wiersz Emily Dickinson, zaczynający się słowami: „By zapełnić Przerwę, umieść w niej rzecz, która była jej przyczyną”. Modernistyczne budynki projektowane są jako neutralne, niepodatne na ekspresję. Ale nie ma budynków, które po wybudowaniu zachowują neutralny charakter. W koncepcji pamięci i upamiętnienia sformułowanej przez J.E. Younga pomniki przekształcają swoje neutralne otoczenie w „element własnego kontekstu”. Obie drogi myślenia o przestrzeni spotykają się we wspólnym punkcie: jest nim

pamięć i (skuteczne) sposoby jej zachowania. Tradycyjne pomniki zamiast zachowywać pamięć, raczej konserwują ją, odrywają od kontekstu, w najgorszym wypadku: wypierają. „Czy celem naszym jest zatarcie pamięci? – pytał Libeskind podczas publicznej obrony swego projektu upamiętnienia tragedii z 11 września – Ukazanie, że wszystko jest w porządku? Że wszystko będzie jak dawniej? Potrzebujemy dużo głębszych symboli pamięci. Potrzebujemy dramatycznej, zaskakującej, duchowej opowieści o ranach, tragedii, o stracie”. Jakkolwiek emfaticzne wydają się te słowa, to uczciwie oddają ten kierunek myślenia, z którego wyrasta sztuka Tuymansa czy Libeskinda właśnie. Godzić się na niepełne rozumienie, na niedoskonałość przedstawienia, na brak. Celem sztuki, tak wynika z wypowiedzi przywołanych tu artystów, nie jest przedstawienie samo, lecz przeżycie jakiegoś doświadczenia. Tak Libeskind tłumaczył przesłanie projektu Muzeum Nussbauma w Osnabrück: „nie chodzi o swobodę ruchu, ale o przeżycie pewnego doświadczenia”. Jeśli muzeum opowiada historię człowieka, który ostatnią część swego życia spędził w przestrzeni tak skąpej, że wyciągnięcie ręki z lustrem było niemożliwe, autoportrety więc powstawały z pamięci, niech zatem zwiedzający poczują tę klaustrofobiczną przestrzeń wszystkimi zmysłami: tak żył człowiek ukrywający się przed Zagładą. Libeskind zatem stara się zatrzeć granice pomiędzy opowiadaniem o doświadczeniu a jego przeżyciem. Podobnie jak w przypadku obrazów Tuymansa – jego projekty architektoniczne, bez obszernych, odautorskich komentarzy – pozostają (w warstwie narracyjnej) nieczytelne. Działają raczej tym, czego w nich nie ma. Przeżycie odrywa się od kontekstu: „Muzeum Żydowskie. Pustka. Podziemie. Pustka przebiegająca w poprzek całej, zygzakowatej formy muzeum. Rodzaj przerwy. W której nie ma nic. Całe przesłanie Jüdische Abteilung zawierało się w pustce. I było tam przejście, które kończyło się ślepą uliczką” – opisuje Libeskind swój projekt berlińskiego muzeum historii Żydów.

Jakże niewinnie prezentuje się w tym kontekście estetyczne wyobrażenie nicości w postaci słownego „czarnego kwadratu na białym tle”... Jakże inaczej tłumaczy się ów brak, „nieprzedmiotowość”, oderwanie wrażeń od przedmiotu, który je wywołuje. Choć artystyczne konsekwencje zdają się paralelne, to wymiar owej pustki, jej kontekst i umocowanie w realnym są – i będą – nieodwracalnie skażone. Już tylko przez sentyment i tęsknotę można przywołać słowa Malewicza, jego refleksje z (własnej) wystawy:

„Kiedy w roku 1913, w pełnym jeszcze wahań dążeniu do uwolnienia malarstwa od balastu przedmiotowości uciekłem się do formy kwadratu i wystawiłem obraz nieprzedstawiający niczego poza czarnym kwadratem na białym tle, krytyka, a za nią publiczność, zaszlochata: «przypadło wszystko, co kochaliśmy. Znaleźliśmy się na pustyni... Przed nami czarny kwadrat na białym tle!». Szukano najskuteczniejszych zaklęć, by przepłoszyć ten symbol nicości i w «martwym kwadracie» dojrzeć jakiś odblask ukochanej rzeczywistości (realną przedmiotowość i duchowe uczucie). Kwadrat wydawał się bowiem krytyce i publiczności niezrozumiały, a także niebezpieczny... i nie należało się czego innego spodziewać. Wspinanie się na wyżyny bezprzedmiotowej sztuki jest trudne i pełne udręczenia... ale pomimo to uszczęśliwia. To, do czego byliśmy przyzwyczajeni, odpycha coraz dalej i dalej... Zarysy rzeczy pogrążają się coraz głębiej i głębiej – z każdym krokiem znika świat materialnych pojęć... Żadnych obrazów rzeczywistości, żadnych wyimaginowanych

## Wstęp

*przedmiotów – nic, poza pustynią. Tę pustkę ożywia jednak przenikający wszystko duch doznań nieprzedmiotowych. Także i mnie przepętniała jakaś obawa, wręcz strach, kiedy trzeba było opuścić świat pragnień i przedstawień, w którym żyłem i tworzyłem. W końcu jednak radosne uczucie wolności oferowanej przez bezprzedmiotowość porwało mnie w tę pustynię, gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania. Nie wystawiłem pustego kwadratu, lecz wrażenie nieprzedmiotowości”.*

*Czarny kwadrat na białym tle: co za ulga.*

**Dorota KRAWCZYŃSKA**

## Abstract

**Dorota KRAWCZYŃSKA**

**Institute for Literary Research (Polish Academy of Sciences)**

### Pictures at an Exhibition

Some remarks on relationships between paintings by Luc Tuymans, Daniel Libeskind and Kazimierz Malewicz. Tuymans and Libeskind deal with the Holocaust experience and problems of memory and representation, whereas Malewicz is mentioned here as the author of the concept of suprematism and lack in art.