

Realne abstrakcje. Autonomia sztuki wobec katastrof nowoczesności

Nowoczesność widzimy dziś jako ambiwalentny i autodestrukcyjny twór, który na naszych oczach podlega przyspieszonemu procesowi przestawiania na inne, bardziej empatyczne i równościowe tory. Czy nowoczesność zdąży stawić czoła katastrofom (między innymi klimatycznej i kolonialnej), które przyspieszyła albo wręcz wygenerowała?

Kreowane przez nowoczesność (również w sztuce) poświeceniowe wizje i obietnice poprawy losu człowieka, łączone z kategoriami postępu i wzrostu, prymatu kultury nad naturą czy też prymatu białego heteroseksualnego mężczyzny nad innymi osobami, widzimy teraz w znacznej mierze przez pryzmat ich współczesnej katastrofy – już u ich zarania dostrzegamy wykluczenia i przemoc. W tej perspektywie takie jakości jak rozwój i rozpad, wzrost i degradacja, budowa i zniszczenie, autonomia i zależność występują w nowoczesności nie na zasadzie binarnej opozycji, lecz jako płynnie się przenikające się, współlistniejące. W tej części wystawy prezentujemy prace, w których widzimy próbę uchwycenia tego typu ambiwalencji, dania im wyrazu, wyartykułowania ich. Artystki i artyści starają się to robić, sięgając po kategorię bezformia, która najpełniej wyraża paradoksy i niebinarność epoki nowoczesnej.

Bezformie to bez wątpienia jedna z podstawowych kategorii estetycznych i analitycznych we współczesnym europejskim dyskursie o sztuce. Pojawiła się w latach dwudziestych XX wieku wprowadzona przez Georges'a Bataille'a i konsekwentnie powraca aż do dziś pod różnymi postaciami. Ten tekst opowiada o kolejnych, nowych odsłonach bezformia na przykładzie prac z kolekcji Muzeum. O tym, jak bezformie wyewoluowało z kategorii, która ma podważać nowoczesność, w kategorię, która ją wyraża. Kolejne zarysowane tu trzy odsłony bezformia w sztuce współczesnych artystek i artystów udowadniają, że wspomniana ambiwalentna wizja nowoczesności nie jest z założenia regresywna. Spoglądanie na ruiny wciąż budującej się nowoczesności nie musi być formą nostalgii czy też beziły. Podążając za tym, co pisał Enzo Traverso w *Lewicowej melancholii*, kolejne porażki i katastrofy formacji progresywnej mogą stać się, paradoksalnie, jej nowym twórczym i krytycznym etosem. I to obecne w nowoczesnych katastrofach doświadczenie bezformnej surowej materii daje szansę na narodziny nowej polityczności, na budowę nowego uniwersalizmu po katastrofie „czystego rozumu”

wyabstrahowanego z materii, z ciała, z konkretnego egzystencjalnego, geograficznego i politycznego kontekstu.

Pierwsza prezentowana na wystawie odsłona bezformia związana jest z jego klasycznym rozumieniem w ujęciu Bataille'a i jest kategorią, która realizuje się bardziej w działaniu, niż opisuje jakieś konkretne zjawisko. Podstawowym celem tego działania jest bez wątpienia rozmontowywanie autonomii sztuki, która to kategoria manifestuje się w próbie zakrywania ambiwalencji nowoczesności i ustawienia hierarchicznej opozycji między formą i materią, podmiotem i obiektem, metafizyką i fizyką, utopią i katastrofą.

Druga postać bezformia, która wyłania się z wystawy, polega na zderzeniu w ramach konkretnych realizacji formy abstrakcyjnej i realistycznej. Te prace oparte są na strukturalnej ambiwalencji, współistnieniu w ramach jednego dzieła wielu różnych nieprzystających czy wręcz wzajemnie się znoszących – dokonujących niejako wzajemnej dekonstrukcji – rzeczywistości. Abstrakcja uwydatnia tutaj kryzys realistycznej reprezentacji rzeczywistości, a ta ostatnia zarazem wzmacnia kryzys samej abstrakcji. To właśnie w tym znoszeniu, w tej nierozstrzygalności tkwi największy potencjał tych prac. Z jednej strony pozwala to bowiem ich twórcom odnieść się do ambiwalencji nowoczesnej epoki i jej katastrof (Holokaustu, kolonializmu, totalitarnej modernizacji, przemocy i nierówności, seksizmu), a z drugiej umożliwia poddanie się wobec próby stworzenia obrazu, który je w pełni wyrazi czy opisze. O ile pierwsza kategoria bezformia pracowała „wewnątrz” skończonych form i idei, rozmontowując je i uwalniając, ta druga kategoria pracuje już w świecie całkowicie rozbitym, zdekonstruowanym. Bezformie wyłania się tu z pokazania autonomii sztuki w kontekście rozpadu świata, który ten autonomiczny namysł nad esencją i granicami sztuki warunkował.

Trzecia postać bezformia, którą reprezentują prace z ostatnich lat, przekracza patronującą wystawie Benjaminowską wizję historii jako ciągu katastrof, w której pojęcia rozwoju i wzrostu nie oznaczają nic innego jak przechodzenie od jednej katastrofy do kolejnej. Tym razem bezformie pojawia się jako paradoksalnie najbardziej adekwatny język opisu i reprezentacji rzeczywistości społeczno-politycznej późnego kapitalizmu. Patronem tej części jest Mark Fisher i jego koncepcja realnych abstrakcji zakładająca, że współczesny kapitalizm jest oparty na niematerialnych, abstrakcyjnych procesach i relacjach, które mają zdecydowanie realny – i zarazem katastrofalny – wpływ na rzeczywistość. Fisher podkreśla, że żyjemy w świecie, którego poziom złożoności już dawno wykroczył poza zdolności percepcyjne i poznawcze jednostki. Dlatego neoliberalizm całą odpowiedzialność za kształt rzeczywistości zrzuca właśnie na nią. Zdanie Margaret Thatcher: „nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo, są tylko kobiety, mężczyźni i rodziny”, jest dla Fishera

najlepszym dowodem maskowania przez neoliberalizm swojego abstrakcyjnego statusu i pozornego upodmiotowienia jednostki, które zdaje się on oferować. Dochodzi tutaj do radykalnego uwspółcześnienia formalizmu, do jego redefinicji pod kątem społeczno-politycznej skuteczności.

1.

W pierwszej części wystawy prezentujemy nowoczesne metafory biologiczne, skupiając się na podkreśleniu związków obrazu z czymś bezforemnym, wydalonym, materialnymi ruinami, odpadami po życiu. Obecna tutaj kategoria bezformia ogniskuje w sobie nowoczesne napięcia, tym razem pomiędzy materią a formą, i na wielu płaszczyznach (formalnej, psychoanalitycznej, egzystencjalnej, politycznej) podkopuje nowoczesny porządek. To w bezformiu, na którym oparte są prace Aliny Szapocznikow, Ser Serpas, Teresy Tyszkiewicz, Marii Bartuszowej, Marii Jaremy, materia dzieła sztuki – widziana przez pryzmat katastrofy utopii artystycznych XX wieku – emancypuje się względem nowoczesnej formy. Zyskuje swoją autonomię, która zastępuje wcześniejsze wyabstrahowane z rzeczywistości koncepcje autonomii sztuki. Skupienie się na kategorii bezformia pozwala wymienionym artystkom ujawnić i podważyć właściwe nowoczesnej, patriarchalnej formie pragnienie podboju oraz logocentrycznej, dyskursywnej i ideologicznej dominacji nad rzeczywistością. Pozwala wprowadzić język w stan kryzysu, dokonać Bataille'owskiej deklasacji znaczeń. Tym samym oczyszcza się z dotychczasowych projekcji i utopii związanych z zaangażowaniem oraz pozwala bardziej skupić na doświadczeniu cielesnym, na odbiorze przez ciało. Jednocześnie bezforemna materia prac Szapocznikow, Serpas, Jaremy, Tyszkiewicz i Bartuszowej, uświadamiając fizykalną ciągłość i skończoność rzeczywistości, podważa częstą w nowoczesności funkcję formy artystycznej jako pośrednika między rzeczywistością a jakąś autonomiczną, metafizyczną sferą sztuki, która pod szyldem uniwersalizmu jedynie maskuje realne ograniczenia. Tym samym w pracach tych rekonfiguracji i odwróceniu ulega jedno z głównych napięć nowoczesności: między niedoskonałością i czasowością tego, co materialne (ciało, pamięć, natura), a beczasowością i wiecznością tego, co uniwersalne. Napięć, które generowały utopijne wizje naprawy rzeczywistości. Podążając za przesłaniem prac wymienionych artystek i patrząc na nie poprzez pryzmat współczesnych wyzwań – społecznych i politycznych – możemy stwierdzić, że nowy uniwersalizm może budować się na i czerpać siłę z pamięci nowoczesnych porażek i katastrof, z materii ciał i ich doświadczeń.

W tym kontekście szczególnie ciekawe jest zestawienie prac Marii Jaremy i Aliny Szapocznikow. Twórczość tej pierwszej, oparta na szeregu ambiwalencji, rozmywa granice między autonomią sztuki a zaangażowaniem, między twórcą a odbiorcą, materią obrazu a materią ciała. Tworzone przez artystkę operujące kategorią bezformia abstrakcje – intensywne, pełne

biologicznych odniesień – wychylając się poza spektrum znanych widzowi uczuć i odwołań czy też logocentrycznych odniesień, miały budzić niepokój, powodować wstrząs na fizjologicznym wręcz poziomie. Jarema chciała sięgnąć do emocji widza poza bezpośredniością przekazu, poza prostymi odruchami psychologicznymi. Liczyła, że w ten sposób doprowadzi do głębokiej komunikacji z widzem, że ten fizjologiczny wręcz dreszcz może spowodować u niego rewolucję w myśleniu i wpłynąć na rzeczywistość. W twórczości Jaremy kluczowe jest ciało. Zarówno ciało obrazu, jak i ciało ludzkie. To pierwsze ożywiane koncepcją autonomii sztuki i quasi-biologicznej egzystencji form artystycznych. To drugie rozerwane pomiędzy realistyczną reprezentacją a nowoczesną syntezą na obrazie. To drugie to również ciało artystki stopniowo ulegające śmiertelnej chorobie. Prace Jaremy stanowią główny kontekst dla prac Szapocznikow, które, również operując formą abstrakcyjną, pozostawiają widza sam na sam z traumą i niewyraźnością. Rzeźbione ciałem, wyplute, efemeryczne *Fotorzeźby* oparte są na napięciu pomiędzy entropijną pracą ciała ludzkiego a nowoczesną formą artystyczną.

2.

W dalszej części wystawy bezformie wyłania się z kolizyjnego zderzenia abstrakcyjnej formy z reprezentacją rzeczywistości. W ramach każdej z tych prac autonomiczny język artystyczny jest ukazany jako obcy element, niemogący odnaleźć swojego miejsca w porządku historii. Ale ten jego status rzuca ciągle wyzwanie oczywistości i czytelności dzieła. To, co łączy te prace, to ich bezkształtność: istnienie na skrzyżowaniu, na granicy języków, dyskursów, często przeczących sobie. Prace te sprawiają, że to skrzyżowanie staje się widoczne, uwypuklają je w samej warstwie obrazu działającego w sposób nieprzewidywalny. Na tym skrzyżowaniu rodzi się bezformie – definiowane przez awangardowych artystów z czasopisma „Documents” jako niemające jednej z góry przypisanej jakości, nieredukowalnej esencji, ambiwalentne i ciągle zmieniające się w zależności od użycia, stające się wszystkim i niczym.

Projekt Oskara Hansena *Pomnik Auschwitz* zakłada konfrontację białej, sterylnej, geometrycznej drogi z realizmem ruin obozu koncentracyjnego, zarastających roślinnością i podlegających rozpadowi. Hansen zamierzał przez teren obozu poprowadzić szeroką asfaltową drogę w linii prostej – abstrakcję petryfikującą wszystkie elementy obozu znajdujące się w jej ramach. Z kolei reszta obozu znajdująca się poza drogą miała pozostać niekonserwowana, tak aby powoli niszczała zarastana przez przyrodę, aż do całkowitego zniknięcia. Osoby odwiedzające obóz, odbywające spacer drogą, zapraszane byłyby do specyficznego doświadczenia: wychodząc od życia, miały przejść przez śmierć i wrócić znów do życia, ale już w zmienionym stanie. Mogły doświadczyć simultanicznie dwóch skrajnych form i stanów.

Wilhelm Sasnal w pracy *Las* konfrontuje abstrakcyjną plamę zieleni z reprezentacjami figur ludzkich wychodzących z lasu, będących cytatem z filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna. Artysta buduje swój obraz na paradoksie. Abstrakcja podkreśla kryzys realistycznej reprezentacji, która jednocześnie uwydatnia kryzys abstrakcji. To właśnie w tej nierozstrzygalności tkwi największy potencjał tego obrazu. Pozwala ona bowiem jego twórcy z jednej strony odnieść się do Holocaustu, a z drugiej – dać wyraz kapitulacji przed próbą stworzenia obrazu, który go w pełni wyrazi czy opisać. Praca Teresy Margolles oparta jest na podobnej konfrontacji, tym razem modernistycznej idealnej formy – linii – z niemi chirurgicznymi wyciągniętymi z ciał ofiar przemocy i nierówności. Edi Hilla zderza na jednym płótnie dwie rzeczywistości: czarną prostokątną plamę farby, odnoszącą się do rzeczywistości malarstwa i jego wewnętrznej logiki, z realistyczną reprezentacją totalitarnej architektury Albanii. Podobną dynamikę ma praca *Fasada* Moniki Sosnowskiej odnosząca się do mitu wzniosłej, nowoczesnej budowli, który współistnieje organicznie z rozpadem tego mitu i katastrofą. Artystka opiera tę pracę na magicznej wręcz sztuczce, każąc metalowej, modernistycznej konstrukcji zwiotczeć i zwiędnąć jakby była jakąś biologiczną formą życia w swoim terminalnym stadium. Nowoczesna forma podlega tutaj właściwym naturze i biologii procesom rozpadu. Artystka w ten sposób przewrotnie powraca do modernistycznych fascynacji naturalnymi formami występującymi w przyrodzie, dekoracyjnością kształtów natury, biomorfizmem. Fascynując się estetyką umierających form biologicznych, Sosnowska kreuje piękną metaforę katastrofy nowoczesności. Reprezentacyjna fasada niczym każdy efektowny kwiat w końcu swojego życia po prostu wiotczeje i więdnie.

Mające minimalistyczną formę i konceptualny wymiar prace Iwony Mysery zawierają w sobie rozpad i destrukcję. Ta ambiwalencja jest kluczowa dla jej twórczości. Jej prace są ruinami po tajemniczej rozgrywce emocjonalnej, pozostałościami po próbach całościowego opisanie systemu i równoczesnego wypisania się z niego.

Podobną dynamiką cechują się prace Piotra Łakomego powstałe w wyniku przetworzenia modernistycznych figur wzorcowych, między innymi Modulora le Corbusiera. Praca artysty jest próbą zmierzenia się z tworzeniem idealnej formy oraz z jej równoczesnym nieuchronnym rozpadem.

3.

W prezentowanych w dalszej części wystawy pracach Otobong Nkanga, Lawrence'a Abu Hamdana, Wolfganga Tillmansa, Isy Genzken, Jimmy'ego Roberta, Arthura Jafy i Agaty Bogackiej

język abstrakcyjnego bezformia pojawia się paradoksalnie jako najbardziej adekwatny język opisu i reprezentacji rzeczywistości społeczno-politycznej późnego kapitalizmu.

Wymienione artystki i artyści dążą w swoich pracach do możliwie największego uabstrakcyjnienia swojego języka artystycznego, tak by podjąć – paradoksalnie – próbę realistycznego odniesienia się do rzeczywistości. Bezformie staje się tutaj językiem syntezy wiedzy powstałej w wyniku intensywnej wymiany między wieloma, pozornie oddalonymi od siebie, dyskursami i obszarami doświadczenia. Ambiwalencje nowoczesnej epoki zostają ponownie wyeksponowane. Artystki i artyści używają bezforemności, aby podjąć kolejną próbę upolitycznienia abstrakcji. Następuje swoisty powrót do jej wywrotowych źródeł. Możemy stwierdzić, że w ich pracach następuje próba przekroczenia katastrofy obecnej w ambiwalentnym projekcie nowoczesności poprzez konstrukcję uniwersaliów w planie etycznym i estetycznym (abstrakcja).

Arthur Jafa tworzy w pracy *AGHDRA* złożoną siatkę odniesień, dąży do reprezentowania relacji pomiędzy dwoma katastrofami – abstrakcjami – nowoczesności: kolonializmem i zmianą klimatu. Czarny dystopijny Atlantyk przemieniony w bezforemną pulsującą czarną lawę ma według Jafy przywoływać opisany przez Paula Gilroya ambiwalentny proces, w którym statki transportujące przez Atlantyk w XVIII i XIX wieku progresywne idee oświeceniowe, transportowały też (w tym samym czasie) niewolników, którzy mieli tę nowoczesność budować. Jafa wzmacnia tezę Gillroya, zgodnie z którymi idee nowoczesnego, transatlantyckiego wzrostu i demokracji budowane były na wyzysku, a chwała oświecenia była wznoszona na mrocznych fundamentach europejskiego rasizmu. Praca Jafy intensyfikuje tę nowoczesną ambiwalencję i przenosi ją w czasy antropocenu, opowiadając o Atlantyku przemienionym przez nowoczesny wzrost w spaloną słońcem, zaskorupiałą czarną lawę.

W pracy *Earshot* Lawrence Abu Hamdana bezkształtność powstaje w wyniku rozmycia granic między sztuką abstrakcyjną a bardzo estetycznymi obrazami przedstawiającymi wizualizację konkretnego dźwięku wystrzału, w wyniku którego zginęło dwóch palestyńskich nastolatków: Nadeem Nawara i Mohammad Abu Daher. W wyniku badań audio-batalistycznych podjętych przez Abu Hamdana udowodniono, że izraelscy żołnierze złamali prawo, używając ostrej, a nie, jak twierdzili, gumowej amunicji, dozwolonej do tłumienia zamieszek. Wizualizacje przygotowane przez artystę były szeroko prezentowane w mediach. Wykreował on „realną abstrakcję” będącą kluczowym dowodem w sprawie zabójstwa i zderzył ją z abstrakcją przestrzeni medialnej doby postprawdy. Hamdan opowiada o przypadku kolejnej tragicznej śmierci, która nie znalazła

sprawiedliwości mimo niepodważalnych dowodów, lecz została wykorzystana przez media głównie do zmanipulowania opinii publicznej i mobilizacji określonego elektoratu politycznego.

Agata Bogacka w swoim obrazie *Hair with a geometric composition* podobnie jak Hamdan wykorzystuje język abstrakcji do reprezentacji realnych dramatycznych procesów pozaartystycznych (społecznych i politycznych). Artystka łapie na swoim płótnie abstrakcyjny rytm protestu związanego z walką o prawa kobiet w Polsce.

Isa Genzken już w samym tytule swojej pracy – *Empire Vampire III* – odnosi się do interesujących nas ambiwalencji nowoczesności. Z jednej strony tytuł ten przywołuje nieograniczony wzrost (imperium), z drugiej jego katastroficzny rewers (*vampire*). Artystka, czyniąc punktem wyjścia zniszczenie wież World Trade Center, będących centrum światowych operacji finansowych, podaje w wątpliwość silne przed zamachami przekonania o nieskończonym wzroście i rozwoju. O wręcz deterministycznej naturze procesów rządzących rzeczywistością (tak zwany koniec historii). Według artystki nowoczesne katastrofy przestały być dziwnymi wyjątkami od uniwersalnych praw świadczącymi jedynie o niedoskonałości poznania naukowego. W wizji Genzken rozwój historii nie oznacza stopniowego dochodzenia do idealnego kształtu życia społeczno-politycznego, lecz po prostu chaotyczne przechodzenie od jednej katastrofy do kolejnej. W tym Benjaminowskim kontekście praca *Empire Vampire III* jest również prorocstwem krachu finansowego z 2008 roku na Wall Street, prekaryzacji, zmierzchu wyobrażeń o amerykańskim śnie.

Wystawę zamyka „realna abstrakcja” stworzona w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku przez członków Amatorskiego Klubu Filmowego „Nowa Huta”. Film *Współczesna symfonia* rozpoczyna rozmowa, w której robotnicy zastanawiają się, jak najbardziej adekwatnie opowiedzieć w filmie o swojej pracy i związku z fabryką. W wyniku dyskusji zbierają nakręcone do tej pory materiały filmowe o ich zakładzie pracy, a następnie wrzucają je do kwasu i odczynników chemicznych, którymi posługują się na co dzień w pracy przemysłowej w halach fabryki. W ten sposób tworzą niezwykle strukturalny film, którego metodologia oparta jest na tworzeniu przez niszczenie. Praca ta wypływa z realizmu i płynnie wkracza w kategorię bezformia, które jest jego kontynuacją. Bezformie powstaje tutaj w wyniku zanegowania tradycyjnej hierarchii między nowoczesnością artystyczną, czy też elitarnym językiem abstrakcji a językiem ludowej ekspresji.