

JAROSŁAW LUBIAK

O WIDMOWOŚCI W SZTUCE. WSPÓŁCZESNA ESTETYKA, ETYKA I POLITYKA SZTUK WIZUALNYCH W POLSCE

Niech *Paradiso* (2002) – praca Marty Pszonak – zawiśnie nad tym tekstem jako wizualne motto. Postać przypomina do złudzenia figury Madonny, tak rozpowszechnione w Polsce. *To samo* ułożenie ciała, *to samo* udrapowanie szaty. A jednak pod szatą nie można odnaleźć przedstawienia postaci, nie można odnaleźć rzeźbiarskiego przedstawienia twarzy czy rąk – nie można odnaleźć wizerunku *ciała*. Jest to szata przybierająca formę postaci Madonny. Szata o powierzchni pokrytej małymi kawałkami lustra, uformowana w kształt bezcielesnej postaci – to wisząca rzeźba.

To widmo Madonny, jej niezliczonych figur, widmo jej wyobrażenia – jest jednocześnie, jak wskazuje tytuł, widmem raj. *Paradiso* – połyskujący miraż, wykonany z kawałków lustra i zawieszony u stropu jak kula w dyskotece, powinien zawirować, rozsyłając tysiące odblasków, jakby raj nie mógł być niczym innym jak transowym zwidem.

Paradiso ukazuje coś więcej niż tylko desakralizację obrazu wskutek pozbawienia symbolicznej głębi, jej rozproszenia w powierzchniowych efektach – anihilacji transcendentnej referencji obrazów. Będąc *simulacrum*, jednocześnie odsłania ono mechanizm własnej symulacji. Odbijając świetlne refleksy, wywołując swoje widmowe efekty, *Paradiso* ukazuje jednocześnie pustkę, która skrywa się pod tymi efektami. Pokazuje, iż *aletheia* nie jest możliwa w dzisiejszej kulturze, gdyż żadna prawda nie skrywa się pod powierzchnią, pod przejawami zjawisk czy raczej zjaw. Prawda nie pojawia się w prześwicie, raczej połyskuje na powierzchni, będąc wyłącznie prawdą przejawu. Objawia się jako zjawia.

Paradiso Marty Pszonak może stanowić figurę widmowości w sztuce, a nawet figurę widmowości w ogóle.



1. Marta Pszonak, *Paradiso*, 2002. Fot. autorki

O WIDMOWYM W SZTUCE

W 1910 roku Wassily Kandinsky ukończył manuskrypt tekstu *Über das Geistige in der Kunst*, który został po raz pierwszy opublikowany rok później¹. Tytuł ten można by przetłumaczyć na język polski jako

¹ M. Bill, *Wstęp*, (w:) W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 7, 9.



2. Marta Pszonak, *Paradiso*, detal, 2002. Fot. autorki

O duchowym w sztuce; polski tłumacz – Stanisław Fijałkowski – przekłada go jednak jako *O duchowości w sztuce*². Oddając *das Geistige*, czyli przymiotnik użyty w funkcji rzeczownika, za pomocą rzeczownika *duchowość* Fijałkowski dokonał abstrahującego uogólnienia. Nie polemizując z decyzją tłumacza, trzeba jednak zaznaczyć, że Kandinsky nie umieszczał sztuki w kontekście jakiegś ogólnej kategorii duchowości,

² Ibidem.

przeciwnie, postrzegał ją jako efekt aktywności ducha, którego pojmował zupełnie klasycznie – metafizycznie i teologicznie – jako to, co poza czasem i przestrzenią, a zatem wieczne i ponadzmysłowe³, jednocześnie wewnętrzne, konieczne, obiektywne⁴; jego istotnymi atrybutami są czystość i piękno⁵. Emanacją tak rozumianego ducha miała być oczywiście sztuka abstrakcyjna – „anty-naturalistyczna”⁶. Sztukę przedstawiającą jako naturalistyczną, z którą utożsamiał m.in. impresjonizm, Kandinsky potępiał jako zadowalającą się „postrzeganiem jedynie pozorów” oraz ich powielaniem⁷. Zupełnie platońskim gestem potępiał on zatem „naturalizm” za tworzenie simulacrum dla simulacrum, tworzenie zjawy dla zjawy⁸. (Uprzedzając to, co za chwilę będzie powiedziane, trzeba by zapytać jednak, czy wcielenie ducha w czysto abstrakcyjne kompozycje nie jest jednak już tworzeniem widm, czy malarstwo nie staje się medium dla ducha, medium, które go w nieuchronny sposób *uwidmawia*?)

Po co jednak dziś do tego wracać? Dlatego, że ten duch, duch Kandinsky’ego, powraca! Powraca po niemal stu latach, przywołany przez prominentnego amerykańskiego krytyka Donalda Kuspita. W 2003 wygłosił on wykład *Reconsidering the Spiritual in Art* [*Ponownie rozważając duchowe w sztuce*], a w następnym roku powtórzył go w skróconej formie jako *Revisiting the Spiritual in Art* [*Powracając do duchowego w sztuce*]⁹. Kuspit odwołuje się w nich bezpośrednio do *O duchowości w sztuce* Kandinsky’ego (przełożonego jako *On the Spiritual in Art*)¹⁰. Pod sztandarem „duchowego” rozpoczyna Kuspit krucjatę przeciw

³ Kandinsky pisze: „problem czystości i odwiecznych wartości w sztuce, zawsze aktualny dla wszystkich ludzi, narodów i wszechczasów, widoczny w dziełach każdego artysty, narodu i każdej epoki – jako podstawowy problem artystyczny jest poza przestrzenią i czasem” (ibidem, s. 77).

⁴ Kandinsky napisał o niektórych malarzach: „To są ci, którzy w zewnętrznym poszukują wewnętrznego” (ibidem, s. 50). Dalej formułuje „zasadę wewnętrznej konieczności”, której podporządkowuje działanie ducha (ibidem, s. 67). Pisze również: „Krótko mówiąc, działanie wewnętrznej konieczności, a tym samym rozwój sztuki, jest stałym uzewnętrznieniem się odwiecznie obiektywnego w czasowym i subiektywnym. Inaczej zaś powiedziawszy – pokonywaniem subiektywności przez obiektywne” (ibidem, s. 79).

⁵ Ibidem, s. 78, 127.

⁶ Por. ibidem, s. 53.

⁷ Ibidem, s. 92 (tekst przypisu), 108.

⁸ „Takie naśladownictwo jest raczej małpowaniem” (ibidem, s. 23).

⁹ D. Kuspit, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (w:) *Blackbird: On Line Journal of Literature and the Arts*, wiosna 2003, t. 2, nr 1, http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_print.htm. D. Kuspit, *Revisiting the Spiritual in Art*, (w:) <http://www.bsu.edu/web/jfillwalk/BrederKuspit/RevisitingSpiritual.html>

¹⁰ W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, przeł. H. Rebay, Museum of Non-objective Art / S.R. Guggenheim Foundation, New York 1946. Do tego przekładu odwołuje się Kuspit. Wcześniej jednak ukazał się: *The Art of Spiritual Harmony*, przeł. M.T.H. Sadler,

temu, co traktuje jako materializm w sztuce. Źródeł dominacji materializmu upatruje Kuspit w teorii Clementa Greenberga otwierającej, jego zdaniem, proces „despirytualizacji sztuki, która w ostatniej analizie jest ograniczona wyłącznie do kategorii swojego materialnego medium”¹¹. Pop art tylko pogłębił ten proces, wprowadzając sztukę na etap „rynkowego materializmu”¹². Współcześnie materializm symbolizowany jest przez produkcję Gerharda Richtera, przeciwstawioną uduchowionej twórczości Anselma Kiefera¹³.

Kandinsky przekonywał o konieczności przewyciężenia „upadku duchowego”¹⁴, Kuspit powtarza to wezwanie, podkreślając, że „duchowy kryzys współczesnego artysty jest większy” niż za czasów Kandinsky’ego. Jeśli umieści się te rozważania w kontekście ostatnio opublikowanej książki Kuspita *The End of Art (Kres sztuki)*¹⁵, jeśli sztuka osiągnęła już swój kres, umarła, to przywołanie jej prawdziwego ducha miałyby ją zapewne na powrót ożywić, doprowadzić do jej zmartwychwstania.

Zdumiewający może wydawać się ten powrót ducha do myślenia o sztuce i jej teorii po niemal stu latach. Co najważniejsze, duch powraca w formie klasycznej opozycji: ducha i materii, duchowości i materializmu. Opozycja ta powraca po tym, jak została zdekonstruowana przez Martina Heideggera, a zwłaszcza przez Jacques’a Derridę w jego dwóch książkach: *De l’esprit (O duchu [1987])* i *Spectres de Marx (Widma Marksa [1993])*¹⁶. A może jednak nie jest to aż tak zdumiewające, skoro jak pisze Derrida: „Duch powraca”, skoro powracanie jest zasadą działania ducha¹⁷.

Derrida stwierdza to w książce *De l’esprit*, w której przemierzona zostaje ponownie droga myślenia o duchu, jaką kroczył Heidegger. Derrida wyznacza trzy stacje na tej drodze, określone przez cztery teksty Heideggera: (1) *Bycie i czas*, (2) *Mowa rektorska* i *Wprowadzenie do metafizyki* oraz (3) *Język w poezji*¹⁸. (1) Dekonstrukcja ducha, czy raczej „ducha”

Constable & Co, London–Boston 1914, a później *Concerning the Spiritual in Art, and Painting in Particular*, przeł. M. Sadler, F. Golfing, M. Harrison and F. Ostertag, Wittenborn Schulz Inc., New York 1947.

¹¹ Kuspit, *Revisiting*, op. cit.

¹² Kuspit, *Reconsidering*, op. cit.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Por. rozdział *Zwrot duchowy*, (w:) Kandyński, *O duchowości*, op. cit., s. 37-51.

¹⁵ D. Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2004.

¹⁶ J. Derrida, *De l’esprit*, Editions Galilée, Paris 1987; *Spectres de Marx*, Editions Galilée, Paris 1993.

¹⁷ J. Derrida, *Of Spirit: Heidegger and the Question*, przeł. G. Bennington, R. Bowlby, University of Chicago Press, Chicago–London 1991, s. 23.

¹⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994; *Samoutwierdzenie się niemieckiego uniwersytetu. Mowa wygłoszona podczas uroczystego objęcia rektoratu na*

jako pojęcia metafizyki i teologii rozgrywa się, w istocie, tylko na pierwszej stacji tej drogi¹⁹. Heidegger w *Byciu i czasie* (1926-27) zastrzega, że pojęcia tego należałoby unikać i używa go w cudzysłowie, traktując go jako słowo niewłasne, nie należące do jego własnego języka, wypożyczone z konieczności z innych dyskursów. (2) Już parę lat później Heidegger zaczyna odzyskiwać to słowo dla siebie, zdejmując czy wyciera cudzysłów – a „ta powolna praca ponownego przywłaszczenia”, jak stwierdza Derrida, „połączy się z regermanizacją” samego ducha²⁰. W *Mowie rektorskiej* (1933) „samoutwierdzenie” chce być utwierdzeniem, afirmacją ducha przez przywództwo (*Führung*), które gwarantuje przywódca (*Führer*), a *Wprowadzenie* (*Einführung* [1935]) ukazuje przyczyny takiej konieczności afirmacji ducha w przywództwie i osobie przywódcy. Podobnie – jak wcześniej Kandinsky, a później Kuspit – mówi on o „duchowym upadku świata”. Charakteryzując bliżej ten stan, Heidegger wymienia jednym tchem: „ogólnoświatowe przygnębienie, ucieczka bogów, zniszczenie ziemi, umasowienie człowieka, nienawistna podejrzliwość wobec wszystkiego, co twórcze i wolne”²¹. (3) Ostatnią stacją tej drogi jest medytacja nad duchem w poezji Georga Trakla (*Język w poezji* [1953]). Zostaje on odróżniony od jego greckiego i łacińskiego rozumienia (*pneuma, spiritus*), dokonuje się tu zatem ostateczna regermanizacja, o której wspominał Derrida. Heidegger wskazuje bowiem, że właściwy sens ducha (*Geist*), można odnaleźć w źródłowym dla niego niemieckim słowie *gheis*, które oznacza: „być roznieconym, odtraconym, być poza sobą”²². To ta staroniemiecka etymologia uzasadnia określenie ducha jako „płomień, który rozpala, płoszy, przeraża, wytrąca z równowagi”²³, w odróżnieniu od jego klasycznego rozumienia jako tchnienia (*pneuma*).

To właśnie do tego rozumienia ducha jako płomienia odwołuje się Derrida, rozpoczynając swoją analizę *Mowy rektorskiej*. Odwołuje się, wyprzedzając tok myślenia samego Heideggera, nie tylko po to, by odnieść się do płomiennego patosu tego wystąpienia, ale również by wskazać na jego bezpośredni kontekst polityczny – a nawet jak się wydaje, zaznaczyć swój stosunek do tego zapoczątkowania procesu odzyskiwania i regermanizacji ducha w sytuacji, gdy płomień ognia zaczynały trawić

Uniwersytecie we Fryburgu Bryzgowijskim 27 III 1933 r., przeł. J. Garewicz, (w:) *Heidegger Dzisiaj*, „Aletheia” nr 1 (4), Warszawa 1990; *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000; *Język w poezji*, (w:) *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

¹⁹ J. Derrida, *Of Spirit*, op. cit., s. 23.

²⁰ Ibidem, s. 23, 24.

²¹ Heidegger, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 39, 40.

²² Heidegger, *Język*, op. cit., s. 48.

²³ Ibidem, s. 47.

książki i budynki. Derrida nie spieszy się jednak z wpisaniem Heideggera w ideologię nazistowską.

Mowa rektorska odzyskuje ducha przez zdjęcie cudzysłowu. Derrida widzi to jak podniesienie kurtyny w teatrze. Kurtyna podnosi się, cudzysłów zostaje zdjęty – duch może się zaprezentować²⁴. W istocie oznacza to powrót do tego, od czego Heidegger odżegnywał się wcześniej w *Byciu i czasie* – oznacza powrót do metafizyczno-teologicznego, platońsko-chrześcijańskiego rozumienia ducha. Zdaniem Derridy jest to cena, jaką filozof musiał zapłacić – aby przeciwstawić się naturalizmowi, biologizmowi, czy rasizmowi charakteryzującym ideologię nazistowską. Heidegger musiał wytyczyć linię demarkacyjną, musiał ponownie wpisać ducha w binarną opozycję²⁵.

Rzeczywiście może nie ma co się spieszyć z wpisywaniem Heideggera w ideologię nazistowską, ani tym bardziej z przypisywaniem złych afiliacji Kuspitowskiej opozycji spirytualizmu i materializmu. Jednocześnie jednak Derridowska argumentacja mogłaby wskazywać na to, iż trzeba być ostrożnym z reaktywacją ducha w jego metafizycznym czy teologicznym rozumieniu, iż trzeba być ostrożnym z powrotem do klasycznej opozycji duchowego i materialnego, bo cena takiego powrotu może okazać się zbyt wysoka. Być może lepiej trzymać ducha na wodzy cudzysłowu.

Co objawia ten cudzysłów? Ujawnia on podwojenie ducha, zaznaczające jego niewidzialną nietożsamość. Derrida, powtarzając marszrutę Heideggera, wskazuje na momenty, gdy duch jest nękaną przez swoje widmo. Po raz pierwszy manifestuje się ono w użyciu cudzysłowu, jak pisze Derrida:

Pomiędzy znakami cudzysłowu, w siatce, które one tworzą, można zobaczyć prezentujące się podwojenie ducha. A dokładniej ducha widocznego w swojej literze, ledwo czytelny, staje się jakby widmową sylwetką – tym razem już czytelną – innego. Widmowość nie byłaby bardziej przypadkiem ducha niż *Geistu*, rzeczy i słowa²⁶.

Duch, ten duch metafizyczny czy teologiczny, jest nękaną przez swoje własne widmo, jest przezeń nieuchronnie nawiedzany. Zniesienie cudzysłowu (w *Mowie rektorskiej*), bynajmniej nie anuluje tego, przeciwnie – nasila. Derrida komentuje wtedy:

Poza podstępem znaków cudzysłowu, których ilość nigdy nie jest odpowiednia (zawsze za dużo lub za mało), ta dwuznaczność wiąże się z faktem, że *Geist* jest zawsze nawiedzany przez swój *Geist*: duch lub innymi słowy, we francuskim jak i w niemieckim, widmo zawsze zaskakuje przez powracanie do brzuchomówcy

²⁴ J. Derrida, *Of Spirit*, op. cit., s. 31.

²⁵ Ibidem, s. 39.

²⁶ Ibidem, s. 24.

[właściwego dla] innego. Metafizyka zawsze powraca, mam na myśli, że powraca w sensie widma [*revenant*] i *Geist* jest najbardziej fatalną figurą tego powracania [*revenance*]²⁷.

Później tę konieczność powracania Derrida nazwie „nawiedzaniem” – *hantise* (które oznacza również obsesję, myśl prześladowczą, manię, a dawniej też bywanie u kogoś, przestawanie, obcowanie z kimś, wśród synonimów tego słowa jest również *idea fix*), a ściślej „relacją nawiedzenia”. Komentując argument Heideggera, iż przyczyną „ogólnoświatowego przygnębienia” jest utrata mocy przez ducha, czy też „pozbawienie ducha władzy”²⁸, czyli *Entmachtung*, oraz rozwijając kwestię relacji pojęć ducha i siły, Derrida stwierdza:

[...] duch jest siłą i nie jest siłą, ma i nie ma mocy. Jeśli byłby siłą w sobie, jeśli sam byłby siłą, nie byłoby żadnego *Entmachtung*. Ale jeśli nie byłby tą siłą czy mocą, *Entmachtung* nie oddziaływałoby nań istotowo, nie dotyczyłoby ducha. Można zatem powiedzieć ani jedno, ani drugie, trzeba powiedzieć, że oba, co podwaja każde z pojęć: świat, siłę, ducha. Struktura każdego z tych pojęć nosi znamię relacji do tego podwojenia: do relacji nawiedzenia²⁹.

We fragmencie tym splatają się dwa istotne wątki, które przenikają całą myśl Derridy. (1) Siła – jest to jeden z najważniejszych wątków w myśli Derridy, pojawia się bardzo wcześnie – już w tekście *Siła i znaczenie* (1963)³⁰. Następuje tam połączenie siły z językiem, różnicą i tym, co inne – a zatem ze wszystkimi elementami, bez których nie można pomyśleć ani ducha, ani widm³¹. (2) *Są one i nie są siłą, mają i nie mają mocy* – formułując to zdanie, Derrida poddaje się „prawu nierozstrzygnięcia”, wprowadzonym już w *La double séance* (1970)³², jako filozoficznej reinterpretacji teorematu Gödla³³. Duch pojawia się zatem w strukturze nierozstrzygnięcia, a jawi się jako nierozstrzygalnik³⁴, co włączałoby go

²⁷ Ibidem, s. 40.

²⁸ Jak tłumaczy *Entmachtung* Marszałek; por.: Heidegger, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 45.

²⁹ Ibidem, s. 62.

³⁰ J. Derrida, *Siła i znaczenie*, (w:) idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

³¹ Derrida pisze: „Siła jest innym dla języka, bez którego ten ostatni nie byłby tym, czym jest” (ibidem, s. 50) oraz „Jeśli, za Schellingiem, trzeba powiedzieć, że «wszystko jest Dionizosem», trzeba też wiedzieć – i na tym polega pisanie – że Dionizosa jako czystą siłę przenika różnica” (ibidem, s. 53).

³² J. Derrida, *Dissemination*, przeł. B. Johnson, University of Chicago Press, Chicago 1981, s. 179.

³³ Ibidem, s. 219, 220.

³⁴ Derrida nazywa je: „jednostkami pozoru, «fałszywymi» własnościami werbalnymi, nominalnymi lub semantycznymi, które nie dają się już pojąć w opozycji filozoficznej

w łańcuchach substytutów *różni*, nie będących synonimami³⁵. Tym samym duch działałby, przejawiałby się, wytwarzałby swoje efekty w systemie *różni*.

Nie można rozstrzygnąć, czy duch powraca jako *on sam* czy też jako swój duch, swoje widmo³⁶. Można by powiedzieć, że powracanie jest *modusem* jego *bycia* i że o tym mówi słowo „nawiedzanie”. *Nawiedzanie* jednak wskazuje, że duch/widmo *ani jest ani nie jest*, powraca, pojawia się i znika. Ta *niesamowita* „relacja nawiedzania” zostaje przez Derridę rozwinięta w *Spectres de Marx*, gdzie dekonstrukcja pojęcia ducha nabiera przyspieszenia i rozmachu.

Tu „relacja nawiedzenia” przekształca się w „logikę nawiedzenia”, określającą to, co Derrida nazywa neologizmem *hantologie*³⁷. *Hantologie* determinuje logikę powracania (ale też pamiętajmy: natręctwa, obsesji, przymusu i konsekwentnie tłumienia czy wyparcia oraz tego wszystkiego, co wywołuje efekt niesamowitego – *heimlich-unheimlich*)³⁸ – logikę powracania, która określa pojawianie się i znikanie duchów, a która nie pozwala im po prostu „być” lub „nie być”. Derrida pisze o *hantologie*: „Przyjmujemy, iż ta kategoria jest nieredukowalna, przede wszystkim do tego, co umożliwia: ontologii, teologii, pozytywnej czy negatywnej ontoteologii”³⁹. Jawi się ona zatem jako warunek możliwości dla wszystkiego, co istnieje, a raczej co się zjawia (i dlatego z konieczności może zniknąć). Będąc takim transcendentnym warunkiem możliwości *hantologie*, była tłumiona i wypierana przez całą historię metafizyki i ontologii, jako to, co podważa pewność bytu. A jednocześnie, jak na to wskazuje homofoniczność słowa *hantologie* ze słowem *ontologia*, ta pierwsza zgodnie ze swoją logiką stale nękała tę drugą. To dlatego: „Ontologia przeciwstawia się jej [*hantologie* – J.L.] tylko w ruchu egzorcyzmu. Ontologia jest egzorcyzmowaniem (*conjuraction*)”⁴⁰.

(binarnej), w jakiej jednak tkwią, jakiej stawiają opór, jaką dezorganizują, nigdy nie tworząc rozwiązania w formie dialektyki spekulatywnej”. J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, FA-art, Bytom 1997, s. 42.

³⁵ J. Derrida, *Różnia*, (w:) idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 39.

³⁶ Derrida pisze: „Przede wszystkim podkreślmy raz jeszcze, że *Geist* również oznacza widmo, podobnie jak słowa «esprit» czy «duch». Duch jest również duchem duchów”. J. Derrida, *Spectres of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning & the New International*, przeł. P. Kamuf, Routledge, New York–Londyn 1994, s. 125.

³⁷ Por. *Spectres de Marx*, op. cit., s. 31, 89, 255.

³⁸ *Specters of Marx*, op. cit., s. 172-176.

³⁹ *Ibidem*, s. 51.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 161.

Ontologia jest egzorcyzmowaniem widm – puryfikacją, sublimacją, czy idealizacją – w celu osiągnięcia czystości ducha, jako pewnego rodzaju bytu. Egzorcysta – metafizyk, klasyczny naukowiec – wierzy, że może się to powieść.

Tradycyjny naukowiec nie wierzy w duchy – ani w to, co mogłoby być nazwane wirtualną przestrzenią widmowości. Nigdy nie istniał naukowiec, który będąc nim, nie wierzyłby w ostre rozróżnienie pomiędzy realnym a nierealnym, aktualnym a nieaktualnym, żywym a nieżywym, bytem a niebytem („być czy nie być” w konwencjonalnym odczytaniu), w opozycję pomiędzy tym, co obecne, a tym, co nie, na przykład w formie obiektywności⁴¹.

Tymczasem *hantologie* powoduje, iż ten system opozycji, fundamentalny dla całej zachodniej nauki i kultury, staje się zwiewny jak mara. Łącznie z opozycją między tym, co duchowe i materialne, którą Donald Kuspit tak bardzo chciałby reaktywować. Widmowość dekonstruuje opozycję między spirytualizmem a materializmem. Dekonstrukcja czerpie siłę właśnie z nierozstrzygalności ducha i widma.

Mimo iż nie można przeprowadzić rozstrzygnięcia, wytyczyć demarkacyjnej linii między widmem a duchem⁴², to nie znaczy, że nie są one od siebie różne, że nie działa pomiędzy nimi *różnia*⁴³. Tworzące i tworzone przez *różnię*, rozsunięcie (przestrzennienie) i odsunięcie (odwleczenie, tworzące czasowanie)⁴⁴ warunkuje możliwość *nawiedzania*, jako tworzącego przestrzeń, i czas zjawiania się, i znikania – owej wirtualnej przestrzeni widmowości, o której wspominał Derrida. *Różnia* warunkuje pojawienie się zarówno widma jak i ducha, o ile jednak to pierwsze byłoby jej mianem „nie będącym synonimem”, o tyle duch byłby zawsze próbą jej metafizycznego zatarcia. Efekty wytwórczości *różni* zawsze są w pierw widmowe, zanim drogą metafizycznej redukcji będą mogły zostać określone jako duchowe.

A jak pisze Derrida:

...tym, co odróżnia widmo lub to, co powraca [*revenant*] od *ducha*, włączając w to ducha w sensie widma w ogóle, jest niewątpliwie nadnaturalna i paradoksalna zjawiskowość, ukradkowa i niepojęta widzialność niewidzialnego czy niewidzialność widzialnego X, tego *nie-zmysłowego zmysłowego*, [...] jest to także bez wątplenia namacalna nienamacalność właściwego ciała bez cielesności, ale

⁴¹ Ibidem, s. 11.

⁴² Ibidem, s. 39, 46.

⁴³ Ibidem, s. 136.

⁴⁴ Por.: J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 102; *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 143; *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieńiążek, Warszawa 2002, s. 40.

wciąż ciała *kogoś*, jako *kogoś innego*. *Kogoś innego*, którego nie będziemy chcieli pośpiesznie określić, jako jaźni, podmiotu, osoby, świadomości, ducha itd. Wystarczy odróżnić widmo nie tylko od ikony, idola, ale również od obrazu obrazu, od platońskiej *phantasma*, jak również od prostego *simulacrum* jakiejś rzeczy w ogólne, któremu jest ono niewątpliwie bliskie i z którym dzieli pod innym względami więcej niż jedną cechę⁴⁵.

Ten fragment pozwala wyodrębnić najistotniejsze aspekty widmowości: (1) komplikacja relacji widzialnego i niewidzialnego, zmysłowego i niezmysłowego, (2) z czym wiąże podwójny i nierozstrzygalny ruch odcieleśnienia i wcielenia – będziemy obserwować, jakie konkretne efekty wywołują te dwa aspekty widmowości. (3) Trzeci element szczególnie istotny to odróżnienie widmowości od platońskiej teorii obrazu, z jej nieodłącznym *mimesis*.

Bliskość widma do ikony, obrazu, idola czy *simulacrum* musi być istotnie bardzo ścisła, gdyż natychmiast po sformułowaniu postulatu ich oddzielenia Derrida traktuje je jako synonimy. Pod koniec rozważań jednak powraca do próby ich rozróżnienia. Widmo nie jest bowiem po prostu obrazem jakiejś rzeczy, obecnością rzeczy w bezpośredniej naoczności. Widma, mimo iż w pewien sposób postrzegalne nie są obrazami, są *przejawianiem się*, wynikającym z możliwości zjawiania się i znikania.

Widmologia dekonstruuje klasyczny system opozycyjnych rozróżnień pomiędzy rzeczą w sobie a jej zmysłowym przejawem i dziełem sztuki jako pozorem tego przejawu, pomiędzy percepcją a wyobrażeniem, percepcją, a halucynacją, których najsilniejszą artykulacją była fenomenologia⁴⁶. Warunkiem możliwości tego całego systemu rozróżnień jest bowiem ogólna widmowość, czyli możliwość zjawiania się, wytwarzania efektów, wywoływania przejawów. Na ostatnich etapach dekonstrukcji pojęcia znaku, prowadzonej jeszcze w *O gramatologii*, Derrida cytuje zdanie Peirce'a: „idea zjawiania się jest ideą znaku”⁴⁷ i rozwija to w twierdzenie, że „samo zjawianie się nie ujawnia obecności, lecz czyni znak”⁴⁸. Widmowość zatem określająca możliwość zjawiania się, byłaby taką zdolnością czynienia znaków. Dekonstrukcja podważyła pochodność zjawiskowości czy fenomenalności, czyli „jawienia się rzeczy” od obecności (Derrida pisał: „Nie ma więc fenomenalności redukującej znak lub przedstawienie, aby rzeczy oznaczanej pozwolić w końcu jaśnieć w blasku obecności”⁴⁹), dokonując inwersji tej zależności, skutkiem czego to obecność jest określona jako epifenomen możliwości zjawiania się i zni-

⁴⁵ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 7.

⁴⁶ Ibidem, s. 136.

⁴⁷ J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 78.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

kania. Oznaczałoby to zatem, że wszelka fenomenologia jest fantomenologią – Derrida pisze wprost: „a czym jest *fenomenologia*, jeśli nie logiką *phainestai* i *phantasma*, a zatem fantomu?”⁵⁰ Widmologia, traktująca wszelką ontologię jako wyłaniającą się z *hantologie*, zaś fenomenologię z *fantomenologii*, nie byłaby zatem niczym innym, jak rozwinięciem projektu gramatologii.

Pozwalałoby to przemyśleć sztukę poza teorią *mimesis* oraz jej uwspółcześnioną wersją, czyli teorią reprezentacji. Sztuka nie byłaby wytwarzaniem przedstawień drugiego stopnia (jeśli percepcja jest obrazem rzeczy, to obraz sztalugowy byłby obrazem tego obrazu, przedstawieniem przedstawienia), a dzieło nie byłoby przedstawieniem z jego nieodłącznym problemem relacji do tego, co przedstawione. Dzieło raczej czyniłoby znak, a sztuka byłaby zdolnością wywoływania efektów.

Proces zwiększającego uwidmowienia się sztuki trwa już długo i jest elementem wzrastającego uwidmowienia całej kultury. Dopiero jednak koncepcja widmologii, zaproponowana przez Derridę, zdaje się stwarzać możliwość rozpoznania tego procesu, jak i możliwość rozwinięcia strategii działania. Być może mogłaby ona stanowić podstawę dla teorii sztuki w całej jej historii.

Derrida wiąże wzrastające uwidmowienie kultury z jej zwiększającą się medializacją, z wzrastającą rolą tego, co nazywa „tele-techno-me-

⁵⁰ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 122. W innym miejscu rozwija to: „Oczywiście wąskie i ścisłe pojęcie fantomu lub *phantasma* nigdy nie będzie zredukowane do ogólności *phainestai*. Rozważana w kontekście źródłowego doświadczenia nawiedzania, fenomenologia widmowa powinna, według dobrej Husserlowskiej logiki, wyizolować określone i względnie odgraniczone pole w obrębie dyscypliny regionalnej (na przykład fenomenologii obrazu itd.) Nie kontestując tutaj prawomocności czy nawet płodności takiego rozgraniczenia, po prostu sugerujemy co, następuje, nie mając możliwości dalszego rozwinięcia: radykalna możliwość widmowości, powinna być poszukiwana w kierunku, który jest określony przez Husserla, w zaskakujący i zdecydowany sposób, jako intencjonalny, ale *nieefektywny* [*non-réelle*] komponent fenomenologicznego przeżycia, mianowicie, *noe-matu*. Inaczej niż trzy inne terminy dwóch korelacji (*noemat-noeza*, *hyle-morphe*), ta nieefektywność, to intencjonalne, ale nieefektywne włączenie noematycznego korelatu jest ani ‘w’ świecie, ani ‘w’ świadomości. Ale to właśnie jest warunkiem jakiegokolwiek doświadczenia, jakiegokolwiek obiektywności, jakiegokolwiek fenomenalności, czyli noetyczno-noematycznej korelacji, niezależnie od tego czy źródłowej, czy modyfikowanej. Nie jest to już dłużej regionalne. Bez nieefektywnego włączenia tego intencjonalnego komponentu (stąd włączającego i niewłączającego włączenia: noemat jest włączony nie będąc częścią), nie można by mówić o jakiegokolwiek manifestacji, o jakiegokolwiek zjawiskowości w ogóle (tego bycia-dla-świadomości, pojawiania się przejawu, który nie jest ani świadomością ani bytem, który pojawia się dla niej). Czy taka irrealność, jej *niezależność zarówno* w relacji do świata, *jak i* w relacji do *realnych* treści egologicznej podmiotowości, nie jest samym miejscem zjawy, istotowej, nieregionalnej możliwości widma? Czy nie jest to jednocześnie tym, co wpisuje możliwość innego i załoby prosto w fenomenalność fenomenu?” *Ibidem*, s. 189.

diami” oraz z wytwarzanymi przez nie „techno-tele-dyskursywnością” i „techno-tele-ikonizacją”. Tele-techno-media, Derrida nigdzie nie wyjaśnia tej zbitki pojęciowej, zbiera ona jednak w jeden, złożony wyraz, wątki, które od początku określały jego namysł nad pismem i różnicą. *Tele* – określa aktywność *różni*, jest mianem dla rozsunęcia, nadłożenia drogi, ściśle wiąże się z drugim członem, *techniką*, jako możliwością języka i pisma, czyli tego sztucznego dodatku, który zastępuje żywą obecność – Derrida wspomina w *Spectres* o „nierozłączności techniki i języka, a więc tele-techniki (gdyż każdy język jest tele-techniką)”⁵¹. Tele-technika, wiąże się ściśle z uzupełnieniem i logiką uzupełnienia, określającymi działanie każdego *medium*⁵². Tele-techno-media są zatem inną nazwą na działanie *różni* – to zwłaszcza, które określa, konstytuuje, organizuje przestrzeń społeczną i polityczną oraz ich instytucje, jak to pokazuje Derrida w drugiej części *O gramatologii*, dekonstruując filozofię Rousseau. Dla tego ostatniego wspólnota pierwotna była ideałem społecznym, gdzie bezpośrednia bliskość żywej obecności wszystkich członków tworzyć miała społeczność bez oddalenia, a w związku z tym bez potrzeby technicznych sztuczek i pośredników (Jeśli dla Rousseau dominacja takich „tele-technik”, jak język artykułowany czy pismo, wiodła do zgubnego rozproszenia i deprawacji, to co trzeba myśleć o telefonii i telewizji?)⁵³. Natomiast dla Derridy takie założenie jest czystym metafizycznym mitem, gdyż według niego nie istnieje żadna społeczność bez oddalenia, a zatem bez techniki komunikowania na odległość (języka, pisma itd.), zastępujących bezpośrednio żywej obecności. Społeczność czy społeczeństwo, ich przestrzeń i instytucje wyłaniają się w efekcie działania *różni* – później, już w *Spectres de Marx*, powiązanej przez Derridę z tele-techno-mediami, czego znamiem sformułowany przez niego w pewnym momencie jest łańcuch: „*różnia* technicznego aparatu, iterowalność, nie-wyjątkowość, proteza, syntetyczny obraz, simulacrum,

⁵¹ Ibidem, s. 53. Wcześniej wprost wątek ten podjęty jest w szeregu tekstów, by wspomnieć najważniejsze w *Farmakonie* (J. Derrida, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1993), w *Sygnaturze, zdarzeniu, kontekście* (*Marginesy filozofii*, op. cit.) i jego rozwinięciu *Limited Inc abc...* (w: *Glyph*, 1977), a przede wszystkim w *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Aubier-Flammarion, Paris 1980).

⁵² „Uzupełnienie” czy „logika uzupełnienia” są najszerzej dyskutowane w książce *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla* (przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997) oraz w *O gramatologii* (op. cit.).

⁵³ „Obecność dla siebie, przezroczyista bliskość ludzi stojących twarzą w twarz i w bezpośrednim zasięgu głosu, to określenie autentyczności społecznej jest więc klasyczne: rousseauistyczne, ale już zapożyczone z platonizmu, łączy się ono, przypomnijmy, z anarchistycznym i wyzwolicielskim protestem przeciw Prawu, Władzy i Państwu w ogóle, a także z marzeniem dziewiętnastowiecznych socjalizmów utopijnych, zwłaszcza marzeniem fourieryzmu”. *O gramatologii*, op. cit., s. 192-193.

wszystko, co zaczyna się z językiem i przed językiem”⁵⁴. Można powiedzieć, że jest to łańcuch substytutów dla tele-techno-mediów. Derrida wprowadza to określenie dla zaznaczenia intensyfikacji efektu działania *różnicy* przez współczesne technologie mediów. Jednoznacznie wskazuje na to następujący fragment:

I jeśli ta istotna granica [która określa między publicznym a prywatnym, określająca przestrzeń publiczną – J.L.] jest stale przemieszczana, a to dlatego że medium, w którym jest ustanowiona, a mianowicie medium samych mediów (wiadomości, prasa, telekomunikacja, techno-tele-dyskursywność, techno-tele-obrazowość, która w ogólny sposób zapewnia i określa przestrzennienie [*espacement*] przestrzeni publicznej, samą możliwość *res publica*, zjawiskowość tego, co polityczne), ten żywioł nie jest ani żywy, ani martwy, ani obecny, ani nieobecny: on uwidmawia⁵⁵.

Tele-techno-media, które zdominowały życie współczesnych społeczeństw, ich kulturę, politykę i moralność, uwidmawiają je w coraz silniejszy i nieodwracalny sposób. Dlatego, dodaje Derrida chwilę później: „samo pojęcie przestrzeni publicznej w tzw. liberalnych demokracjach” oraz określające je „medialna tele-technologia, ekonomia i władza” mają „nieredukowalnie widmowy wymiar”⁵⁶. W pewnym momencie mówi wprost: „technologia obrazu, kino, telekomunikacja tylko wzmacniają moc widm”⁵⁷.

Pojęcie widmowości niewątpliwie wiąże się ściśle z tym, co Guy Debord nazywa spektaklem a Jean Baudrillard symulacją⁵⁸. Debord w pierwszej tezie *Spoleczeństwa spektaklu* stwierdza:

Całe życie społeczeństw, w których królują nowoczesne warunki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie⁵⁹.

Później w *Komentarzach (Comentaires sur la société du spectacle)*⁶⁰ rozwija tę myśl, twierdząc, że: „Spektakl rozprzestrzenił się do takiego

⁵⁴ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 141.

⁵⁵ Ibidem, s. 50-51.

⁵⁶ Ibidem, s. 53.

⁵⁷ Cyt. za: G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. G. Bennington, University of Chicago Press, Chicago-London 1993, s. 349.

⁵⁸ Rozwijam tu wątek przedstawiony przez Andrew Husseya. Por. A. Hussey, *Spectacle, Simulation and Spectre: Debord, Baudrillard and the Ghost of Marx*, (w:) „Parallax”, 2001, t. 7, nr 3, s. 63-72.

⁵⁹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszowska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 11.

⁶⁰ Idem, *Comentaires sur la société du spectacle*, Editions Gérard Lebovici, Paris 1988.

stopnia, że przenika teraz całą rzeczywistość⁶¹. Wtórjuje mu Baudrillard utrzymując, że rzeczywistość została pochłonięta przez obrazy. Zdaniem Baudrillarda pochłonięcie to jest skutkiem procesu, który nazwał on procesją simulacrów⁶². Stanowi ono czwarty etap „faz obrazu”. Na etapie tym obraz „nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością”, ta zaś ustępuje miejsca hiperrealności, czyli realności obrazów uwolnionych od jakiegokolwiek referencji, od jakiegokolwiek odniesienia do czegoś poza nimi – czyli simulacrów właśnie.

Derrida zdaje się im wtórować, zwłaszcza kiedy mówi o „tele-techno-medio-ekonomicznych oraz naukowo-militarnych siłach”, jako o „najbardziej nowoczesnych widmowych siłach”⁶³. Mimo że Derrida niewątpliwie podziela, przynajmniej częściowo, rozpoznanie współczesności dokonane przez Deborda i Baudrillarda – *Spectres de Marx* są również namysłem nad kryzysem – to jednak już same zacytowane powyżej sformułowania znamionują przekroczenie tego rozpoznania. Nie tylko dlatego, że te Debord i Baudrillard wciąż odwołują się do modelu mimetycznego, zakładając, jako punkt wyjścia czy ideał, jakąś prawdziwą realność, która zatraca się w przestawieniu (w spektakularnym obrazie lub w simulacrum), ale przede wszystkim dlatego, że ich koncepcje są totalizującymi teoriami, ujmującymi przedstawiane zjawiska jako obiektywne, a zatem w żaden sposób niepodważalne, procesy. Jakby powiedział Fredric Jameson, w tym momencie sukces teorii zmienia się w jej klęskę, teoretyczna skuteczność uniemożliwia bowiem jakąkolwiek, choćby minimalną interwencję w systemie. Dominacja spektakularno-symulacyjnej maszyny Deborda-Baudrillarda wydaje się, na gruncie ich teorii, niemożliwa do zakwestionowania.

Inaczej Derrida, który przede wszystkim nie postrzega współczesnej kondycji w kategoriach etapu jakiegoś obiektywnego procesu, a raczej jako pewną konfigurację sił. Kiedy pisze o „widmowych siłach”, to nie przywołuje wyłącznie tego, co w *De l'esprit* pisał o relacji ducha z siłą (o tym że „jest siłą i nie jest siłą, ma i nie ma mocy”), rozciągając tę relację na widmowość, ale również wpisuje, w podejmowaną wcześniej, kwestię ekonomii siły. Już w tekście *Freud i scena pisma* Derrida wiąże siłę (torowania, rozsunięcia, przestrzennienia) z kontrsiłą, czyli z oporem, później rozwija tę kwestię w *Oporach*⁶⁴. Pojęcie widmowości obejmuje

⁶¹ Idem, *Comments on the Society of Spectacle*, przeł. M. Imrie, Verso, London–New York 1990, s. 9.

⁶² J. Baudrillard, *Procesja symulacrów*, przeł. T. Komendant, (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, s. 175-189.

⁶³ *Specters*, op. cit., s. 58.

⁶⁴ J. Derrida, *Opor*, przeł. W. Szydłowska, „Pismo Artystyczno-Literackie” 1999, nr 11-12 (93-94). Jest to tłumaczenie pierwszej części dwuczęściowego eseju pt. *Résistances de la psychanalyse* (Editons Galilée, Paris 1996).

zatem nie tylko działanie sił tele-techno-mediów (które generalnie można by utożsamić z spektaklem i symulacją), ale również określa możliwość oporu wobec tych sił. Oporu, który jest również, a może nawet jeszcze bardziej, widmowy czy uwidmawiający.

Ta możliwość oporu jest możliwością sztuki rozumianej jako wywołujące efekty działanie przenikające jej estetykę, etykę i politykę.

ESTETYKA: OD NIEOSTROŚCI DO NIEWIDZIALNOŚCI

Wizualne moce spektakularno-symulacyjnej maszyny wydają się niemożliwe do odparcia. Widzowie w kinach formatu IMAXX nieraz doprowadzeni zostają do zawrotów głowy, a nawet wymiotów, mimo iż ich ciała spoczywają unieruchomione bezpiecznie w wysokich fotelach. Zakłócenie władzy zmysłu równowagi odbywa się zatem wyłącznie za pośrednictwem zmysłu wzroku. Trudno byłoby znaleźć mocniejszy przykład widmowej mocy wywoływania efektów. W trójwymiarowych projekcjach wizualna jakość obrazu uzyskuje również niemal namacalną gęstość, prezentowane wyobrażenia zdają się przyoblekać w ciało. Prawdziwie widmowa cielesność bez ciała. Widmowość medium wyłania się tu z technologii *high-definition*, technologii wysokiej rozdzielczości, gwarantującej niezwykłą ostrość czy nawet nadostrość obrazu. Jak oprzeć się takiej tele-techno-medialnej sile?

Najprościej zapewne przez zakłócenie ostrości. Nieostrość, którą najszerszej bodajże eksploatował Gerhard Richter, najpowszechniej, przynajmniej w Polsce, przejawia się w sztuce wideo. Artyści wykorzystują techniczne właściwości medium tak, że zaciera to przejrzystość przedstawienia, czyniąc z niego quasi-oniryczne widziadło. Czasem film uzyskuje konsystencję nocnej mary, jak w pracy Konrada Smoleńskiego *Zona*, gdzie w jakiejś zakazanej strefie odbywają się tajemne męskie rytuały lub walki⁶⁵. Senne widziadło Smoleńskiego, mimo iż podszyte jest dowcipem, ma konsystencję koszmaru. Film Anny Pytlak (*bez tytułu*, 2004) przedstawia grę cieni, układających się w zagadkową opowieść, przybierającą formę, zacierającego się słonecznego wspomnienia⁶⁶. W filmie Małgorzaty Dobke *Cars at Night* (2002) obrazy przedstawiające asfaltową szosę zmieniają się w rytmie jazdy samochodu⁶⁷. Oniryczność tej wizji wynika z wzajemnego nakładania się i przenikania obrazów, ale nie zgodnie z Freudowskimi zasadami kondensacji i przemieszczenia,

⁶⁵ *Made In*, kat. wyst., Polart, b.m.w. 2004.

⁶⁶ *Bez tytułu*TM. 4 Triennale Młodych, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2004.

⁶⁷ *Made In*, op. cit.

a raczej według możliwości komputerowego montażu. Być może to właśnie taki montaż w coraz większym stopniu będzie kształtował nasze sny. Film *Maska* Ani Orlikowskiej doprowadza zakłócenia obrazu do takiego stopnia, że staje się on całkowicie nieostry. W tym rozmytym widmie trudno jest zobaczyć formę twarzy, można jedynie ją odgadnąć.

Jeśli gwarantowana przez technologię wysokiej rozdzielczości ostrość obrazu wywoływała niemal cielesną obecność przedstawienia, oferując iluzję wcielenia, to artystyczna strategia nieostrości odcieleśnia je do granic nieprzedstawialności. Uwidmawiające siły tele-techno-mediów są skoncentrowane na podtrzymaniu mimetycznej iluzji, a paradoksalnie iluzja ta staje się skuteczniejsza z każdym obrotem symulacyjnej spirali, to znaczy im mniej wizerunki mają wspólnego z przedmiotem, którego rzekomym przedstawieniem miałyby być, tym intensywniejsza jest ucieleśniająca moc tych wizerunków, które same zaczynają działać jak przedmioty. Natomiast nieostre widziadła sztuki, rozmyte zjawy, rozmazane mary, mimo iż również mają oczy, to jednak nie symulują czegoś, czym nie są, nie udają przedmiotów, którym nie są, a raczej manifestują to, czym są – widmami. Manifestują swoją zdolność do pojawiania się, bez symulacji zdolności do trwania. Ta strategia oporu wobec tele-techno-medialnego spektaklu i symulacji jest najłatwiejsza.

Sile tele-techno-mediów nie oparło się również malarstwo. To tradycyjne medium sztuki, którego zdolność do powracania – po tym, gdy już tylokrotnie było, zdawałoby się nieodwołalnie, zakończone w historii sztuki XX w. – czyniłaby zeń najbardziej natrętne z widm. Tu malarstwo jednak jest nawiedzane przez inne medium.

Do obrazów Dominika Lejmana tele-techno-media przenikają w sposób bardzo dosłowny. W obrazie zatytułowanym *Torso* Lejman na niemal monochromatyczną powierzchnię płótna o niebieskiej tonacji projektuje obraz przedstawiający „ciasno skadrowane plecy, siedzącej, nieznacznie poruszającej się postaci”⁶⁸. Drobne ruchy postaci wprowadzają efekt nieostrości i powolnego pulsowania, który uniemożliwia pełną integrację projektowanego wizerunku z malarskim tłem. Projektowana figura i podłoże utworzone przez geometryczną abstrakcję nie zostają spojone, nie tworzą jedności obrazu. Tak jakby malarstwo stawiało opór zawłaszczeniu przez tele-techno-media, jakby tradycyjne medium sztuki odrzucało ten technologiczny przeszczep. Ukazuje to również jak złudna jest metafora ekranu, za pomocą której często określa się relację malarstwa wobec rzeczywistości, gdyż w istocie nie inkorporuje ono obrazów rzutowanych nań z zewnątrz, raczej pozwala im się wyłaniać ze swojej własnej materialności.

⁶⁸ Por. S. Szabłowski, *Dominik Lejman. „Luksus przetrwania”*, <http://csw.art.pl/new/2000/lejman.html>, 19 IX 2004.

O ile u Lejmana napięcie między materialnością obrazu malarskiego a zjawiskowością obrazu wideo uniemożliwia wzajemne przenikanie czy pochłanianie mediów, zawieszając pozorną tożsamość obrazów, a tym samym zakłócając przebieg ich cyrkulacji, o tyle w przypadku malarstwa grupy „Ładnie” (m.in. Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal; 1996-2001), czy dalszej już samodzielnej działalności jej członków, następuje dokładnie odwrotny proces. Malarstwo wchłania tele-techno-medialne obrazy, uwewnętrzniając je, pozwala się im wyłonić z malarskiej materii. Obraz Marcina Maciejowskiego *polski, Polska, 1974* (2000), czy *Michael Corleone, Al Pacino* (2003) ujawnia jednak głęboki paradoks tego pochłonięcia jednego medium przez drugie. Malarstwo, po tym jak uwewnętrzniało estetykę i optykę tele-techno-mediów, wychłodziło się, stało się zimnym medium⁶⁹. Jeszcze w 1990 roku Jean Baudrillard przeciwstawiał zimnym tele-techno-mediom gorące malarstwo, zestawiając *action painting* z zimną wojną⁷⁰. Teraz jednak malarstwo – ta ostatnia enklawa pasji, patosu, bezpośredniej cielesności – wychłodziło się, stając się zdystansowane, indyferentne, bezcielesne. A jednak, jak to pokazuje obraz Wilhelma Sasnala *Wypadek*, dokładnie w tym momencie, w którym dystans, indyferentność czy bezcielesność zostają zintensyfikowane przez malarzy, to estetyka i optyka tele-techno-mediów zostają wypaczone i może pojawić się cień ironii, który zakłóci czy nawet zawiesi działanie spektakularno-symulacyjnej maszyny, w której tryby zimne malarstwo zdawałoby się być nieodwracalnie wciągnięte.

Robert Maciejuk wykorzystuje telewizyjne postaci np. Misia Kolargola (trzy obrazy *bez tytułu*), koncentruje się raczej na intensyfikowaniu i kumulowaniu efektów różnych mediów⁷¹. Dystans zostaje tu osiągnięty przez nawarstwianie zapośredniczeń: świat przedstawiony bajki, w tym występujące w niej postaci, stają się telewizyjnym obrazem, ten zostaje sfotografowany i wreszcie zdjęcie zostaje przekształcone w obraz sztalugowy. Maciejuk nie usuwa z malowanych przez siebie obrazów zanieczyszczeń czy zniekształceń, jakie pojawiających się przy kolejnych powtórzeniach. Odkształcenia te wynikają po części z właściwości poszczególnych mediów, ale również z zamierzonych niedokładności. Artysta nie tylko nie czyści tych ubocznych efektów, ale przeciwnie – eksponuje je tak, że kumulują się one w niezwykle malarskich obrazach. U Agaty

⁶⁹ Pojęcie zimnych i gorących mediów wprowadził McLuhan; zob.: M. McLuhan, *Understanding media: The Extensions of Man*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1964. Fragmenty w: idem, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.

⁷⁰ J. Baudrillard, *Gorące malarstwo. Szakany obraz*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 2-3, s. 250-259.

⁷¹ *Malarstwo jako zimne medium*, kat. wyst., Galeria Piekary, Poznań 2005.

Bogackiej dystans, indyferentność i bezcielesność właściwa estetyce i optyce zimnych mediów staje się narzędziem wiwisekcji osobistego życia intymnego (obrazy z grupy *Agata 2001* [2001]). Dystans, który oddziela ciało artystki od płótna, może służyć uzewnętrznianiu dystansu psychicznego oddzielającego podmiot od siebie samego oraz od otoczenia, w którym żyje (w efekcie od malowanego przedmiotu). W ten sposób malarstwo jako zimne medium staje się wyrazem refleksyjnej podmiotowości.



3. Robert Maciejuk, bez tytułu, „Malarstwo jako zimne medium”, Galeria Piekary, Poznań, 2005. Fot. Kamil Kuskowski

Rafał Bujnowski obok zimnych obrazów (*Lata siedemdziesiąte*, [2000-2002]), wypracował również inną strategię zakłócania symulacji. Pozornie powracając do klasycznej praktyki *mimesis*, tworzy obrazy do złudzenia przypominające przedmioty codziennego użytku, imitacja jest tak dosłowna, że obraz przybiera kształt przedmiotu, który ma imitować, jak na przykład w serii *Obrazy – przedmioty*, 2001-2002, gdzie trójwymiarowy blejtram przybiera kształt i wymiar kasety wideo, cegły czy deski. *Mimesis* ustępuje miejsca mimikrze, symulacja zataczając kolejne koło doprowadzona zostaje do absurdu, obrazy stają się przedmiotami, nie tracąc przy tym nic ze swej obrazowej nieprzystawalności do sfery praktycznych rzeczy (całkowitej bezużyteczności). O ile u Bujnowskiego mimikra oznacza absurdalną reifikację obrazu, o tyle u Kuskowskiego przekształca obraz w znak. Na duży cykl *Barwy klubowe* (2003-2004) składają się obrazy, które przybierają wydłużony, prostokątny bądź trójkątny kształt szalików i porczyków, stanowiących wizualne symbole

polskich klubów sportowych. Na pierwszy rzut oka wyglądają jak wysmakowane kompozycje malarskie z nurtu abstrakcji geometrycznej, dopiero odsłonięcie ich rzeczywistej funkcji znaku identyfikacyjnego, otwiera je na gwałtowność. U Kuskowskiego mimikra powoduje, że obraz przybiera kształt obiektu – jednego z przedmiotów, pełniących kluczową rolę w dystrybucji przemocy i agresji w subkulturze kibiców. Każdy z obrazów należących do *Barw klubowych* czyni znak. Robi to, powtarzając gest należący do pewnej subkultury. Powtarza gest identyfikacji z barwami klubu – identyfikacji, której znakiem jest sfetysyzowany przedmiot: szalik czy proporczyk (za który można odnieść rany lub który można przejść jako trofeum).

U Bujnowskiego i Kuskowskiego zatem dokonuje się przemieszczenie malarstwa w przedmiot czy zreifikowany znak. Stanowiłoby to odwrócenie przekształcenia przedmiotu w obraz, co wedle Deborda znamionuje spektakl, a czego symptomem w sztuce były ready-mades Duchampa, a jeszcze bardziej seria prac z odkurzaczkami marki Hoover Jeffa Koonsa. Derrida pod koniec *Spectres de Marx* powraca do obsesyjnego motywu *Kapitału*, mianowicie przeistoczenia przedmiotu w towar (wartości użytkowej w wymienną), czyli do tego, co Marks nazwał „salto mortale” towaru⁷². W odczytaniu Derridy owo „salto mortale” nie jest niczym innym jak przemianą przedmiotu w jego widmo⁷³. Przekształcenie towaru w obraz, obwieszczane przez Deborda, oznaczałoby tylko spotęgowanie uwidmowienia. Natomiast u Bujnowskiego i Kuskowskiego następuje proces odwrotny: obrazy z systemu przedstawienia przesuwają się do systemu przedmiotów. W istocie oznacza to jednak jeszcze większe uwidmowienie, ale już samych przedmiotów. Bowiem obrazowa siła, która w tym momencie staje się widmowa, natrętnie nawiedza przedmioty, pod których fizycznym kształtem skryły się obrazy, co więcej nawiedza i niepokoi cały system przedmiotów, do którego wraz z nimi przeniknęła.

Strategia stawiania oporu podejmowana: przez nieostre wideo polega na zwielokrotnianiu pewnych własnych efektów tele-techno-mediów, przez zimne malarstwo – na ich przemieszczeniu i intensyfikacji, przez malarską mimikrę – na podwajaniu symulacji, po to, by wprowadzić zakłócenie w konstytutywnych dla niej przepływach lub by w ironicznej grze podważyć jej panowanie.

Inną – być może bardziej radykalną strategią, jest zniknięcie i dematerializacja. O ile trzy powyższe strategie stawiania oporu próbowały podjąć działania w obszarze zawłaszczonym przez spektakl i symulację, o tyle dematerializacja jest próbą wyjścia poza ten obszar. Już nie sub-

⁷² K. Marx, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. I, Warszawa 1950, s. 112.

⁷³ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 161.

wersyjna produkcja obrazów czy ironiczne odwrócenie ich statusu, lecz wytwórczość bezprzedmiotowa, produkcja zupełnie bezcielesnych zjaw stawałaby się celem aktywności artystycznej. Jest to widmowa strategia *par excellence*.

Jej wstępnym etapem byłaby dematerializacja obrazu. O ile Bujnowski czy Kuskowski przekształcali obraz w fantom przedmiotu, o tyle w innych działaniach sam obraz, obraz sztalugowy – wciąż jeszcze uprzywilejowany obiekt polskiej sztuki – staje się fantomem.

Cezary Bodzianowski w akcji *Atrament sympatyczny* (2001), którą przeprowadził w Muzeum Sztuki w Łodzi, przeniósł swoje obrazy do niedostępnych dla publiczności pomieszczeń biurowych tej instytucji zabezpieczenia i przechowywania dzieł sztuki. Ściślej mówiąc, były to nie tyle obrazy, ile pięknie wykaligrafowane na papierze opisy obrazów oprawione w proste ramki. Jest to ironiczne odwrócenie muzealnej praktyki, w której opis obrazu jest elementarnym etapem jego opracowania i rzeczywiście spoczywa w biurach, i rzeczywiście do pewnego stopnia zastępuje dzieło. Bodzianowski jednak intensyfikuje i uszlachetnia tę biurokratyczną procedurę – opis powieszony zostaje na ścianie jako obraz (i w istocie jako kaligram, gdyż ma pewne piktorialne właściwości). Zawieszony jak obraz, opis ma umożliwić wyobraźni wytworzenie obrazu, będącego czystym fantazmatem.

O ile Bodzianowski upoetycznia muzealniczą procedurę archiwizacji i opracowywania dzieł sztuki, o tyle Kamil Kuskowski w projekcie *MuzeumM* (2004) konfrontuje muzealną procedurę z samą malarską obrazowością. Kuskowski wystawia kilka płócien oprawnych w ciężkie złożone ramy, których tytuły – *Pejzaż polski*, *Akt na sofie*, *Porwanie Europy* czy *Bójka* – zdradzają, że jest to tradycyjne malarstwo. Każdy z widzów wkraczający do tego *MuzeumM* otrzymuje dźwiękowego przewodnika, za pośrednictwem którego może odsłuchać informacje dotyczące prezentowanych obrazów. Głównym elementem tej informacji jest szczegółowy opis, stanowiący analizę przedstawienia. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że żaden z obrazów nie przedstawia tego, co opisuje rozbrzmiewający w słuchawce głos. W złożonych ramach znajdują się bowiem monochromy w różnych kolorach. Tak jak Lejman, chociaż w inny sposób, Kuskowski wykorzystuje „tele-techno-media” do podważenia zasady przedstawienia – dźwiękowy opis, podobnie jak u Bodzianowskiego opis kaligraficzny, wywołać ma fantom nieobecnego wizerunku.

U Kuskowskiego można mówić o zasadzie „wywoływania” tak, jak definiuje ją Derrida: jej narzędziem jest głos. „Wywoływanie [*conjuration*] wypowiada w sumie wezwanie, które powoduje nadejście *za pomocą*

głosu, wywołuje przyjście tego, co z definicji nie jest obecne w momencie wzywania⁷⁴. Natychmiast jednak pojawia się różnica w funkcjonowaniu owego wezwania tego, co nieobecne – u Derridy jest ono zaklęciem, a u Kuskowskiego? Filozof stwierdza w następnym zdaniu: „Ten głos nie opisuje tego, o czym mówi, nie świadczy o niczym; wypowiedane przezeń słowa powodują, że coś się staje”⁷⁵. U malarza wywoływanie nie jest mistyczną czy spirytystyczną sceną wypowiedania zaklęć, przeciwnie – jest czysto technologiczną inscenizacją, a głos nie jest zaklinającym wezwaniem, lecz sam jest już widmem, dźwiękowym widmem zatartego przez monochrom przedstawienia. Dźwiękowy opis jest trzecim poziomem mediacji; pierwszym był naukowy opis konkretnych dzieł w katalogowych glosach⁷⁶, a drugim jest dokonane przez artystę przetworzenie tego opisu, jego lekkie wyabstrahowanie, by zamiast dotyczyć konkretnego przykładu, raczej ilustrował ogólny motyw malarski. Ta dźwiękowa ilustracja, niewidzialne widmo, ma jednak moc zaklęcia, ma wywoływać lub przywoływać z pamięci widziadło, dopiero bowiem konfrontacja takiego choćby niewyraźnego obrazu z namacalną konkretnością monochromu wywołuje, zaklinany przez artystę, efekt.

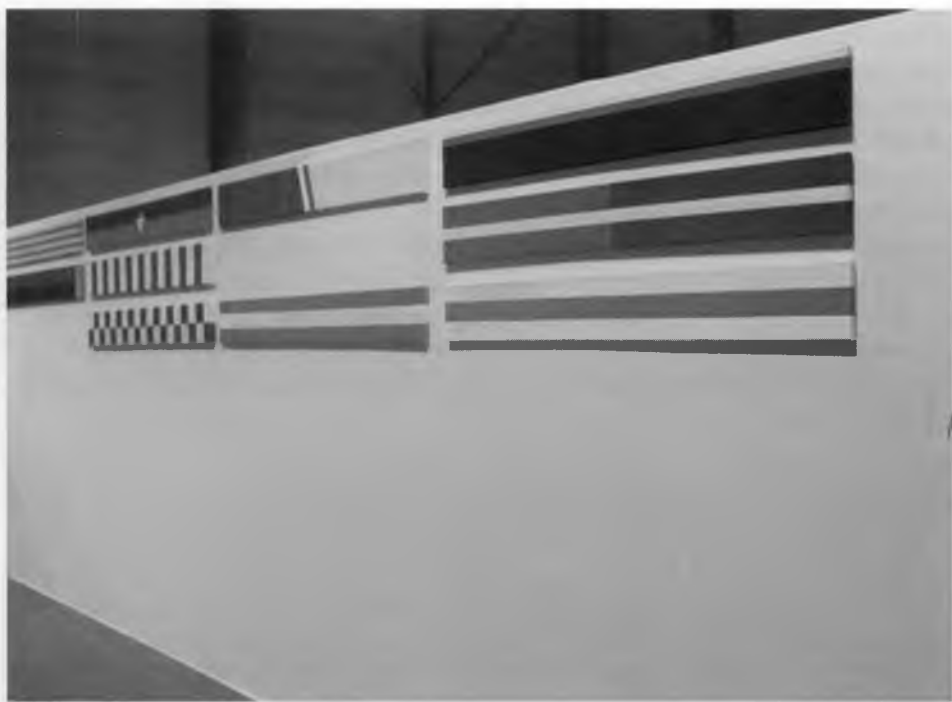
Jeszcze dalej w stronę dematerializacji idzie w swoich działaniach Paweł Althamer, zaproszony do wystawy malarskiej (*Zawody malarskie*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 2001), wykonuje blejtramy wielkości kartek na podpisy, które zwyczajowo w galeriach czy muzeach umieszcza się obok dzieł. Obrazy przedstawiające kartki mają typową zawartość: nazwisko autora, tytuł, datę wykonania i technikę, mają nawet kolorystyczny akcent: pomarańczową kropkę, oznaczającą, że dzieło znalazło już nabywcę. Następuje tu zatem przemieszczenie przedstawienia malarskiego do przedstawienia jego oznaczenia. Treści przedstawień, takie jak *Wszystko*, *Zachód słońca*, czy *Ohne Titel* zostają eliptycznie przedstawione w słowach tytułu. Obrazy-kartki podpisują nieistniejące obrazy. Czy to jednak wystarczy do wywołania widma obrazu, któremu ta kartka z podpisem miałaby towarzyszyć? Czy pozwala to wytworzyć obraz oczyma wyobraźni?

Dematerializacja sztuki nie wyczerpuje się na tym zniknięciu samego przedstawienia malarskiego, na jego uwidmowieniu.

⁷⁴ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 41.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Kuskowski wykorzystał materiały z katalogów: *Sztuka Europejska XV-XVII wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. D. Kacprzak, Muzeum Sztuki, Łódź 2004 oraz D. Kacprzak, *Sztuka Europejska XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki, Łódź 2002.



4. Kamil Kuskowski, *Barwy Klubowe*, „Made in”, Polart, Strasbourg, 2004. Fot. autora

Cezary Bodzianowski zaproszony do udziału w wystawie *Rzeczywiście, młodzi są realistami* w Zamku Ujazdowskim w Warszawie (2002)⁷⁷ zaproponował, że jego dzieło będzie polegało na niedostarczeniu dzieła. W odpowiedzi na taki gest artystyczny kuratorzy, Ewa Gorządek i Stach Szablowski, zdecydowali się użyć podstępnej sztuczki, której efektem był prezentowany na wystawie materiał pt. *Cocktail bar*⁷⁸. Kuratorzy umówili się z artystą na spotkanie, zamiast się jednak na nie stawić, wysłali posłańca, który poinformował artystę, że kuratorzy się nie zjawiają. Nie zjawiono się dzieło, nie



5. Kamil Kuskowski, *ŁKS*, z cyklu *Barwy klubowe*, 2004. Fot. autora

⁷⁷ *Rzeczywiście, młodzi są realistami*, kuratorzy E. Gorządek, S. Szablowski, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 29 czerwca – 31 sierpnia 2002.

⁷⁸ Autorstwa Ewy Gorządek, Stacha Szablowskiego i Macieja Kostro.

zjawili się kuratorzy, natomiast na wystawie pojawił się film wideo z rejestracją spotkania artysty z wysłannikiem kuratorów oraz ich własny komentarz do tej sytuacji. Nieistniejące dzieło, zostało zastąpione przez dokumentację wydarzenia. Ewa Gorządek w swoim komentarzu do tej historii stwierdziła: „Miał być Cezary Bodzianowski na wystawie i będzie Cezary Bodzianowski”. Trudno o lepszy przykład tego, jak ontologia egzorcyzmuje widmowość. Kuratorzy, usiłując uparcie zapewnić obecność dzieła artysty na wystawie, pokazują jego fantom, utrzymując przy tym, że uobecnia się on w tym widziadle. Z jednej strony anegdota ta doskonale ukazuje opór, jaki stawia widmowa sztuka systemowi galeryjno-muzealnemu. Z drugiej jednak strony autorka *Cocktail baru* wykazała się dużą kreatywnością w produkcji widma, które miałyby zastąpić nieobecne dzieło. Stach Szablowski w swoim komentarzu wieszczy nadejście czasów, w których to kuratorzy będą musieli zająć się produkcją artystyczną.

Cocktail bar był bodajże pierwszą próbą konfrontacji z dematerializacją w sztuce. Ten żart był odpowiedzią na kwestię, która rzeczywiście



6. Kamil Kuskowski, *MuzeuM*, Galeria Piekary, Poznań, 2005. Fot. Zbigniew Sejwa

może stać się problemem. Czy fakt – wystawa *Spojrzenia 2003*, w której udział wzięli najlepsi polscy artyści, okazała się ekspozycyjnym fiaskiem, nie stawia tego problemu z całą siłą?⁷⁹ Jak tworzyć wystawy, z dzieł których nie widać, które w widmowy sposób są niewidzialnie widzialne, czy niezmysłowo zmysłowe?⁸⁰

Paweł Althamer posunął się w stronę dematerializacji jeszcze dalej: już nie tylko dzieło zniknęło, ale sam artysta – twórczy podmiot – stał się niewidzialny. W akcji *Unsichtbar* (2002) artysta był przez dwie godziny niewidzialny na Alexanderplatz w Berlinie⁸¹. Po upływie tego czasu się pojawił, spożywając loda. Niewidzialne dzieła tworzone przez niewidzialnych artystów, stanowią paradoksalne przemieszczenie w domenie sztuk wizualnych, zjawiają się jako dosyć upiorne widmo dla wszelkiej muzeologii. Oprócz kwestii eksponowania dzieł pojawia się jeszcze trudniejszy problem, jak je gromadzić i zachowywać? Jaka muzeologia (z jej nieodłączną ontoteleologią: *zachować obecność dzieła na wieczność*) może sobie z tym poradzić? To wyzwanie dla muzeologii – jako ideologii teauzyracji przedmiotów – jest znacznie szerszym wyzwaniem dla całej kultury jako systemu przedmiotów (lub przedstawień przedmiotów) oraz dla pamięci jako zachowywania i utrwalania obecności (lub jej przedstawień). Widmowa sztuka stawia wymóg transformacji.

OD WIDMOWEJ ESTETYKI DO ETYKI...

Działania zmierzające do dematerializacji sztuki odwołują się już nie do kategorii nieostrości, mimikry czy ironicznej gry, lecz raczej do mocy wyobraźni. Usiłują unaoczniać nie pokazując. Artyści Tatiana Czekalska i Leszek Golec w działaniu *Przeobrażenieniezupelne* przedzierzgnęli się w kuratorów niezwykłego performansu – niewidzialnego przeobrażenia „istoty, która otrzymała niekorzystne ciało”, a efektem tego przeobrażenia jest również niewidzialna wylinka⁸². Artyści–kuratorzy ustawiają we wnętrzu Cysterny muzealne pacholki, które zwyczajowo umieszczane są

⁷⁹ *Spojrzenia 2003*, kurator M. Morzuch, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003. W wystawie wzięli udział: Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski, Oskar Dawicki, Elżbieta Jabłońska, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Julita Wójcik i Piotr Wyrzykowski.

⁸⁰ Co odwracałoby logikę widmowości proponowaną przez Derridę, który mówi raczej „zmysłowym-nie-zmysłowym, widzialnym-niewidzialnym”. *Specters*, op. cit., s. 101.

⁸¹ A. Przywara, *Althamer zniknął*, http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_II_2002.htm, 22.09.2004. Por. też *Paweł Althamer zachęca*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 162, 163.

⁸² *Tatiana Czekalska + Leszek Golec. Przeobrażenieniezupelne*, kurator: W. Krukowski, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 18 VI – 25 VII 2004.

przed cennymi dziełami, gwarantując, iż odbiorca nie przekroczy granicy kontaktu wzrokowego. W Cysternie zadaniem pachołków jest wyzwalanie wyobraźni, mają one skłonić widzów do tego, aby stworzyli sobie obraz tego, czego nie mogą zobaczyć. Wyobraźnia nie jest tu zatem władzą syntetyzowania danych zmysłowych (Kant), nie jest też zdolnością deformowania obrazów (Bachelard), jest raczej mocą ich wywoływania. Czekalska + Golec stwarzają sytuację, która ma skłonić widza do tego, aby wywołał w swojej wyobraźni obrazy tego, co niewidzialne, na takiej zasadzie, na jakiej wywołuje się zjawy. Projektują zatem powstanie obrazu, który nie będzie osadzony w czymkolwiek postrzegalnym zmysłowo, projektują powstanie obrazów całkowicie pozazmysłowych.



7. Tatiana Czekalska + Leszek Golec, *T. Atrica. Przeobrażenie niepełne*, Cysterna Wodna, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2004. Fot. autorów

Praca wyobraźni ma prowadzić do otwarcia na to, co radykalnie inne. W tym przypadku konkretnie do otwarcia na to, co zwierzęce. Wszystkie jednak działania sztuki niematerialnej czy niezmysłowej implikują otwarcie – dokonywane przez pracę wyobraźni otwarcie na to, co inne. A tym innym jest najogólniej rzecz biorąc to, co niewidzialne.

Przeobrażenie niepełne Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca wyłania się jednak ze szczególnej etyki – z etyki życia, której artyści hołdują. Uzupełnieniem dla niewidzialnego performansu była zmiana oznakowań przeciwpożarowych w cysternie. W ich wersji schematyczną postać biegnącego człowieka prowadzi w tej ewakuacji schematyczną postać psa. Można powiedzieć, że Czekalska i Golec proponują odwrócenie relacji, którą ustanowił Heidegger we *Wprowadzeniu do metafizyki*. Derrida

dyskutuje szeroko tę kwestię w *De l'esprit*. Heidegger, jak utrzymuje Derrida, upośledza zwierzę i obniża jego status – pozbawia zwierzę dostępu do ducha⁸³. Jest to klasyczny gest metafizyki, która definiowała człowieka w opozycji do zwierzęcia, Heidegger musi go powtórzyć w tym momencie, gdy na powrót wprowadza ducha klasyczną



8. Tatiana Czekalska + Leszek Golec, *Znak informacyjny*, Cysterna Wodna, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2004. Fot. autorów

opozycję do tego, co nieduchowe (*Mowa rektorska, Wprowadzenie do metafizyki*). Jeśli w tym kontekście człowiek ma być istotą duchową, to zwierzę musi zostać tej duchowości pozbawione. Czekalska i Golec, jakby polemizując z tego rodzaju upośledzeniem, które nie przejawia się przecież tylko w filozofii, ale w całej naszej kulturze, traktują zwierzę jako istotę, która prowadzi człowieka w sytuacji zagrożenia, która potrafi wyprowadzić go z niebezpieczeństwa. A przecież dla Heideggera to duch był tym, co prowadzi, co prowadzi człowieka. Zdaniem artystów zatem zwierzę byłoby tą istotą, która pełniej kontaktuje się z duchem. Nawet jeśli jest to tylko jeden z wielu duchów.

Jeśli zwierzęcość jest wykluczonym i wypartym *innym* naszej kultury (z wyjątkiem sytuacji, gdy podda się oswojeniu i eksploatacji), to sztuka Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca ma przynieść otwarcie na to *inne* jako *inne* (a nie po sprowadzeniu go do tego roli samego przez oswojenie, uczynienie swoim, zawłaszczenie). Artyści nie chcą, aby to, co inne, pokazało się dosłownie w swojej inności, jest to bowiem zazwyczaj odbierane jako objawienie się potworności. Artyści chcą raczej w imieniu tego, co inne, a co musi pozostać niewidzialne, uczynić znak, licząc, że znak ten zostanie odebrany. Liczą na to, że dokona się otwarcie na innego, co według Derridy (rozwijającego myśl Emanuela Lévinasa), jest warunkiem możliwości relacji etycznej w ogóle⁸⁴.

Niewątpliwie, to, co niewidzialne, jest innym dla sztuk wizualnych – dlatego twórczość Czekalskiej i Golca może określać etyczny imperatyw dla sztuk wizualnych, przynajmniej tych widmowych.

Ich działania przybierają jednak również praktyczny charakter. W pracy przygotowanej na wystawę *Pod flagą białą-czerwoną* w Moskwie Tatiana i Leszek wykonali *Favourite Performance*⁸⁵. *Ulubiony*

⁸³ J. Derrida, *Of Spirit*, op. cit., s. 57.

⁸⁴ J. Derrida, *Przemoc i metafizyka*, (w:) *Pismo i różnica*, op. cit.

⁸⁵ *Pod flagą białą-czerwoną*. *Nowa sztuka z Polski*, kurator M. Kardasz, National Centre for Contemporary Arts, Moskwa 2004. Por. też: K. Piotrowski, *Inc*, Galeria XX1, Michel – Studio Reklamowe, Galeria Program, Warszawa 2004, s. 112, 113.

performens polegał na przelaniu honorarium autorskiego wypłaconego przez Rosjan – „moskiewskich pieniędzy” – dla ofiar wojny w Czeczenii za pośrednictwem Czerwonego Krzyża. Malewiczowski krzyż, skojarzony ze znakiem Międzynarodowego Czerwonego Krzyża, stał się tłem dla numeru konta i objaśnieniem przebiegu *performensu*. Z kolei na prezentacji galerii non-profit na Art Poznań 2005 artyści przedstawili *performens* pt. *NEW WORK*. Była to prośba artystów skierowana za pomocą faksu, który był eksponowany na wystawie, do organizatorów. Artyści prosili w nim o „faworyzowanie” wegetarian przy wybieraniu pracowników spośród bezrobotnych oraz o przydzielanie ich *faworytom* „łżejszej pracy”, zawieranie z nimi „korzystniejszych umów” czy przyznanie „wyższych honorariów”. W obu tych najlepiej prezentuje się aspiracja sztuki do wywoływania konkretnych efektów, które mimo iż niewidzialne, a jedynie przywołane przez prezentowane na ekspozycji znaki, są praktyczne – oferują pomoc dla ofiar wojny czy dla pracujących wegetarian. Etyka, aby być skuteczną, musi stać się praktyką.

...I POLITYKI

Siły są widmowe, gdyż jako niematerialne i niewidzialne wywołują materialne i widzialne efekty. Zdaniem Derridy „tele-techno-medio-ekonomiczne oraz naukowo-militarne siły”, te „najbardziej nowoczesne widmowe siły”, zdominowały i zawłaszczyły przestrzeń publiczną tzw. liberalnych demokracji⁸⁶. Uwidmowiły ją, czego najsilniejszym przejawem jest medializacja polityki, która stała się domeną telewizyjnego spektaklu, Derrida podziela tu rozpoznanie Deborda. Jak można oprzeć się dominacji czy hegemonii tych sił, które wydają się niemożliwe do odparcia?

Nigdy frontalną konfrontacją, raczej podjęciem podwójnej gry. Chyba najlepszym przykładem takiej podwójnej gry jest zgłoszenie kandydatury Wiktorii Cukt na urząd prezydenta RP w wyborach 2000 przez Centralny Urząd Kultury Technicznej (CUKT).

CUKT powołał do istnienia zjawisko, które samo określało się jako „wirtualna osobowość”. Jak przystało na profesjonalny sztab wyborczy, Urząd starannie zaprojektował jej wizerunek. Kandydatka prezentowała się jako dystyngowana dama, w średnim wieku, o filmowej urodzie. Elegancka koafiura, perłowa kolia, staranny makijaż nadawały jej wygląd prawdziwej gwiazdy, w nieco staromodnym stylu. Tak przedstawiała się na swoich stronach internetowych. Na billboardy przygotowany został

⁸⁶ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 58.

bardziej drapieżny wizerunek, osiągnięty za pomocą sumarycznej grafiki komputerowych programów. Strony internetowe były również jej platformą programową, tu internauci mogli wpisywać swoje postulaty, te zaś tworzyły wyborczy program kandydatki. Jej mityngi wyborcze zorganizowano w kilku miastach polski, a nawet w Berlinie.

Jak dotąd, mógłby to być opis zupełnie banalnej kampanii jednego z wielu kandydatów, poza płcią nic nie wyróżniałoby kandydatki od pozostałych kandydatów zarejestrowanych wówczas w Państwowej Komisji Wyborczej. A przecież Wiktoria Cukt nie była niczym innym jak elektronicznie generowaną zjawą. Komputerowo renderowany wizerunek obdarzony był nawet głosem – elektroniczny generator mowy pozwalał temu fantomowi odczytywać swój program wyborczy. Ta niebywała bliskość wizerunków tworzonych dla polityków z wirtualnym widmem, odsłania w najdosłowniejszy sposób wirtualizację i medializację całej sfery publicznej. Jeśli Wiktoria Cukt – program komputerowy opracowany przez CUKT – mogła z powodzeniem stanąć w szranki z wizerunkami innych polityków, to dlatego, że to wyłącznie wizerunki i nic innego, wybiera się we współczesnych tele-techno-medialnych demokracjach. Jeśli politycy przestali być realnymi osobami, stając się precyzyjnie zaprojektowanymi medialnymi wizerunkami, to wtedy nie jest tak (jakby mogło się wydawać), że wirtualna zjawia Wiktorii Cukt nawiedza z zewnątrz realny świat polityki. Jest dokładnie odwrotnie: zjawia ta mogła się pojawić, bo świat polityki już dawno się uwidmowił. Wiktoria Cukt jest zatem zjawą wśród innych zjaw, z tym że w jej przypadku, jedynie w jej przypadku, ten mechanizm został ujawniony. Jedno ze zdjęć dokumentujących kampanię zestawia billboard prezentujący jej wizerunek z billboardem prezentującym wizerunek innego polityka. To zestawienie szczególnie ostro ujawnia panującą mistyfikację: ona prezentuje się w całej swej sztuczności, on pozoruje naturalność.

CUKT nie ograniczył się jedynie do obnażenia spektakularno-symulacyjnego charakteru współczesnej sfery politycznej. Podjął się symbolicznej interwencji w ten porządek. W dniu wyborów, a więc niejako łamiąc ciszę wyborczą, w Muzeum Sztuki w Łodzi Wiktoria Cukt prezentowała swój program wyborczy, zaś urzędnicy CUKT-u rozdawali karty wyborcze, na których do listy dwunastu pretendentów zarejestrowanych oficjalnie w Państwowej Komisji Wyborczej dołączone było na pierwszym miejscu listy nazwisko wirtualnej kandydatki. Artyści zachęcali do wrzucania tych sfingowanych kart do urn wyborczych zamiast kart otrzymanych w lokalach wyborczych. Wirtualna zjawia, widmowa postać polityczna, miała wywołać polityczny efekt – wrzucenie nielegalnej karty stanowiło wotum nieufności wobec systemu politycznego, ale nie w imię powrotu do rzeczywistości, przeciwnie w imię intensyfikacji sztuczności. Hasło

wyborcze wirtualnej kandydatki brzmiało: „Politycy są zbędni”, co nie miało nic z populizmu, oznaczało raczej wyciągnięcie ostatecznych konsekwencji z obserwowanego procesu. Jeśli polityka stała się obszarem wirutalnych wizerunków, to po co udawać, że kryją się za nimi jakieś „realne osoby”, politycy są zbędni, gdyż wystarczą odpowiednie software’y woborcze i odpowiednio szeroki dostęp do internetu. Demokracja przedstawicielska miałaby całkowicie zostać zastąpiona przez demokrację wirtualną, w której internet byłby jedynym medium pośredniczącym w podejmowaniu politycznych decyzji. Oznaczałoby to ostateczne uwidmowienie demokratycznego procesu, jego całkowite odcieleśnienie. To, co proponuje CUKT, to zatem intensyfikacja tele-techno-medialnego zapośredniczenia, aż do momentu, gdy ulegnie on odwróceniu w pozorze bezpośredniości. CUKT nie tyle stawia opór spektaklowi i symulacji, ile formułuje utopijny projekt ich przekroczenia.

W przeciwieństwie do tego działania Zbigniewa Libery są precyzyjnie pomyślaną i przeprowadzoną interwencją w spektakularno-symulacyjną sferę. Jego sztuka działa w samej tej sferze, stawia jej opór na jej terenie, wykorzystując tę samą siłę, która napędza spektakl i symulację, siłę obrazu. Libera podwaja czy nawet rozdwaja obrazy, co stawia opór ich obiegowi. Rozrywa to węzeł odniesień (odesłań do innych obrazów i znaków), w jakim tkwią i dzięki któremu uzyskują znaczenie, dzięki któremu władają myślą i pamięcią. Wybiera bowiem obrazy, którymi zapisana została historia, czy też poprzez które została ona nam przekazana, unaoczniona. Wybiera ikony, które powielane wielokroć, urosły do rangi symbolu, określającego treści zbiorowej świadomości.

Wybiera na przykład zdjęcie, słynne ukazujące stojących za drutem kolczastym więźniów obozu w Auschwitz. Libera symuluje (w pierwotnym sensie odtwarzania czy naśladowania) scenę, którą ono przedstawia. Ale nie dokładnie: drut kolczasty zastępuje sznurek (jedną z nitek oplotła gałązka bluszczu), mężczyzna w pasiastej piżamie, kobieta z narzuconą na ramiona kołdrą, uśmiechają się radośnie, podobnie zresztą jak inni uczestnicy tej idyllicznej sceny. Piekło obozu zamienia się w raj szczęśliwości, a przedstawieni na nim ludzie to nie udręczeni więźniowie, lecz zadowoleni *Mieszkańcy* (2002). Negatyw, jakim było oryginalne zdjęcie, zostaje przekształcony w pozytyw – pozytywny obraz. Ukazana na innym słynnym *negatywie* poparzona napalmem wietnamska dziewczynka uciekająca wraz z innymi dziećmi przed amerykańskimi żołnierzami, zostaje zastąpiona na *pozytywie* Libery przez śmiejącą się radośnie nagą kobietę biegnącą wśród dzieci i spadochroniarzy (*Nepal*, 2003). Z tego względu cały cykl zdjęć wykorzystujący podobny schemat nosi tytuł *Pozytywy*.



9. Zbigniew Libera, *Mieszkańcy*, 2002. Fot. autora (Dzięki uprzejmości ATLASU Sztuki)



10. Zbigniew Libera, *Kolarze*, 2003. Fot. autora (Dzięki uprzejmości ATLASU Sztuki)

Ironiczna gra, jaką Libera podejmuje z fotograficznymi ikonami, przynosi to, co Kazimierz Piotrowski nazwał *eksplozją pozytywu*⁸⁷. *Eksplozja pozytywu* przerywa procesję symulacrow, przerywa cyrkulację obrazów, ich multiplikację, powielanie, wzajemne odsyłanie, które wytwarza ich znaczenie. Wychwytuje obraz, zatrzymuje go i eksponuje ponownie. Ta ironiczna symulacja, ironiczne odtworzenie w pozytywie, wywołuje negatyw niczym widmo, każąc mu stale nawiedzać pamięć i wyobraźnię.

Eksplozja pozytywu rozrywając utrwaloną siatkę odniesień, która kontrolowała znaczenie *negatywu*, przywraca mu niebezpieczną niejednoznaczność, nieokreśloność czy nierozstrzygalność. *Negatyw* już nigdy nie powróci na swe koleiny w obiegu obrazów, przetarte jego nieskończonym powielaniem. Skazony, zanieczyszczony *pozytywem*, nigdy nie wyzwole się od tej ambiwalencji, która zawsze już go będzie wykolejać z wytkniętych torów. Tak samo *pozytyw* zawsze będzie podszyty *negatywem*, co uniemożliwi jego włączenie w cyrkulację, jako jednego z obrazków szczęścia.

Pozytyw nie jest parodią, kpina czy szyderstwem, nie odnosi się w żaden sposób do tego, co przedstawione na *negatywie*⁸⁸. Libera nie parodiuje postaci czy sytuacji ukazanych na *negatywie* – to oznaczałoby bowiem restytucję zasady rzeczywistości, przywrócenie referencji obrazu jako odniesienia do czegoś pozaobrazowego, pozaznakowego. Libera ironicznie symuluje fotografie, które przez włączenie w procesję symulacrow dawno już przestały odsyłać do tego, co miałyby przedstawiać. Ironia Libery wymierzona jest w symulację jako to, co tworzy spektakl, który pochłonął współczesne kultury i społeczeństwa. To w spektaklu Libera chce interweniować bez anachronicznej ambicji wracania do przedsymulacyjnej rzeczywistości.

Ironia Libery przeciwstawia się niwelowaniu mocy obrazu, stawia opór znoszeniu tej mocy w symulacyjnej procesji, przekształcającej obraz w zwiewne majaki, otępiające halucynacje. *Pozytyw* przywraca obrazowi jego moc, która od zawsze tak niepokoiła wszelkich ikonoklastów chcących go po prostu zniszczyć lub zakazać, jak i wszelkich ikonofilów, którzy pragnęli go ocenzurować, nacechować, oznaczyć, kontrolować związki z innymi obrazami, jakie może ustanowić, zdeterminować zna-

⁸⁷ K. Piotrowski, *Anomia pseudoawangardy*, (w:) Zbigniew Libera. *Mistrzowie i Pozytywy*, kat. wyst., Atlas Sztuki, Łódź 2004.

⁸⁸ Kierkegaard w *O pojęciu ironii* oddziela ją od parodii, stary i szyderstwa: „W pewnym sensie ironia może się wydawać niemal tożsama z satyrą, szyderstwem, parodią itp. Pewne analogie można dostrzec chociażby w tym, że spojrzenie ironii jest czule na wszelkie przejawy próżności. Ale optyka ironiczna nie zawiera łagodzącego elementu komizmu...” S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 250.

czenia, jakie może przyjąć, skojarzenia, jakie może wywoływać, aby za jego pomocą kontrolować pamięć i świadomość. *Eksplozja pozytywu* niweczy takie usiłowania.

Strategia Libery polega na przejęciu siły tele-techno-mediów i wykorzystaniu jej dla własnych celów. W odróżnieniu od twórców dzieł sięgających po widmową estetykę, którzy najczęściej przeciwstawiają się tele-techno-medialnym siłom przez bierny opór, Libera podejmuje wysiłek czynnego oporu i przemyślanej strategii.

*

Za otwarcie i motto tego tekstu posłużyła praca Marty Pszonak *Paradiso*, niech więc na zakończenie zjawi się inna praca tej samej artystki – stół do wywoływania duchów (zajmując się widmowością, trudno byłoby tego uniknąć). *Medium* (2004) to marmurowy stół, na którego blacie, obok liter, pojawiają się również symbole z komputerowej klawiatury (jak „home”, „delete” itd.). Trudno byłoby znaleźć lepszą figurę, która objawiałaby współczesne połączenie kwestii *techniki* z kwestią *niesamowitego* (*unheimlich*). Przy czym niesamowite nie odnosi się już tylko do nawiedzania jako logiki powracania, ale również, a w odniesieniu do sztuki przede wszystkim, do nawiedzania jako możliwości pojawienia się tego, co nieznanne, niemożliwe do przewidzenia, co nieredukowalnie inne w swojej pojedynczości. Derrida pisze:

Oczekiwanie bez horyzontu czekania, oczekiwanie na to, co jeszcze bądź już niespodziewane, gościnność bez rezerwy, powitanie gotowe z góry na absolutną niespodziankę *przybywającego* [arrivant], którego nie będzie się prosić o nic w zamian, i który bądź które nie będą proszeni o udział w wewnętrznych umowach jakiegokolwiek witającej siły (rodziny, Państwa, narodu, terytorium, rodzimej ziemi lub krwi, języka, kultury w ogóle, nawet ludzkości), *po prostu* otwarcie,



11. Marta Pszonak, *Medium*, 2004. Fot. autorki

które zrzeka się jakiegokolwiek prawa własności, jakiegokolwiek prawa w ogóle, mesjańskie otwarcie [Derrida mówi o *mesjańskim bez mesjanizmu*, czyli bez nadziei na spełnienie jakiegoś konkretnego oczekiwania czy projektu – J.L.] na to, co nadchodzi, czyli na zdarzenie, jako coś obcego w sobie, na nadejście tego lub tej, dla których trzeba zostawić puste miejsce, zawsze, w pamięci nadziei – to właśnie jest miejsce widmowości⁸⁹.

Widmowości, która w sztuce przejawia się jako estetyka zjawiania się i znikania, etyka otwarcia na to, co nieredukowalnie inne i polityka oporu wobec tele-techno-medialnego sprowadzania wszystkiego do tego samego.

ON SPECTRALITY IN ART. CONTEMPORARY AESTHETICS, ETHICS, AND POLITICS OF VISUAL ARTS IN POLAND

Summary

Jacques Derrida's deconstruction of the concept of spirit introduces the idea of spectrality as that which questions the opposition of spirit and matter, the quick and the dead, the present and the absent, image and thing or the thing's essence. Spectrality demonstrates that the *conditio sine qua non* of any ontology is what Derrida chose to call *hantologie* (hauntology), determined by the "logic of haunting," while the *conditio sine qua non* of any phenomenology is something that may be called phantomenology. The idea of spectrality seems crucial for art theory, in particular for the theory of contemporary art. Not only does it allow for thinking art outside the category of mimesis and its modernized version, i.e. the theory of representation, but also it provides a basis for bringing together and conceptualizing apparently diverse and mutually exclusive artistic phenomena related to different media. Such phenomena can be theorized in three respects: in terms of aesthetics (spectrality extends from blurred edges through various degrees of dematerialization to invisibility), ethics (spectrality lets the other show up in its otherness), and politics (spectrality offers art or, better still, culture a possibility of resistance against the hegemonic powers of the spectacle and simulation. Defining the present as an effect of a configuration of forces, spectrality makes it possible to approach art as one of those forces contributing to the existing constellations.

⁸⁹ J. Derrida, *Specters of Marx*, op. cit., s. 65.