

Kazimierz Piotrowski

ZATRZYMANA W RUCHU

O sztuce Marka Wagnera

Przypadki stawania się poza nią albo w opozycji do niej zdarzają się niezmiernie rzadko. Stawiamy się raczej do jej dyspozycji i jest to sytuacja w zasadzie niezależna od nas – trwa bowiem w sztuce „od zawsze”.

Marek Wagner, *Autoreferat*, 2013¹

W tych wyrwanych z kontekstu zdaniach skrywają się dwa antagonistyczne znaczenia sztuki, które tworzą jej sens wyznaczany przez systemowe (esencjalistyczne) albo strategiczne (oparte na konflikcie lub teorii gry) ujęcie. W tradycji klasycznej, ale i modernizującym ją nurcie awangardy, jak *laokoonizm* Strzemińskiego, sztuka była pojęta monologicznie. Artysta, co podkreśla Marek Wagner, musiał podporządkować się obiektywnemu i odwiecznemu porządkowi sztuki i odkryć dla swej twórczości jej aprioryczne prawa sensu. Nic nie mógł dodać czy ująć, respektując *nomos*. Posłuszny, musiał tylko słuchać głosu sztuki, w którym rozbrzmiewa harmonia uniwersalnego porządku. Lecz nie wszyscy artyści chcą być niewolnikami gramatyki *techne* (jeśli taka istnieje?) i z premedytacją ignorują *rappel à l'ordre*. Są wśród nich radykalni emulatorzy, którzy pragną działać niejako obok sztuki czy wbrew normatywności jej *danych przyrodzonych* – niczym retorzy gwałcący mowę dla zaskakujących efektów, jak skonstruowane przemyślnie pękające nagle filary w sali wystawowej czy inne wizualne ekscesy kategorii *thaumaston*, którą wykorzystują współcześni twórcy. Ci taumaturdzy zachowują się, jakby usiłowali ustanowić jakieś *dzikie, demoniczne* czy *perwersyjne* znaczenie sztuki. Nawet potępiony, cierpiący jakieś tam męki papież Juliusz II z *Mątwy* (1922) Witkacego – wypowiadający się z niewiarą o nieśmiertelności duszy niczym stoik mający rozpuścić się w *pneumie* – jako wybitny mecenas sztuki musiał docenić perwersję. Wedle niego przewrotność nie przeszkadza sztuce pozostawać na wyżynach. Wedle niego wszystko, co najważniejsze czy najciekawsze we współczesnej sztuce, jest perwersyjne, a co Hirkan IV przeciwstawia klasycyzmowi.

¹ Marek Wagner, *Autoreferat*, 2013, maszynopis, s. 15.

To antyklasyczne znaczenie sztuki, ku któremu ciąży też nieśmiało Wagner, faktycznie nie może samodzielnie istnieć tak samo, jak pasożyt czy nowotwór uzależniony od egzystencji żywiącego go organizmu, czyli klasycznej, esencjalistycznej tradycji kontynuowanej w rozmaitych akademizmach. Czy słusznie jednak Wagner twierdzi, że takie postawy są rzadkie, skoro on sam doświadczył owej zaskakującej choroby? Zarówno jako pacjent szpitala onkologicznego w 2002 roku, jak i artysta tworzący wystawę na ten osobisty i zarazem uniwersalny temat. Uderza paradoksalny tytuł jego projektu *Zatrzymani w ruchu* (od 2009-2011). Warto przyjrzeć się tej intuicji, która jest kluczem do zrozumienia jego postawy.

Oto – powiada – pacjenci szpitala zostali nagle wyrwani z biegu swej zwykłej egzystencji. Podobnie los spotkał chorego na gruźlicę Strzemińskiego, którego gipsowy portret Wagner wykorzystał w 2011 roku na wystawie *Thymós. Sztuka gniewu 1900-2011* (CSW – Znaki Czasu w Toruniu, 2011/12). Wcześniej został on wyrzucony z łódzkiej uczelni ze względu na dobro służby przez ministra Sokorskiego. Chorzy, z ich skromnym zbiorem przydatnych i zbytecznych rzeczy, stali się dla Wagnera obrazem sztuki, a jego choroba nowotworowa heureka – odkryciem czy potwierdzeniem, że sztuka zawsze jest pierwotnie monologiczna i agonistyczna, bo zawłaszcza życie przez jego redukcje do martwej przedmiotowości. Monolog, który pozoruje rozwój sztuki w deklinacjach jej istoty, tworząc szereg powiązanych ze sobą wydarzeń niczym *confatalia*, gdzie artysta jest tylko pseudoprzyczyną, gdyż to istota sztuki jest rzeczywistą przyczyną twórczości, musi prowadzić do metafizycznej nudy – jak w agonistycznym unizmie, mającym ponadto stać się w latach 30. modelem bytu społecznego. Wagner słusznie sugeruje, wystawiając głowę Strzemińskiego jakby na tacy, że henofilia (czyli miłość jedności) była nie tylko modernistyczną tendencją wyobraźni unisty, lecz też wyrazem autorytarnej umysłowości, której ofiarą padł w epoce socrealizmu.

Nasuwa się tu inny obraz *zatrzymania w ruchu* – ten z *Wariata i zakonnicy* (1923) Witkacego, który z właściwą mu złośliwą satysfakcją obnażył bezsilę różnych psychiatrycznych metod w stosunku do mocy obłądu. Nowoczesny progres psychoanalizy okazał się bolesnym, śmiertelnym w skutkach regresem, podobnie jak wiodące utopie modernizmu (zapewne to miał na myśli Wagner, gdy sugerował w

swej *Zabawce 30 – pułapce ideologicznej* (2003/4), że abstrakcja modernistycznego malarstwa – reistyczny unizm czy purystyczny neoplastycyzm – stała się narzędziem organizowania politycznej opresji).

Lecz sztuka potrafi być czymś więcej niż tylko metaforą labiryntu, do którego wchodzimy, nie zawsze potrafiąc zeń wyjść ku jakiejś pozytywności. Instytucja sztuki jest bowiem tylko substytutem – tak samo jak współczesny przemysł artystyczny, z którym od lat flirtuje Wagner. Jak mało który akademik dojrzewający w latach 70., zdaje on sobie sprawę nie tylko z formalistycznego, lecz i z instytucjonalnego ograniczenia sztuki. To właśnie w czasie jego studiów i asystentury w łódzkiej ASP świadomość bycia *zatrzymanym w ruchu* stała się tematem sztuki, by odwołać się do tytułu zbiorowego dzieła 80 neoawangardowych artystów z całego świata, odpowiadających na kwestię *Today Art is a Prison*. Temat został postawiony przez Horacio Zabale z Argentyny w związku z przygotowywaną przez niego książką artystyczną o takim tytule (promowaną w 1978 roku przy współpracy z Antonio Ferrò przez Centro Operativo di Programmazione e Diffusione z siedzibą w Neapolu). Nie jestże to analogiczna – do szpitalnej – forma *zatrzymania w ruchu*? Gdy czytamy materiały Instytutu Pamięci Narodowej z tych lat, Polska jawi się jako *totalna niemożliwość* (określenie Andrzeja Matuszewskiego, inwigilowanego jak wielu innych artystów PRL-u).

Niezależnie od życiowego przypadku, czy twórczość Wagnera od paru dekad coraz bardziej nie staje się rodzajem pasożytniczej gry z unistycznie określoną istotą sztuki aktualizowaną w akademickim sztafażu? Studiując jego dossier, widzimy, jak – dojrzewając w epoce konceptualizmu – próbuje wyzwolić się z monologicznej manieri postkonstruktivistycznego esencjalizmu łódzkiej PWSSP, gdzie studiował w latach 1967-1974. Nie jest to jednak bunt, radykalne zerwanie, totalny sprzeciw wobec swoich nauczycieli: Romana Modzelewskiego, Stanisława Fijałkowskiego i Stefana Krygiera, którzy przejęli dyscyplinę po swym Mistrzu. Jako dydaktyk łódzkiej uczelni (od 1972 roku), której patronem jest Strzemiński, również Wagner dokonuje od lat swoistej resorbcji tradycji tzw. strzemińszczyków. Początkowo związany z pracownią tkaniny, później malarstwa i rysunku, a obecnie rzeźby i działań w przestrzeni, przenosząc się z wydziału na wydział, zawsze był otwarty na intermedializm. Unistyczny esencjalizm bezczasowego obrazu był dlań miejscem,

którego spokój zakłócały jego ekspresyjne wariacje, wśród których pojawiały się heterogeniczne w stosunku do czystego malarstwa motywy zaczerpnięte z reliefu, muzyki czy pisma. Pozostaje on krytyczny wobec programu czystości gatunkowej sztuki, która stanowi bardziej lub mniej respektowany dogmat modernistycznej tradycji jego macierzystej uczelni. Konceptualizm przełamał rygor plastycznego formalizmu i zakwestionował prymat syntetycznych funkcji sztuki, pozwalając również Wagnerowi swobodnie redystrybuować sens *disegno* jako prymarnego wzorca idei, w tym rysunku czy malarstwa inspirowanego fotografią, w czym drogę przetarł już choćby Gerhard Richter w latach 60.

Jeśli istotą sztuki – jak zresztą każdej istoty – jest *zatrzymanie w ruchu*, jak w paradoksalnym *statycznym dynamizmie* rysunków młodego Wagnera, jeśli każda istota bierze nas w posiadanie jak pożądanie właściwe naszej naturze, jak namiętności, choroba, obłąd czy wreszcie śmierć będąca ostatnią empiryczną możliwością istoty, to w jakiś specyficzny dla siebie sposób istota czyni każdego z nas czymś *nie-ruchomym*, a więc zarazem w jakimś sensie dotkniętym i poruszonym wewnątrznie w innym niż zewnętrzny kierunku – innym niż nasza przypadkowość, indywidualność czy monadyczna osobliwość oraz nomadyczne niezakorzenienie. Jeśli Wagner wspomina o agonalności w kontekście szpitala czy Zabala o sytuacji uwięzienia w zinstytucjonalizowanej sztuce, to przecież te egzystencjalne momenty nie muszą prowadzić do śmierci fizycznej czy duchowej (moralnej), która przynależy raczej sferze magii czy perwersji operujących konkretnym życiem niczym martwym przedmiotem (jak w sado-masochistycznej apatii). *Czerwony pies* (1992) Wagnera ma w sobie coś z tej ponurej aury.

Agonalność istoczenia się bytu ma jednak inny charakter niż agonalność magii czy perwersji, które dążą do modyfikacji istoty czy odwrócenia jej struktury, gdy Wagner niczym nowi realiści wprowadza do swych obrazów, rzeźb czy instalacji znalezione obiekty. Wprawdzie agonalność istoczenia się legła u podstaw unizmu Strzemińskiego, jednak jej reifikujące skutki – właściwe wszelkiej unistycznej utopii – są zaprzeczeniem filogenetycznego porządku. Strzemiński ostatecznie pogwałcił narzucony sobie porządek pracy (jej podział), zapragnąwszy modelować nie sztukę, lecz byt społeczny, ulegając pokusie stania się ideologiem. Unizm miał stać się

modelem bytu społecznego w latach 30., gdy totalitaryzm kompromitował modernistyczną ideologię unifikacji ducha.

Agonizm unizmu, jak i innych modernistycznych doktryn, stał się dla Wagnera przedmiotem krytyki, ale i zabawy. Podobnie jak w latach 30. Chwistek szukał w *zabawie i sztuce bawienia się* ucieczki przed nudą metafizyki i pracy, podobnie czyni dziś wielu postmodernistycznych artystów. Chwistek krytkował wszelki snobizm i elitaryzm, którego odpowiednikiem miała być nadmierna specjalizacja w awangardowych laboratoriach sztuki. Jednak w tym samym czasie dopuszczał wszelki eksperyment artystyczny, pojmując go dość swobodnie. Specjalizacji awangardy przeciwstawił ideę sztuki jako zabawy i sublimacji. Obraz jako forma otwarta miał stymulować w odbiorcy postawę twórczą – przeżycie artystyczne jako skuteczne przeciwstawianie się cudzej twórczości, dzięki któremu przełamywałby on nieproduktywne konwencje i uzyskiwałby immunizację na pospolite środki odurzające. W jego ujęciu powodem szeroko wówczas dyskutowanej, a wywołanej przez Spenglera, problematyki *zmięchu* czy *kryzysu* zachodniej kultury, na którą nałożyło się zjawisko awangardowego agonizmu, jest ukierunkowane na pojęciowe wyczerpanie, gatunkowo-klasyfikujące, totalne, metafizyczne wzgl. idealistyczne myślenie o rzeczywistości, czemu towarzyszy *niebezpieczeństwo zbyt dokładnej i zbyt systematycznej siły pięści* – jak pisał w artykule *Czy upada kultura Zachodu?* w „Czasie” 16 kwietnia 1938 roku.

Wagner również jest krytyczny w stosunku do obecnej kultury Zachodu – jej umasowienia, konsumpcjonizmu i pop-banalizmu, czego wyrazem jest dominacja *epithumii* (ośrodek pożądania ulokowany w najniższej części ludzkiego tułowia, jak sądzili starożytni Grecy), której alegorią jest wspomniany *Czerwony pies*. Lecz ludyzm, co wbrew Chwistkowi sugeruje w cyklu *Zabawki* 2008-2011, nie jest jednak zbawienny i nie może być tu żadną alternatywą. Agonia ma w nim tylko łagodniejszy, bardziej komfortowy przebieg, o czym świadczy eksponowanie *Zabawek* z równie surreálnymi *Meblami* z tego okresu. Czystość gatunkowa, porządek klasycznej architektury, funkcjonalizm rzeczy użytecznych – jak kolumny, rakiety, łodzie, rowery, wózki, gabloty czy meble – zostają unieważnione w ludycznych przedmiotach – zabawkach, których aura nadaje im niewinność z innego porządku. Tam podmiot panuje nad ślicznym przedmiotem (często ulokowanym na mobilnej platformie, z

kółkami skierowanymi ku ziemi i niebu), a człowiek dzięki temu odwróceniu uwalnia się wreszcie od ciężaru, od troski pracy, społecznego prestiżu, kariery i presji śmierci, sublimowanej w *Obiektach szpitalnych* z lat 2009-11. Znalezione rzeczy tracą swój praktyczny realizm, ale także nie sposób ich odczytywać przez konwencję *ready made*. Zmysłowość w sztuce Wagnera często nie daje się wtłoczyć w żadne ramy funkcjonalizmu czy konwencjonalizmu, co widzimy w jego *Komplecie meblowym „Prestiż”* (2008-2010). Nawet zabawki stają się *zabaweczkami*, by nie było już wątpliwości, że znajdujemy się w świecie o odmiennej możliwości. Wagner w *Zabawkach* krytycznie potęguje przede wszystkim magiczny czy manipulatorski charakter masowej, zimnej, medialnie zapośredniczonej kultury, czemu służy zabieg zatopienia przedmiotów w poliestrze, dający estetyzujący efekt jakby mumifikacji, hibernacji czy muzeifikacji, a więc jakiejś paradoksalnej formy *udostępnionej niedostępności*.

W twórczości Wagnera widać pokusę wykorzystania manipulacyjnej mocy sztuki, czemu służy używanie tych samych obiektów w coraz to innych konfiguracjach (np. *Czerwony pies*), ale zarazem chęć przewycięzania tej tendencji. Przyciągający wzrok sensualizm atrakcyjnych formalnie *rakiet* czy *kolumn* z piór zbudowany został z najbardziej mobilnych i lekkich fragmentów ptasich organizmów, które doznały już jakiegoś stadium agonii, lecz dzięki Wagnerowskiej taumaturgii obiekty te – chociaż zrobione tylko z dudków i stosiny – zdają się ożywać jakby w cichej, intymnej, mistycznej ekstazie – jak mityczne dęby poruszane muzyką Orfeusza. Takie wrażenie sprawiają też jakby mitologiczne stwory czy owe *czerwone psy* (*hot dogi*), które ożywia wewnętrzne światło ich *epithumicznej*, pożądlivej natury. Ich istota spala w nich to, co osobliwe, niszczy to, co radykalnie odrębne i idiotyczne – *zatrzymując w ruchu*.

Jeśli szukamy dobrego komentarza do Wagnera walki z unistyczną istotą i jej konsekwencjami, czyli nudą i opresją, którą podjął w latach 70., to warto przytoczyć słowa Bena Vautriera: *Art is to get out of prison – to change things – if not it is not art, it is only reproducing, copying, art today is to change art – Ben, 1976*. Jak też Robina Croziera: *Art is a prison so cut it out!* Niektórzy kontestowali sztukę, przypisując jej różne formy represji – Gábor Tót, wskazujący na przymusowy (niczym seksualny) popęd do tworzenia, oskarżając sztukę o prostytucję – jak Carlos Ginzburg z

Argentyny, czy sugerując melancholijny, wręcz cmentarny nastrój, jak Jean-Paul Thénot. Zmarły niedawno Jan Świdziński mógłby zgodzić się z poglądem Hervé Fischera, przepytującego tym razem – jak zwykle – Zabalę: *Aujourd'hui, l'art n'est pas une prison (Es-tu do'jà allè dans une vraie prison?)*. Jest też możliwe odwrócenie kwestii, jak to uczynili Jochen Gerz: *To-morrow prison is art*, czy Rod Summers: *Today is a prison*. Wagner jako spadkobierca unizmu odpowiedziałby na tę kwestię z akademickim spokojem: *jest to sytuacja w zasadzie niezależna od nas – trwa bowiem w sztuce „od zawsze”*.