

O taktylności w sztuce

DO KRESU WIDZIALNEGO

RYSZARD K. PRZYBYLSKI¹
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: nowoczesność, wymazywanie, widzialne, taktylne, ikonoklazm, ikonolatria, symulacja, kultura digitalna

Key words: modernity, deletion, the visible, the tactile, iconoclasm, iconolatry, simulation, digital culture

Abstrakt: Ryszard K. Przybylski. DO KRESU WIDZIALNEGO. „PORÓWNANIA” 17, 2015. T. XVII. S. 139-150. ISSN 1733-165X. Wymazywanie wpisało się w doświadczenie sztuki nowoczesnej. Dobitnym tego przykładem może być wygumkowany przez Roberta Rauschenberga rysunek Willema de Kooninga. Wymazanie nie sprowadzało się w tym przypadku jedynie do aktu destrukcji, ale stawało się symbolicznym otwarciem na to, co nowe. Patrząc z podobnej perspektywy na awangardowe doświadczenia sztuki, przyjąć można, że podobny cel realizował Kazimierz Malewicz w czarnym kwadracie na białym tle. Tu także wytarty zostaje tradycyjny sposób pojmowania sztuki przedstawiającej po to, żeby otworzyć się na nowe doświadczenia sztuki. Doświadczenia te podawały wszakże w wątpliwość rangę samej widzialności. Stąd już prowadziła prosta droga do otwarcia się na taktylność.

Abstract: Ryszard K. Przybylski. UNTIL IT IS NO LONGER THERE. “PORÓWNANIA” 17, 2015. Vol. XVII. P. 139-150. ISSN 1733-165X. Deletion has become part and parcel of the modern arts. A case in point is erasing Robert Rauschenberg’s drawing by Willem de Kooning. Erasing did not merely boil down to an act of destruction but became a symbol of openness to the new. Taking such a perspective towards the avant-garde experience of art, it can be assumed that Kazimierz Malewicz had a similar goal with the black square with the white background. This is also an

¹ Correspondence Address: rkp@amu.edu.pl

example of the deletion of a traditional understanding of art in order to prepare for a new experience of art. These experiences undermine the significance of visibility itself and lead straight to an openness towards tactility.

Wymazywanie, pojęcie na pierwszy rzut oka całkowicie neutralne, odnoszące się do wytarcia czegoś zapisanego czy narysowanego, nabrało w dwudziestowiecznych praktykach społecznych nowego sensu. I tak coś, co było dotąd znane, znanym być przestawało. Z pewnością ten zakres znaczenia pozostawał i wcześniej *wymazywaniu* przypisany. Jednak w ubiegłym wieku dążenie do panowania nad tym, co znane lub nieznanie, przybrało złowróżbną postać. Stało się narzędziem społecznej manipulacji. Nieprzypadkowo wymazywanie dość chętnie przywoływano w literaturze i sztuce. Mając na uwadze literaturę, wystarczy w tym miejscu przywołać nazwiska Milana Kundery i Thomasa Bernharda. Pierwszy w *Księdze śmiechu i zapomnienia* opisuje w tej perspektywie historię kapelusza Vladislava Clementisa, drugi w *Wymazywaniu*, swej ostatniej powieści, demaskuje ukrywanie historycznej przeszłości rodaków. Bez wątplenia jednak najdobitniej wymazywanie wybrzmiało w 1984 George'a Orwella.

Wymazywanie, retuszowanie

Ministerstwo Prawdy uznane zostało przez niego za instytucję gwarantującą poprawne funkcjonowanie systemu totalitarnego. Instytucję, dopowiedzmy, niezbędną. Łatwo było dopatrzeć się w niej odniesień do podobnych organów w Rosji Sowieckiej. Bowiem, tak jak Ministerstwo Prawdy dbało o poprawność informacyjną odnośnie do bieżących politycznych potrzeb, tak w państwie Stalina przykrawano w tym samym celu społeczną bazę danych. Chodziło, rzecz oczywista, o usuwanie wszelkich identyfikujących treści dotyczących określonych osób, które naraziły się panującej władzy. Odnosiło się to jednak do tekstów na ich temat, jak również ich wizerunków. Znikaniu z życia społecznego wielu osób towarzyszyło potępienie pamięci o nich. W ten oto sposób mieli zostać unicestwieni, między innymi, Lew Trocki, Lew Kamieniew czy Nikołaj Jeżow. To ich postaci wyretuszowano z fotografii, na których byli również prezentowani Włodzimierz Lenin czy Józef Stalin. W ten oto sposób usunięcie lub zniszczenie wizerunku miało być równoznaczne z unicestwieniem człowieka. Podobne praktyki wydawały się z politycznych względów pożądane również gdzie indziej, na przykład w Czechosłowacji po 1948 roku. Myliłby się jednak ten, kto w zjawisku potępienia pamięci dopatrywałby się rysu epoki, jeszcze jednego przekroczenia normalności więcej.

Domnatio memoriae istniało już bowiem w starożytności, w Egipcie, a później w Grecji i Rzymie. Ale nie o to w tym miejscu chodzi. W XX wieku zaczęto retuszować fotografie, które służyły celom politycznym. Fotografia zajmuje zaś, bez wątpienia, poczesną rolę wśród dokumentów historycznych. Nadto zajmuje szczególną pozycję wśród innych mediów, nie tylko wizualnych zresztą. Warto zadać sobie pytanie, czym, mianowicie, pozostaje w tym przypadku wymazywanie pamięci, jakie niesie z sobą konsekwencje.

Kiedyś, choćby w latach trzydziestych XX wieku, retuszowanie fotografii wymagało technicznej sprawności. Nie każdy mógł to zrobić. Dobrze wymazana postać nie podważała założycielskiego mitu fotografii, że mianowicie to, co ona przedstawia, przylega do rzeczywistości. Innymi słowy, widok na zdjęciu znajdować się musiał w momencie jego rejestracji przed obiektywem kamery. Czyjaś nieobecność na fotografii mogła tedy w świadomości ogółu świadczyć, że nigdy ów ktoś się na nich nie znajdował. Inna sprawa, że wielu jednak pamiętało zdjęcia, na których wyretuszowane postaci były, jako żywo, obecne. Tak oto ożywiamy problem reprezentacji w klasycznej fotografii: czy rzeczywiście uobecnia ona to, co nieobecne? Retusze wprowadzają tu sporo zamieszania, komplikują problem. Bo przecież nie tylko to, co jest – było, ale również to, czego nie ma, być mogło. Wymazane postaci niosły z sobą niezwykle ważną informację. Ich zniknięcie było równoznaczne ze znikaniem starego świata, który zastąpić miał świat, którym rządzi już odtąd permanentna rewolucja. W moim przekonaniu, nieobecność Trockiego, Kamieniewa czy Jeżowa na fotografiach miała być przez współczesnych rozpoznawana. Należeli oni do starego świata i razem z nim musieli odejść. Puste miejsce wskazywało zatem na to, co istniało na zewnątrz, a co na samym zdjęciu wprost się nie uobecniło.

A oto inne zdarzenie, łączące się jakoś z opisanym wyżej procederem. Piszę „jakoś”, ponieważ to zjawiska z dwóch różnych światów. Tyle więc tu podobieństw, ile różnic. I z pewnością różnic więcej. Wszelako jeden szczegół łączy ze sobą te dwa przypadki w sposób niezwykle wyrazisty. Ale po kolei. W 1953 roku Robert Rauschenberg wygumkował rysunek Willema de Kooninga. Pozostała po nim prawie czysta kartka z dołączoną inskrypcją *Erased de Kooning Drawing. Robert Rauschenberg 1953*, którą artysta oprawił w złotą ramę. W ten sposób praca uzyskała przedmiotową samodzielność. Stała się obiektem artystycznym, któremu trudno było w sposób jednoznaczny przyporządkować określony sens. W związku z tym pojawiały się rozmaite konteksty mające uprawomocnić interpretację. Odniesieniem mogły być zarówno malowane wtedy przez Rauschenberga białe obrazy, ale też *asssemblage'e*, eksponujące przedmiotowy charakter dzieła sztuki. Znaczące były również skojarzenia z praktykami dadaistów, którzy permanentnie burzyli wszelkie znaczenia przypisywane skonwencjonalizowanej twórczości konwencjonalnych artystów. Zapewne w związku z tym odniesieniem przypomina się okoliczności powstania *Wymazanego rysunku de Kooninga*.

Otóż de Kooning był artystą, którego Rauschenberg w szczególny sposób admirował. We wczesnych latach pięćdziesiątych widziano w nim już zresztą czołowego przedstawiciela *action art*'u, jednego z dwu nurtów cenionego wtedy w Stanach Zjednoczonych abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Artysta ten cieszył się już wtedy sporą popularnością wśród nowojorskiej bohemy. Zapewne więc z tego właśnie powodu Rauschenberg zwrócił się do niego z prośbą o podarowanie rysunku, który zamierzał później wymazać. Ten na propozycję przystał, ale żeby sprawie przydać pikanterii, zażądał zeń butelki whisky. Żeby jednak nie ułatwiać Rauschenbergowi zadania wybrał pracę, która nie dałaby się ani łatwo, ani nawet do końca całkowicie wygumkować. W ten sposób powstała realizacja, która chciałaby być białą kartką, a którą jednak do końca nie jest. Pozostały na niej bowiem ślady wcześniej obecnego rysunku.

Czymże zatem ta nie do końca biała kartka jest? Sporo pytań w związku z tym sformułował, a może raczej uporządkował, Tony Godfrey. Warto wymienić je po kolei: Czy tym rzekomo wymazanim rysunkiem była rzeczywiście praca de Kooninga? Czy za przyczynę całego przedsięwzięcia uznać należy chęć naigrawiania się z malarstwa gestu, czy też raczej winno dopatrywać się w nim przejawu awangardowej żarliwości? Czy umieszczenie wymazanego rysunku wewnątrz złotej ramy wypada uznać za żart tylko? A jeśli nie, to faktycznie czyje to dzieło, de Kooninga czy też Rauschenberga? I na koniec, czy w podobnym działaniu należy dopatrywać się aktu destrukcji czy kreacji? (Godfrey 63-64).

Nie ulega wątpliwości, że trudno o jednoznaczne odpowiedzi na tak sformułowane pytania. I ani to czas, ani miejsce, aby je choćby pobieżnie rozważyć. Nie mniej jednak interesująca wydaje się w tym kontekście uwaga Arthura C. Danto, który w taki oto sposób relacjonował modernistyczną narrację na temat obrazów monochromatycznych:

(...) białe monochromatyczne kwadraty należałoby docenić jako efekt usunięcia koloru, usunięcia formy innej niż jego własna i kształtów innych niż prosty kształt idealnego kwadratu. W takim wypadku białe kwadraty zdawałyby się wyznaczać kres drogi, nie pozostawiając malarstwu wiele do zrobienia ani żadnego pola manewru (Danto 233).

Tę modernistyczną narrację łatwo powiązać z realizacją Rauschenberga. W końcu w *Black Mountain on sam* malował białe obrazy. A więc pozbawiał je koloru oraz kształtów z wyjątkiem tych, jakie same posiadały. Wymazany rysunek można by uznać tedy za prostą konsekwencję podobnego myślenia. Obok podobieństwa wskazać da się jednak również na istotną różnicę. Nie tyle chodzi tu bowiem o zwieńczenie tego wszystkiego, co było, o doprowadzenie do końca, końca malarstwa w tym przypadku, ile o oczyszczenie przedpola dla dalszych działań. W podobny sposób o *Wymazanym rysunku* Rauschenberga pisała Urszula Czartoryska (Czartoryska 71). To nie koniec, lecz nowy początek. Warto powtórzyć raz jeszcze: nie koniec, lecz nowy początek.

W tym miejscu właśnie dopatrzeć się można podobieństwa między wyretuszowanymi fotografiami i wymazanym rysunkiem. Chodzi o zamknięcie i równoczesne otwarcie. W obu przypadkach będzie to gest polityczny, choć jakże różne to polityki.

Teologia kwadratów Malewicza

Ogłaszanie końców i nowych początków w dobie nowoczesności nie należało do rzadkości. Sama nowoczesność powstała zresztą w myśl podobnego założenia. Zamknięcie i równoczesne otwarcie uznać można za założenie stojące u podstaw tej epoki. Później wracano do tej idei jeszcze wielokrotnie. W obszarze sztuki chodziło zaś o ostateczne odejście od wszelkiej postaci iluzjonizmu i mimetyzmu. Rodziła się idea, aby przedmiotem sztuki stała się ona sama. I chociaż początku tej zmiany doszukiwano się na progu ostatniego trzydziestolecia XIX wieku w twórczości impresjonistów, to jednak o wiele bardziej spektakularny sposób zaistniała w malarstwie bezprzedmiotowym. I bez wątplenia poczesne miejsce należy się w tym względzie Kazimierzowi Malewiczowi. Jego *Czarny kwadrat* został przez Danto uznany za „symbol wymazania sztuki przeszłości” (Danto). Skądinąd nic w tym rozpoznaniu nadzwyczajnego, sam Malewicz bowiem ujmował rzecz następująco:

My – pokolenie XX wieku – to suma starego i stronica nowej księgi (...).

Ostrą granicą dzielimy czas i stawiamy na pierwszej stronie płaszczyznę w postaci kwadratu czarnego jak tajemnica, płaszczyzna patrzy na nas ciemnym, jak gdyby kryła w sobie nowe stronice przyszłości. Będzie znamieniem naszego czasu, gdziekolwiek ją powieszą, nie zatraci oblicza (Malewicz 2004: 70).

Jak widać, idea wymazywania wyprzedzała i to znacznie pomysł Rauschenberga. Czarny kwadrat, niczym grobowa płyta, zatrząskiwiał wszystko, co w sztuce minione. Jednocześnie otwierał przestrzeń na nowe i nieznane jeszcze horyzonty. Tak wielokrotnie mówili rewolucjoniści. Bez wątplenia, można Malewicza uznać za rewolucjonistę w sztuce, nie zapominając jednak równocześnie, że radykalnie sprzeciwiał się on łączeniu tego, co artystyczne z wszelkimi postaciami polityki społecznej. Sztuka miała pozostawać obszarem wolności:

(...) na przełomie XIX i XX wieku sztuka zrzuca z siebie balast narzuconych jej idei religijnych i państwowych, dociera do siebie samej, do formy wyrażającej jej własną istotę. Staje się trzecim, obok dwóch wspomnianych poprzednio „światopoglądów” [materiałnego i religijnego – R.K.P.], samodzielnym i równoprawnym „punktem widzenia” (Malewicz 2006: 92).

Trzeci równoprawny punkt widzenia... I do tego uwolniony od wszelkich historycznych zobowiązań! Start od zera! W ten oto sposób znaleźliśmy się, niby

jacyś anachoreci, na pustyni: „Żadnych «obrazów rzeczywistości» – żadnych wyimaginowanych przedmiotów – nic poza pustynią!” – dopowie Malewicz (Malewicz 2006: 66). Sam zdaje się wskutek tego kapłanem nowej wiary, suprematyzmu. Nie tylko dlatego, że bronił czystości doktryny. Religijny kontekst uruchomił Malewicz już na wystawie, na której eksponował po raz pierwszy *Czarny kwadrat*. Ulokował go mianowicie w sali w sposób, w jaki zwykło się wieszać ikony. Wiązanie zatem kwadratu z ikoną nie powinno być uznane za nadużycie.

Wiele tu podobieństw. Bo jeśli „ikona pozwala doświadczać tego, co niewidzialne, «formy wewnętrznej» bytu, a ta wewnętrzność (...) bierze się z olśnienia, z kategorii Taboru” (Evdokimov 163), to czarny kwadrat, wydobywający formę z przedmiotu (Poprzęcka 197), także pragnie dotrzeć do tego, co esencjalne. Łatwo się domyślić, że niewidzialne rozumiane jest tu na sposób platoński. Dziś to, co pozostaje dla nas niewidzialne, kiedyś zostanie zobaczone. To warunek istnienia. Istnieje bowiem tylko to, na co można patrzeć (Markowski 21). Choć wielokrotnie chodzi tu o zdolności, jakie posiada tylko oko wewnętrzne. Żeby jednak osiąść tę umiejętność doświadczenia formy wewnętrznej konieczna jest przemiana. W kościele ortodoksyjnym chodzi o *przemienienie*, które dokonuje się w liturgii (przemiana ciała Chrystusa w chleb i wino), u Malewicza zaś o wymazanie wszystkich, obowiązujących do tej pory, kanonów tworzenia, nie wyłączając Stwórcy. Pisał fundator suprematyzmu:

Zwycięzamy tego, któremu przypisywane jest tworzenie, a wzlotami skrzydeł dowiedzimy, że **przeistoczmy** wszystko, siebie i świat i tym sposobem bez końca będą zdruzgotane skorupy czasu i będą biegly nowe **przemienienia** (podkr. – R.K.P) (Malewicz 2004: 67).

Można odnieść wrażenie, że droga, którą podążali piszący ikony, znajduje się bardzo blisko tej, po której kroczył Malewicz. Chodzi, oczywiście o transcendentny cel, jaki chcieli oni w efekcie swego działania osiągnąć. Ale istnieje jednak w tym obszarze także fundamentalna różnica. Bowiem bez względu na to, jakie znaczenie przypisywalibyśmy wizerunkom przedstawionym na ikonach, u Malewicza czarny kwadrat nie ma czegokolwiek wizualnie prezentować. Jak sam pisze „kwadrat = wrażenie, białe tło = nicość” (Malewicz 2006: 74). Wrażenie odnosi się do bezprzedmiotowości. Nie jest więc odzwierciedleniem wrażenia, które dałoby się porównać z wyobrażeniem przedmiotu. To także nie świat uczuć, ale samorzutny sposób ich przedstawiania. Kwadrat zdaje się szybować w otaczającej go nicości i w tej perspektywie całość przedstawienia sublimuje istnienie energii, którą sam obraz uosabia.

Jakże blisko stąd do starego sporu ikonofilów z ikonolatrami. Warto jednak odnotować, że Malewicz nie opowiada się w sposób jednoznaczny po żadnej ze stron. Odnieść można wrażenie, że raczej rozgrywa grę, w której znajdzie się miejsce dla obu stanowisk. Chciałoby się powiedzieć, że gra jak przystało na anachore-

tę: „Opuszczając cywilizację, eremita żywił przekonanie, że rozpoczyna najbardziej szaloną grę, jaką może podjąć człowiek, grę o wieczność poza czasem” (Przybylski 35). Pragnąc zahaczyć się o transcendentne, Malewicz, bez wątpienia, gra o wieczność poza czasem; ale też, dopowiedzmy od razu, nie ucieka jednak od cywilizacji, ale chce ją wyprzedzić, ulokować się w zrealizowanej utopii, w świecie, w którym historia, jak kiedyś Duch u Hegla, dobiegła już końca. W tej nowej rzeczywistości właśnie mogłoby dojść do przewyżczenia epokowego sporu. Bo oto Malewicz nie likwiduje obrazu, ale równocześnie dąży do przekroczenia jego granic. Z pewnością daleko mu do akceptacji wczesnośredniowiecznej filozofii obrazu, której hołdowali ikonofile, zgodnie z którą wizerunek miał być transparentny wobec prawzorca (Belting 152), ale zapewne bliżej mu do podobnego sposobu myślenia, niż do jakiegokolwiek postaci sztuki kopiującej naturę.

Można już zatem powiedzieć, że po stronie ikonofilów zapisać da się uratowanie przez Malewicza samego obrazu. Dosięga on, zgodnie z wymaganiami stawianymi przez teologów ikony, transcendencji, którą zamyka we wrażeniu, a nie w przedmiotowym zapośredniczeniu. Czarny kwadrat to przedstawienie nadzmysłowego, a jeśli tak, tedy blisko już do stanowiska zajmowanego przez ikonoklastów. W czarnym kwadracie Malewicz, jakby w zgodzie z ich żądaniami wymazuje wszak wizerunki bóstwa. A może raczej je zamalowuje? Przesłania? Zasłona skrywa, ale nie unicestwia. Nie widzimy, lecz nie kwestionujemy istnienia tego, co tymczasem niewidoczne, bowiem kiedyś zostanie zobaczone. Byłby to więc dowód na istnienie Boga? Jeśli przyjąć podobną wykładnię sensu, wówczas należałoby stwierdzić, że tylko w podobny sposób można bóstwo przedstawić. Dzięki temu nie będziemy mieć do czynienia z kopiami kopii. Z mnożeniem wizerunków, które coraz bardziej prawzorczec reifikują.

Wszelako w przypadku Malewicza rzecz wcale na tym się nie kończy. Bo, zdaje się pytać: a jeśli Bóg lokuje się poza dziełem stworzenia? Czy nie lepiej wtedy jego wizerunek wymazać, niż zwodzić na manowce i tylko go zakrywać? Może właśnie odpowiedzią na podobne pytanie będzie *Białe na białym*? Obraz, który sprawia wiele interpretacyjnych kłopotów, zresztą z winy samego Malewicza:

(...) *Białe na białym* – pisał w związku z tym Aaron Scharf – biały kwadrat ustawiony pod kątem na białym polu, interpretowano w rozmaity sposób. W istocie nie wiemy, co Malewicz zamierzał przedstawić. Lecz w kontekście innych jego prac i w świetle jego własnych twierdzeń, nie wydaje się zbyt śmiało przypuszczenie, że miał uzmysławiać coś bliskiego stanowi ostatecznego wyzwolenia, stan nirwany, ostatnie słowo suprematystycznej świadomości (Scharf 226).

W kontekście konfrontacji ikonofilów z ikonoklastami można też *Białe na białym* zinterpretować w myśl teologii apofatycznej. Biały kwadrat na białym polu pokazuje *nic*, bo jakiegokolwiek *coś* zostało z niego całkowicie wytarte. Jedna biel, mimo tonalnego i fakturowego jej zróżnicowania, wraz z bielą drugą, stanowiącą

tło, tworzy tautologię. Jeśli uznać, że sposób kładzenia przez artystę farby na płaszczyźnie da się skojarzyć z trasowaniem, a więc z procesem różnicowania, to przyjdzie stwierdzić, że trudno podążać za pozostawionymi śladami. One bowiem nieustannie odwołują możliwość rozpoznania sensu, albo jeszcze inaczej: prowadzą nas ku niczemu. Ku temu, co niewidzialne, a więc nieistniejące. Tak oto prezentuje się wywiedziony z postawy ikonoklastów stosunek Malewicza do obrazów. Inna sprawa, czy sami ikonoklaści tę propozycję zdolni byłiby zaakceptować. Jedno nie ulega wątpliwości: „widzialność przestała się liczyć” (Danto 45).

Znikanie rzeczywistości

Do tej pory zajmowało nas wymazywanie obrazu. Obecnie warto przyjrzeć się znikaniu rzeczywistości. Pozornie te dwa zjawiska dzieli olbrzymi dystans. Ostatecznie anihilacja przedstawienia, kopii natury, jak rzecz nazwał Malewicz, powinna raczej sprzyjać zaistnieniu na nowo rzeczywistości. Wtargnięcie w obszar sztuki różnych przedmiotów, od *ready mades* poczynając, mogło prowadzić ku podobnemu przypuszczeniu. Ale przedmioty w sztuce, choć zastąpić miały ich kopie, nigdy nie eksponowały swej materialnej twardości. Istotniejsze pozostawało pytanie, co się z przedmiotem dzieje, gdy staje się dziełem sztuki (Danto 194). Jak na modernizm przystało, rzeczywistość artystyczna okazywała się ważniejsza od rzeczywistości samej w sobie.

Jasno określony wróg modernizmu, Jean Baudrillard, uznał, że wszystkie te modernistyczne obrazy, obrazy skupione na samych sobie, „obrazy, w których nie ma nic do zobaczenia”², prowadzą prostą drogą do znikania świata. Rzeczony gotowe przedmioty i różne ich ekwiwalenty przestają być przedmiotami. One je tylko symulują. Monochromatyczne obrazy Malewicza, Aleksandra Rodczenki, Marca Rothko, Roberta Rauschenberga, Ady Reinhardta czy Roberta Rymana chciałyby być bezprzedmiotową rzeczywistością. Tym samym symulują rzeczywistość prawdziwą. Baudrillard ma w związku z tym gotową odpowiedź:

żyjemy w świecie symulacji, w którym najwyższą funkcję znaku jest wymazanie rzeczywistości i jednocześnie ukrycie jej zniknięcia. Sztuka nie czyni niczego innego. Dzisiejsze środki przekazu nie czynią niczego innego. Dlatego ich los jest podobny (Baudrillard 2006: 53).

Sztuce realistycznej zawsze towarzyszyło przekonanie, że odtwarza ona widzialność widzialnego i tym samym to, co widzialne podwaja (Evdokimov 168).

² „Obrazy, w których nie ma nic do zobaczenia” to tytuł jednego z podrozdziałów książki J. Baudrillarda, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006. S. 50.

Towarzyszyło temu odczucie, że w efekcie przybywa świata, że więcej w nim istnienia. Sztuka modernistyczna, choć krytyczna wobec kopistów, nie dokonała, według Baudrillarda, żadnej istotnej zmiany. Więcej, weszła w mariaż z środkami masowego przekazu. Współtworzyła więc świat, w którym obrazy zaczęły się w sposób bezładny, niekontrolowany plenić. Baudrillard dostrzegł w tym procesie mechanizm, który porównał do nowoczesnego ikonoklazmu: „Nowoczesny ikonoklazm – konstatował – nie polega (...) na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia” (Baudrillard 2006: 51). Autor *Spisku sztuki* zestawił z sobą współczesną kulturę wizualną i zachodzące w niej procesy z wojną, którą prowadzili ze sobą ikonoklaści z ikonofilami. Konkluzja nie mogła niczym zaskakiwać. Tak jak w wiekach średnich obrazy symulowały istnienie Boga, a tym samym ukrywały fakt jego nieistnienia, tak w odniesieniu do współczesnej kultury wizualnej, powiedziec można, iż obrazy, symulując rzeczywistość, prowadzą do jej znikania, więcej unicestwiają w ogóle pytanie o jego istnienie (Baudrillard 2006: 52). Tak jak Bóg ginął w epifaniach własnych przedstawień, co powodowało, że poza obrazami już niczego nie ma (Baudrillard 10), tak współczesny świat zastąpiony został przez pleniące się w nim rozmaitej postaci wizualizacje.

Wszystko to, co nastąpiło po końcu sztuki, a więc po przekroczeniu Rubikonu modernizmu, nie zmienia, według Baudrillarda, istoty rzeczy. Symulacja i wirtualizacja mają się nie tylko doskonale, ale dokonują jeszcze większych zniszczeń. I trudno się podobnemu przeświadczeniu dziwić, skoro na doświadczenia współczesności patrzy on z modernistycznej perspektywy. A przecież nawet niezbyt uważny obserwator życia artystycznego rozpoznaje, że w ostatnich trzydziestu latach, jeśli nie wcześniej, podejmowane są rozmaite próby, których celem jest bez wątpienia poszerzenie zmysłowego doświadczenia sztuki. Skoro widzialność przestała się liczyć, uznano, że można ją poszerzyć o audialność czy taktylność. Istotnym elementem tej zmiany jest bez wątpienia przeobrażenie uświęconej przez tradycję relacji między twórcą i odbiorcą jego dzieła. Obowiązujący od wieków jednokierunkowy przepływ strumienia wrażeń zostaje zastąpiony przez interaktywność³. Jakże zaś wynikać mogą z tego konsekwencje? Być może chodzi o odzyskanie utraconej rzeczywistości? Jeśli widzialność nie gra już tej roli, jaka została jej przypisana w nowożytności, czyli nie jest już najbardziej znaczącym źródłem poznania, tedy ratunku szukać należy w innych zmysłach. A pierwszym z nich będzie dotyk. Przy czym nie chodzi tu bynajmniej o dominację jednego zmysłu nad drugim. Bowiem dotyk nie tyle wyrasta ponad inne zmysły, ile jest zmysłem wszystkie inne ogarniającym.

³ Tej zmianie poświęcił m.in. swoją książkę R. Kluszczyński. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010.

Na początku XX wieku Bernard Berenson próbował poszerzyć analizę malarstwa o walory dotykowe. Chodziło mu, rzecz jasna, o wyjście poza czysto wzrokowy sposób percepcji. Pozostawiając w tym miejscu na boku kwestię zasadności i przydatności tej metody na gruncie historii sztuki, trzeba powiedzieć, że nie o taki rodzaj taktylności w odniesieniu do sztuki współczesnej chodzi. Dotyk nie ma być dodatkiem, nie ma tylko poszerzać doświadczenia sztuki. Winien on odbiór sztuki, ale i doznawanie świata organizować. Łatwo się domyśleć, że nie chodzi tu o dotykanie czegokolwiek opuszkami palców. Nowoczesna taktylność wskazuje raczej na wchodzenie jednostek w sieć powiązań z innymi aktorami sieci (Latour). Taktylność w tej postaci sprowadza się do poznawania świata za pośrednictwem końcówek naszego systemu nerwowego. Jednoznacznie rzecz nazwał Marshall McLuhan:

(...) środki przekazu jako przedłużenia naszych zmysłów ustanawiają nowe proporcje, nie tylko wśród tych zmysłów, lecz także między sobą, kiedy wzajemnie na siebie oddziałują (McLuhan 255).

Gwoli ścisłości o nowych środkach przekazu, a więc o czynniku sprawczym przemian dokonujących się w nowoczesnym społeczeństwie, pisał już Malewicz:

Człowieka można do pewnego stopnia porównać ze skomplikowanym odbiornikiem radiowym, który odbiera szereg fal różnej długości, a suma wszystkich jest owym [zaskakującym ewolucjami] światopoglądem (Malewicz 2006: 86).

Derrick de Kerckhove tę wzajemną relację zmysłów nazwie wtórną taktylnością; nie wyklucza ona obrazów, ale je uzupełnia (Kerckhove 46). Równocześnie redefiniuje pojęcie obrazu. Obraz wiąże się z ciałem. Nie chodzi tu jednak o takie ujęcie, które proponuje Hans Belting, że mianowicie każdy obraz ma swoje ciało, czyli medium, bez którego nie może istnieć; dla obrazów widzianych okiem wewnętrznym takim medium będzie zaś ludzkie ciało. Kerckhove odnosi pojęcie obrazu do urządzeń digitalnych. Jak zauważa:

Ikona w komputerze nie pełni funkcji rzeczownika, prostej reprezentacji, lecz czasownika. Klikasz na ikonę, a ona robi coś dla ciebie, działa. W obrazie jest ciało (nasz kursor, nasz awatar), ale jest też ciało odpowiadające obrazowi – korpus śladów pozostawionych w codziennym ruchu przez fizycznego aktora (Kerckhove 46).

Interaktywność nie jest tylko w tej perspektywie formą obcowania z mediami, ze światem. Pozostaje także działaniem, które pozostawia po sobie ślad. Ten zaś jest początkiem poszukiwania sensu w sieci różnorodnych powiązań. Jak w fotografii cyfrowej, w której wszystko, co przekładalne na kod zerojedynkowy „staje się jednym splotem wzajemnie odnoszących się do siebie danych” (Kerckhove 49). Dlatego Kerckhove mógł stwierdzić: „Dziś to, że coś jest obrazem oznacza, że jest interfejsem” (Kerckhove 47).

W ten oto sposób przekraczamy granicę oddzielającą perspektywę zarysowaną przez klasyczny humanizm i otwieramy się na posthumanizm. Konsekwencją tego będzie zaś nie tylko zdefiniowanie ludzkiego ciała, ale także związanych z nim różnych form percepcji. Jak odnotowała Rosi Braidotti:

Współczesne technologie informacyjne i komunikacyjne uzewnętrzniają i elektronicznie powielają ludzki system nerwowy. Sprowokowało to przemieszczenie w obrębie naszego pola percepcji: wizualne formy reprezentacji zostały zastąpione przez zmysłowo-neuronowe formy symulacji" (Braidotti 186-187).

Czyż w tym kierunku nie zaczął już kroczyć Malewicz, a za nim ci wszyscy, którzy przekroczyli granicę iluzjonistycznego obrazu? Ich myśli nie zawsze przewidystycznie brały pod uwagę znane nam dziś cyfrowe technologie. Co by jednak nie powiedzieć, awangardowe konceptualizacje sztuki dość radykalnie wyzwalały się z odziedziczonego obrazu świata. Nie zawsze konkretne w intuicjach swych twórców, wielokrotnie jednak pozostawały otwarte (kompatybilne?) na przyszłą rewolucję technologiczno-komunikacyjną. Trafne wydaje się rozpoznanie Lwa Manovicha, iż „wizja awangardowa zmaterializowała się w komputerze” (Manovich 326).

Jedno w każdym razie w rzeczywistości digitalnej pozostaje pewne: wymazywanie zyskało na znaczeniu. I nabrało dodatkowego sensu.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Symulacja i symulakry*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Belting, Hans. *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Przeł. T. Zatorski. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Przeł. J. Bednarek i A. Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Czartoryska, Urszula. *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Danto, Artur C. *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Universitas, 2013.
- Evdokimov, Paul. *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Przeł. M. Żurowska, Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianow MIC, 2006.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Londyn, Nowy Jork: Phaidon, 1998.
- Kerckhove, Derrick de. „Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktyność, fotografia”. *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*. Red. A. Maj i M. Derda-Nowakowski. Przeł. A. Maj. Katowice: Wydawnictwo Naukowe ExMachina, 2009.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.

- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przeł. A. Derra i K. Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Malewicz, Kazimierz. „Rodowód suprematium”. *Wiersze i teksty*. Przeł. A. L. Piotrowska i A. Pomorski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Literackie Open, Instytut Adama Mickiewicza, 2004.
- Malewicz, Kazimierz. *Świat bezprzedmiotowy*. Przeł. Stanisław Fijałkowski. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Manovich, Lev. „Awangarda jako software”. *Kwartalnik Filmowy* 35-36 (2001).
- Markowski, Michał Paweł. „O niewidzialnym”. *Imhibition*. Red. R. Dziadkiewicz i E. Tatar. Kraków: Muzeum Narodowe, Korporacja Ha!art, 2006.
- McLuhan, Marshall. *Wybór tekstów*. Red. E. McLuhan i F. Zingrone. Przeł. E. Różalska i J. M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka, 2001.
- Poprzęcka, Maria. *Inne obrazy. Oko, widzenie sztuki. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008.
- Przybylski, Ryszard. *Pustelnicy i demony*. Kraków: Znak, 1994.
- Scharf, Aaron. „Suprematyzm”. *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Opr. T. Richardson i N. Stangos. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.