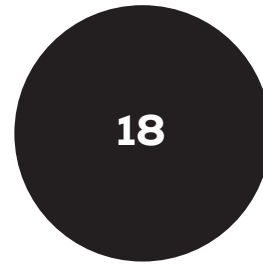




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Klisza w rękach bricoleura. Przemiany Wagonu Roberta Kuśmirowskiego

autor:

Paula Kaniewska

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 18 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/481/1028/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Paula Kaniewska

Klisza w rękach bricoleura. Przemiany Wagonu Roberta Kuśmirowskiego

Powrót Wagonu

Rok 2002. Robert Kuśmirowski, dwudziestodwuletni student Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej wystawia w Galerii Białej w Lublinie atrapę wagonu towarowego w skali 1:1. Pozbawiony góry prostopadłościan, długi na pięć metrów, szeroki i wysoki na ponad dwa, wypełniał w całości większe pomieszczenie instytucji. Na jego rudych ścianach z wyraźnymi zaciekami i ubytkami wymalowano białą farbą odpowiednie oznaczenia. Napisy były odrobinę zatarte, jakby w wyniku wielu lat użytkowania. Zwiedzający dopiero po chwili orientowali się, że mają do czynienia z imitacją z karton-gipsu – wprowadzenie prawdziwego wagonu do galerii wymagałoby wyburzenia jednej ze ścian. Podobno niektórzy próbowali nawet opukiwać i obmacywać obiekt, aby upewnić się, z czego jest zrobiony¹. Kuśmirowski zręcznie zbudował napięcie, które pozwoliło na ten „naiwny” odbiór pracy. Była ona częścią większej instalacji: rekonstrukcji prowincjonalnej stacji kolejowej z lat 70. XX wieku. W pierwszym pomieszczeniu galerii artysta urządził poczekalnię, posługując się eksponatami wypożyczonymi z muzeum kolejnictwa². Autentyczność tych przedmiotów dodawała wagonowi wiarygodności. Całość dopełniała skomponowana przez Kuśmirowskiego ścieżka dźwiękowa, składająca się z odgłosów stacyjnych: ogłoszeń nadawanych przez megafon, stukotu kół, skrzypu hamulców³.



Robert Kuśmirowski, *Wagon*, 2002, Galeria Biała, Lublin. Fot. Jan Gryka

Rok 2006. Robert Kuśmirowski, już jako uznany artysta, pokazuje *Wagon* na czwartym Biennale berlińskim. Nie jest to jednak obiekt znany z Lublina: po ponownej prezentacji w Krakowie⁴ został on rozmontowany i przepadł. Wraz z odtworzeniem pracy zmienia się jej charakter. Pierwotna wersja była kopią otwartej od góry węglarki, rekonstrukcja zaś znacznie potężniejszym, w pełni zabudowanym wagonem. Pozbawiono go kolejowego sztafażu, pozostał jedynie

krótki tor, na którym stał, kontekstem zaś stała się historia miejsca wystawienia: sala dawnej żydowskiej szkoły dla dziewcząt⁵.

Tak zmieniona oraz umieszczona w berlińskiej scenerii praca nabrała ściśle holokaustowego wymiaru, który nie był czytelny – a w każdym razie niedostatecznie czytelny – w pierwszej realizacji. Maurizio Cattelan jako kurator zlecający odtworzenie *Wagonu* dostrzegł bowiem potencjał studenckiej instalacji Kuśmirowskiego i możliwość wykorzystania jej na Biennale⁶, którego motywami przewodnimi miały być strata, smutek i nostalgia, tłem zaś miasto przesiąknięte pamięcią drugiej wojny światowej oraz jej konsekwencji⁷.



Robert Kuśmirowski, *Wagon*, 2006, Berlin Biennale. Kolekcja prywatna, Kortrijk (Belgia). Dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal (Warszawa) i Johnen Galerie (Berlin)

Pojawienie się drugiego wagonu utrudnia jednak rozpatrywanie relacji pomiędzy obiema pracami w kategoriach prostego następstwa. Symbolika Zagłady, przywołana bezpośrednio przez późniejszą realizację, za jej pośrednictwem rzutuje na wcześniejszą. Zarazem już w Lublinie musiały istnieć zaczątki tego, co stało się wyraźne na Biennale. W ciekawy sposób zapętlenie to uzupełnia i wzmacnia wewnętrzny czas przedstawienia. *Wagon* z Galerii Białej Kuśmirowski umieścił w latach 70., zaś w kolejnej jego wersji cofa się o czterdzieści lat, do czasów drugiej wojny światowej.

Dochodzi tu do zaburzenia chronologii, które charakterystyczne jest dla mechanizmu pamięci traumatycznej. Trauma nie pojawia się zaraz po dramatycznym wydarzeniu, lecz znacznie później, uruchomiona przez inne przeżycie. Hal Foster proponuje, by zależność tę wykorzystać także do opisu fenomenów niezwiązanych bezpośrednio z funkcjonowaniem ludzkiej psychiki. Jako narzędzie heurystyczne trauma może służyć do tłumaczenia procesów zachodzących w sztuce: niektóre zjawiska pozostają nierozpoznane lub niezrozumiane w momencie pierwszego pojawienia się, a dopiero ich ponowne wykorzystanie sprawia, że w pełni objawiają swoje znaczenie, ale także modyfikują odbiór wcześniejszego fenomenu⁸.

Odroczonym skutkiem instalacji lubelskiej staje się więc wagon berliński, zależność pomiędzy nimi zaś jest równie ważna, co każde dzieło z osobna. Jednak w tym przypadku trauma jest nie tylko modelem powtórzenia, znajduje ona także swoje

odbicie w tematyce prac. Holocaust oraz jego oddziaływanie na kolejne pokolenia to bowiem jeden z głównych przedmiotów zainteresowania humanistycznej refleksji nad traumą. Ważnym jej aspektem jest pytanie o rolę świadectw i zapisów dokumentalnych w tym procesie. Kuśmirowski, reprodukując wagon towarowy, widoczny na wielu fotografiach Zagłady, nie pokazuje jednak tych źródłowych obrazów. Założenie o rozpoznaniu przez publiczność zrekonstruowanego obiektu wydaje się niekwestionowalne, jednak w efekcie gestu falsyfikacji wagonu artysta stawia pytanie o tę oczywistość, a jednocześnie udziela na nie odpowiedzi wskazującej na charakter powielanego obrazu.

Klisze Zagłady

Holocaust jest jednym z najlepiej udokumentowanych wydarzeń w historii. Pomimo ogromnego zasobu zapisów wizualnych wydarzenie to zostało jednak zredukowane do kilku ikonicznych ujęć. O ile Susan Sontag pisała pod koniec lat 70.: „Nie widziano niczego banalnego w fotografiach hitlerowskich obozów zagłady, patrząc na nie po raz pierwszy. Po trzydziestu latach osiągnięto chyba stan nasycenia tymi obrazami”⁹, o tyle Marianne Hirsch w roku 2001 stwierdza, że nie musimy już nawet patrzeć na te fotografie, tak dobrze je znamy. Co więcej, ich częste powielanie sprawiło, że oderwały się od kontekstu powstania i zamiast pełnić funkcję świadectw historycznych, stały się symbolami Zagłady. Hirsch zastanawia się, czy nieustające powtarzanie tych samych obrazów zmienia je w klisze, służące zdystansowaniu się i ochronie przed tym, co na nich ukazane, czy też może nosi cechy traumatycznego powtórzenia obciążającego oglądających¹⁰.

To proste przeciwstawienie nie dopuszcza jednak, by obrazy mogły pełnić jednocześnie obie te funkcje, a nawet, właśnie za sprawą pozornego oswojenia i przezroczyści, oddziaływać jeszcze silniej. Do tego potrzeba jednak innego rozumienia klisz niż to potoczne, pozbawiające je mocy, a dostrzegające tylko banal i przesyt. Taką alternatywną interpretację przeprowadza Gilles Deleuze, nazywając kliszami obrazy opanowujące widzenie i przesłaniające inne postrzeżenia¹¹. Według francuskiego filozofa są nimi wszelkie dane figuratywne¹²: zapisane na fotografii, w gazecie, obrazy filmowe i telewizyjne. Ich wspólnym mianownikiem, a zarazem mankamentem jest ilustracyjność i narracyjność. Obok klisz fizycznych, zmaterializowanych na papierze czy ekranie, występują również klisze psychiczne: gotowe postrzeżenia (*ready-made perceptions*), wspomnienia i urojenia¹³. Nie są

one odseparowane, lecz tworzą ścisłą sieć, która w ujęciu Deleuze'a przeradza się w totalny system kontrolujący zarówno obieg informacji, jak i percepcję jednostki.

Te anonimowe klisze krążą w otaczającym świecie, lecz także przenikają każdego z nas i tworzą nasz wewnętrzny świat, tak, że każdy ma klisze psychiczne, za pomocą których myśli i czuje, jest myślany i odczuwany, stając się kliszą jak wszyscy w otaczającym świecie – owe klisze to unoszące się obrazy. Klisze fizyczne, wzrokowe i dźwiękowe, oraz klisze psychiczne żywią się nawzajem¹⁴.

Myśl Deleuze'a nie jest osadzona w teoretycznych ramach traumy, w opisie tym można jednak zauważyć podobieństwo do wywoływanych przez nią skutków. Pod wpływem traumatycznego wydarzenia podmiot traci orientację i jednostkowość, przestaje rozróżniać wewnątrz i zewnątrz, siebie i świat¹⁵. Podobnie uwikłanie w obieg klisz zaburza granice jednostki, która nie jest zdolna do samodzielnego postrzegania, atakowana jednocześnie z zewnątrz i od środka. Deleuze analizuje ten destrukcyjny dla podmiotowości wpływ klisz na przykładzie malarza, który nigdy nie zaczyna pracy od konfrontacji z pustym płótnem. Od samego początku wypełniają je niezliczone klisze, przez które artysta musi się przedzierać, dzieło zaś staje się wypadkową tych zmagania, a nie wynikiem indywidualnej kreacji¹⁶.

Kliszowość związana jest także z powtórzeniem, i tu znowu, analogicznie do traumy, w wyniku powtórzenia klisza ustanawia się i wzmacnia. Co więcej, imitacja sprawia, że klisza odradza się, nawet jeśli wydawało się, że została wyeliminowana¹⁷. Powtarzanie jest nie tylko metodą utrwalania kliszy, lecz także sposobem jej istnienia. Słowo „klisza”, współcześnie używane metaforycznie, wywodzi się bezpośrednio od technik powielania obrazu. Pierwotnie nazywano tak płytę graficzną służącą do produkcji odbitek, od niej zaś wziął nazwę film zakładany w aparacie fotograficznym¹⁸. Mechaniczność powielania gwarantuje wielość niemal identycznych kopii, nie pozwala jednak na zmianę obrazu, kliszowość więc zakłada (traumatyczną) repetycję ciągle tego samego.

Wśród fotografii Holocaustu, które poprzez wielokrotne powtarzanie nabrały cech kliszy, można wymienić ujęcie bramy wejściowej do Auschwitz, zdjęcia stosów ciał czy więźniów za drutem kolczastym. Te obrazy jako zinternalizowane i automatyczne skojarzenia z Zagładą były przepracowywane przez artystów np. w *Mausie* (1986, 1991) Arta Spiegelmana czy *Pożytywach* (2002–2003) Zbigniewa Libery¹⁹. Choć

fotografie te spełniają definicję Deleuze'a, wcale jej jednak nie wyczerpują, trzeba bowiem pamiętać, że filozof zakreśla ją z niezwykłym rozmachem i włącza do niej wszystkie utrwalone i technicznie rozpowszechniane obrazy. Wybierając wagon jako obiekt swojego zainteresowania, Kuśmirowski zamiast odnosić się do jednego ikonicznego wizerunku, korzysta z całego pola wizualnych odniesień.

Obiekt znaleziony

Inspiracją do stworzenia instalacji w Galerii Białej miały być podróże Polskimi Kolejami Państwowymi, które Kuśmirowski odbywał jako dziecko. Obecność wagonu towarowego na przywołanej z pamięci prowincjonalnej stacji gdzieś we wschodniej Polsce (tam wychował się artysta) nie jest jednak pozbawiona znaczenia. Iwona Kurz zauważa, że wagon w polskiej kulturze to obiekt o silnym nacechowaniu symbolicznym. Jego kształt przywoływany jest dosłownie lub metaforycznie w pomnikach, filmach czy przedstawieniach teatralnych, niosąc za sobą wspomnienia prześladowań i przesiedleń, a przede wszystkim Zagłady²⁰. Pomimo tych skojarzeń, wagon pozostaje zwyczajnym środkiem transportu, a dwuznaczność tę wykorzystuje Kuśmirowski. Niewinne i nieskomentowane przez artystę pojawienie się obiektu na wystawie czerpiącej z dziecięcych wspomnień, może być śladem wojennych traum, wciąż obecnych w pamięci zbiorowej. Zarazem wagon jest zwykłym elementem stacji kolejowej, jego obecność nie wymaga wyjaśnień.

Kuśmirowski wykorzystuje tę „oczywistość” wagonu i żartuje sobie z widzów, sugerując, że podobnie jak czapkę dróżnika czy stary rozkład jazdy znalazł w zbiorach instytucji, tak wagon również przywiózł z jakiejś zapomnianej bocznicy. Tworzy łudzącą zmysły kopię realnej rzeczy i nakłania odbiorców, by uwierzyli, że mają do czynienia z *ready-made*, obiektem znalezionym. O ile jednak poniewczasie orientują się oni, że zostali oszukani, być może artysta nie zwiódł ich aż tak bardzo. W *Wagonie* znaleziona jest bowiem kliska: obraz lub raczej zlepek obrazów, który artysta zmaterializował przed oczami widzów. W przeciwieństwie do iluzji prawdziwości nie znika ona wraz z demaskacją atrapy, odsłonięcie imitacyjnego charakteru wagonu pozwala raczej dostrzec fundującą go kliszę.

Hiperrealistyczna kopia wagonu jest bowiem odbitką, powieleniem rzeczywistości. Artysta nie stara się jednak zrekonstruować obiektu ze wszystkimi jego funkcjami i podobnie jak fotografia czy taśma filmowa uchwytuje jedynie powierzchnię utrwalanej rzeczy. Próba dotarcia w głąb jest zaś skazana na porażkę, wagon

rozłożony na części ukazałby tylko swoją gips-kartonową naturę, podobnie jak powiększanie zdjęcia powoduje ujawnienie ziarnistości czy składających się nań pikseli. Problem jednak nie sprowadza się jedynie do redukcji pewnych cech reproduktorycznej rzeczywistości: według Deleuze'a klisze nie tyle dokumentują istnienie osób czy krajobrazów, ile je stwarzają²¹. Co więcej wymuszają one na odbiorcy uznanie prawdy niewiarygodnego i sfałszowanego obrazu. Filozofowi chodzi tu nie o proste podważenie roli zdjęć jako źródeł historycznych, choć bez wątplenia za pośrednictwem aparatu zmienia i do pewnego stopnia kształtuje ukazywaną scenę. Deleuze wskazuje raczej, że wydarzenie przemienione w obraz nabiera fikcyjnego charakteru, ponieważ wewnątrz obrazu zawieszono ulega rozróżnieniu na prawdę i inscenizację: każdy obraz jest sam w sobie równie prawdziwy lub, jak woli filozof, równie fałszywy. Ich referent może zostać odnaleziony, czas i miejsce powstania określone i przypieczętowane podpisem, ale dla istoty obrazu jako klisz taka weryfikacja nie jest wiążąca. W zbiorze klisz tak samo ważne i perswazyjne są zdjęcia dokumentalne, jak kadry z filmów czy sny: wszystkie razem, przemieszane i pozlepiane, budują wyobrażenia o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości oraz są wtórnie wykorzystywane do ich podtrzymywania lub podważania. Obrazy, ich powidoki oraz mutacje mogą pojawiać się jednocześnie w kontekstach o różnym stopniu prawdziwości, tak jak atrapa Kuźmirowskiego, mogłaby być zarówno częścią filmowej scenografii, jak i muzealną rekonstrukcją²².

Bricoleur

Znalezienie przez Kuźmirowskiego wagonu kliszy jest zapowiedzią tego, co stanie się konsekwentną postawą twórczą i znakiem rozpoznawczym artysty. Kuźmirowski jest zbieraczem, który zachowa wszystko, co „może się przydać”. Gromadzi przestarzałe sprzęty i niepotrzebne papiery, ale także fragmenty historii, zapomniane fakty, uchwycone na drugim planie wizerunki. Z zebranych części układa coraz to nowe całości, które nigdy nie są trwałe, podobnie jak będące ich podstawą „biedne” materiały. W swoich działaniach przypomina opisywanego przez Claude'a Lévi-Straussa bricoleura – niestrudzonego majsterkowicza, zajmującego się ciągłą rekonfiguracją: łączeniem, rozkładaniem, skręcaniem i rozbijaniem elementów znajdujących się w jego kolekcji. Wchodzi on w dialog z posiadanym zbiorem materiałów składowych, sprawdzając ich poszczególne właściwości i badając, jak najlepiej rozwiązać za ich pomocą postawiony sobie problem-zadanie. Przedmioty włączone w proces majsterkowania, ukazując swój potencjał, ujawniają przy okazji

ograniczenia, wynikające z poprzednich użyc lub wpisane w ich pierwotną funkcję²³.

Kuśmirowski chętnie przedstawia siebie jako entuzjastę rękodzieła, popisując się na każdym kroku zdolnościami manualnymi, a na dziecięcego idola wskazując Adama Słodowego, prowadzącego program *Zrób to sam*²⁴. Ta autokreacja dobrze współgra z charakterem jego prac, które ze względu na hiperrealizm nie zawsze brane są za dzieła sztuki. Kultuwujący teźyznę fizyczną Kuśmirowski stylizuje się na rzemieślnika czy majstra, którym zresztą niejednokrotnie bywa podczas realizacji swoich pracochłonnych projektów. Artysta, bez względu na to, jak wiele na poziomie procesu tworzenia łączyłoby go z bricoleurem, wykracza jednak poza tę figurę. Sztuka zbliża się czasem do bricolage'u i podobnie jak on ma wymiar estetyczny, Lévi-Strauss wyznacza jej jednak inną rolę. Dla francuskiego strukturalisty artysta „ma w sobie coś z uczonego i *bricoleura* zarazem: używając środków rzemieślniczych, wytwarza przedmiot materialny, który jednocześnie jest przedmiotem wiedzy”²⁵.

Takie powtórzenie, a zarazem przetworzenie świata, służące jego lepszemu zrozumieniu, Lévi-Strauss nazywa „modelem zredukowanym”. Jego pierwowzorem jest chluba bricoleura, statek w butelce. W efekcie zmiany skali, redukcji fizycznych jakości oraz wymiaru czasowego, można go objąć od razu jako całość. Model zredukowany to jednak nie tylko prezentacja gotowego, przebadanego obiektu, ale także otwarcie na odbiorcę, który skonfrontowany z jednym rozwiązaniem problemu może doszukiwać się kolejnych wariantów, czując się przy tym „w mglisty sposób ich twórcą”²⁶.

Kontakt pomiędzy dziełem a odbiorcą przebiega tutaj jednak wedle klasycznego układu podmiot – przedmiot, gdy ten pierwszy ma władzę oglądu i moc interpretacji, ten drugi zaś biernie poddaje się badaniu. Metafora statku w butelce dobrze oddaje panujący między nimi dystans: szklana przegroda broni dostępu niedelikatnym palcom, ale może też służyć jako bariera ochronna dla oglądającego, gdyby okazało się, że to, z czego modelem ma do czynienia, nie jest w pełni bezpieczne. Klisze nie trzymają się jednak tego podziału i przenikają bez problemu granice podmiotu, zaburzając jego poczucie odrębności. Używając ich jako materiału, Kuśmirowski wykonuje więc „model zredukowany”, w którym odbiorca nie jest twórcą, ale tworzywem, wiedza zaś wytwarzana jest nie w rezultacie zdystansowanego oglądu, lecz niekonięcznie dobrowolnego współdziału.

Żeby zwabić odbiorcę w pułapkę, Kuśmirowski musi najpierw uśpić jego czujność. Wykorzystuje do tego dwójaki sposób działania klisz. Mogą one bowiem pracować na poziomie podobieństwa lub konwencji, oddziaływać za sprawą analogii lub kodu²⁷. O ile pierwsza zakłada zwyczajną umiejętność rozpoznawania obiektów, drugi wymaga istnienia utrwalonego i powszechnie znanego sposobu ukazywania świata, który artysta może wykorzystać. To zaś warunkuje sposób pracy z kliszą jako konwencją i predestynuje ją do pewnych użyć. Przykładem niech będą działania innego artysty, którego twórczość można interpretować za pomocą klisz. Hal Foster pisząc o Royu Lichtensteinie, zwraca uwagę na charakterystyczne kropki, z których artysta komponuje swoje prace. Choć mogą się one wydawać prostym cytatem z obowiązującej technologii druku, w rzeczywistości są wykorzystaniem przestarzałej już w latach 60. konwencji²⁸. Oddalenie w czasie staje się tu nieodzownym elementem pracy z kliszami, gdyż muszą być one już odpowiednio rozpoznane i zinternalizowane, by dały się przetwarzać. Zarazem sprawia, że są one dobrym narzędziem badania przeszłości, której obraz współtworzą. Jest to z pozoru obraz oswojony, ponieważ zakodowany rozpoznawalnymi znakami, podobnie jednak jak szklana butelka chroniąca model bricoleura, kliska tworząca przegrodę pomiędzy oglądającym a przeszłymi wydarzeniami może ulec rozbiciu, jej odłamki zaś boleśnie zranić.

W przypadku obu wagonów na pierwszy plan wysuwa się niezwykle podobieństwo do pierwowzorów, ale konwencje, do których odnosi się i które przełamuje artysta, odgrywają w tych pracach równie istotną rolę. Wagon lubelski umiejscowiony w krainie dziecięcych wspomnień z lat 70. ubrany jest w kostium nostalgiczny:

spatynowany pojazd, ciemnawe wnętrze poczekalni kolejowej oświetlone jedynie gołą żarówką, wypełnione starymi meblami z nieokreślonej epoki. Kuśmirowski z jednej strony dba o detale, z drugiej jednak chodzi mu przede wszystkim o przywołanie atmosfery miejsca i czasu. To wrażenie wzmacnia jeszcze dokumentacja instalacji, w której praca została uwieczniona na zdjęciach o wyraźnie cieplej tonacji, przypominając tym samym poźółkłe ze starości fotografie.

W tę senną atmosferę wkrada się jednak zakłócenie – jest nim oczywiście wagon. Jego podstawowym zadaniem było rozbicie tak pieczołowicie zbudowanego



Robert Kuśmirowski, *Wagon*
(poczekalnia kolejowa), 2002, Galeria
Biała, Lublin. Fot. Jan Gryka

nastroju, a wraz z ujawnieniem nieprawdziwości jednego elementu, wiarygodność tracą wszystkie inne. Na poziomie formalnym jest to przede wszystkim gra z realnością w duchu barokowego *trompe l'oeil*. Kiedy jednak postrzegamy pracę Kuśmirowskiego nie tylko jako popis zręczności, ale także opowieść o przeszłości, rozbicie iluzji prowadzi do przekroczenia tej nostalgicznej konwencji i niepokoi bardziej niż niepewny status ontologiczny znajdujących się na wystawie przedmiotów. Nostalgia, podobnie jak klisze, działa na powierzchni, jest idealizującym filtrem, który rozmywa kontury i wygładza krawędzie, tak że wszystko, co nieprzystające, zostaje wyeliminowane. Pytanie: „Jak on tu wjechał?”, podobno wielokrotnie padające z ust zwiedzających²⁹, można w tym kontekście interpretować jako nie tyle zdziwienie fizyczną obecnością wagonu w galerii, ile jego obecnością symboliczną. Wagon staje się tu symptomem wypartej pamięci, która powraca jednak nie dosłownie, lecz jako powidok, w formie wagonu towarowego o odmiennym kształcie. Uszkodzenie ściany, które artysta sfabrykował, by podtrzymać wrażenie prawdziwości atrapy, nabiera znaczenia. Już nie jest ono potwierdzeniem masy wagonu, ale pokazuje, że atrapa, a wraz z nią klisza, której kształt przyjmuje, jest w stanie dokonać wyrwy, zaburzyć, wydawałoby się, ustalony porządek.

W przypadku obiektu berlińskiego gra z konwencją, za pomocą której działa klisza, przebiega inaczej. Kuśmirowski od początku przekracza sposoby pojawiania się wagonu w zapisach wizualnych, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych. Wagon towarowy znajduje się bowiem zazwyczaj w tle zdjęć z czasów drugiej wojny światowej, na pierwszym planie widać zaś ofiary i oprawców. Podobnie w filmach fabularnych raczej dopełnia scenę, nie jest głównym bohaterem. Nierzadko widać jedynie jego fragment, często ujmowany jest w perspektywicznym skrócie lub w ruchu. Na Biennale wagon ukazany został w całości, wyrwany z tła, a jego materializacji towarzyszy przywrócenie koloru, kodem obrazów Holokaustu jest bowiem przede wszystkim czerń i biel³⁰. Artysta konfrontuje więc odbiorcę z trójwymiarowym obiektem, który zna przede wszystkim z płaskich reprezentacji.

To wielokrotne przekroczenie konwencji zaburza dystans czasowy i wprowadza tryb realności charakterystyczny dla traumatycznego doznania. Przeszłość istnieje w terażniejszości, zaciera się pomiędzy nimi granica. Co więcej, nie łagodzi tego kontekst: wagon po prostu jest i nie daje się w żaden sposób oswoić. Ze względu na historyczne konotacje niemożliwa staje się prosta estetyczna kontemplacja. Choć

obiekt jest wykonany jeszcze dokładniej niż jego poprzednia wersja, podziwianie sztuki okazuje się zgubne. O ile patyna na pierwszym wagonie odnosiła się po prostu do przeszłości, o tyle ślady użycia na drugim obiekcie każą pytać o sposób ich powstania. Obecności wagonu nie da się wytłumaczyć także względami poznawczymi, nie towarzyszy mu historyczna notatka, nie ilustruje on faktów, nie jest nawet autentyczny. Sala dawnej szkoły dla żydowskich dziewcząt dostarcza mu na tyle bogatego kontekstu, by wzmocnić jego wymowę, nie jest jednak miejscem, w którym może pojawić się wagon. Umieszczając go tam, Kuśmirowski dokonuje gwałtownego skrótu przestrzennego. Tragiczna podróż wychowanek szkoły zaczyna się w miejscu, gdzie jeszcze niedawno spokojnie się uczyły, wydarzenia zaś rozciągnięte na wiele lat wojny kondensują się do jednej chwili. Wagon stoi więc, nieadekwatny i milcząco obecny, nie dając się w żaden sposób zracjonalizować ani oswoić, wywołując tylko w pamięci odbiorców obrazy, których Kuśmirowski nie musiał im pokazywać, gdyż dobrze wiedział, że się już tam znajdują.

W tej silnie oddziałującej całości pojawia się jednak znowu fragment, który powoduje zwątpienie w jej spójność. Obie wersje wagonu łączył jeden element: białe oznaczenie PKP. O ile w przypadku obiektu lubelskiego pasuje ono jak najbardziej do snutej przez Kuśmirowskiego wizualnej opowieści, o tyle w przypadku drugiego wagonu jest historycznie nieadekwatne. Jeśli miałby być to rzeczywiście wagon z okresu transportów do Auschwitz, powinien znaleźć się na nim napis *Deutsche Reichsbahn*. Tę nieścisłość można wytłumaczyć na kilka sposobów, poczynając od nieświadomości artysty, poprzez sugestię, że taki wagon mógł po wojnie wrócić do taboru PKP i jak wiele innych jeździć dalej, ukrywając swoją przeszłość. Znając jednak skłonność Kuśmirowskiego do rozbijania zbyt automatycznych odczytań, może być to celowy błąd. Artysta wskazywałby w ten sposób odbiorcy, że dał się zwieść nagromadzeniu elementów składających się na jednoznaczny interpretację, tymczasem jest to inny wagon niż ten, na który wygląda. Jeden nieprzystający element chroni także dzieło artysty przed dosłownością, do której mogłaby doprowadzić przesadna dokładność i przywiązanie do historycznej prawdy. Znak PKP, bez względu na to, czy traktowany jako pomyłka, czy przemyślana komplikacja, wprowadza niejednoznaczność, oddalającą wagon od bycia wytworem uzdolnionego rekonstruktora i utwierdzającą jego miejsce w polu sztuki.

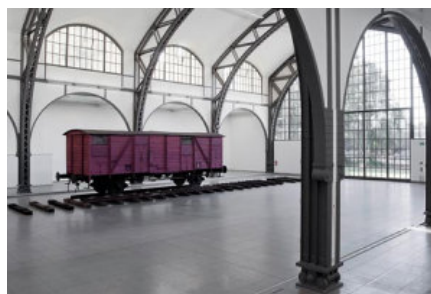
Epilog: *Die Kunst ist Super!*

O tym, że postrzeganie *Wagonu* w innym kontekście niż holokaustowy jest możliwe, świadczą późniejsze losy pracy. Odtworzony na Biennale obiekt trafił do prywatnej kolekcji, a Kuśmirowski stworzył jego kolejną replikę, która pojawiła się na wystawie *Die Kunst ist Super!* (2009), tym razem w Hamburger Bahnhof. Jest to muzeum sztuki współczesnej utworzone w budynku dawnego dworca kolejowego, pełniącym przez jakiś czas także funkcję muzeum kolejnictwa. Ustawiony w głównej hali *Wagon* powrócił więc do kontekstu, który towarzyszył pierwotnej wersji pracy Kuśmirowskiego. O ile w żydowskiej szkole dla dziewcząt obiekt ujawnił swój traumatyczny potencjał, po umieszczeniu go na dworcu związek z Zagładą nie przestał być zauważalny, uległ jednak złagodzeniu³¹. Jego podstawowym punktem odniesienia stały się zaś otaczające go dzieła, *Koło rowerowe* (1951) Marcela Duchampa oraz *It Will All Turn Out Right in the End* (2005–2006) makieta hali turbinowej Tate Modern, zrealizowana przez Romana Ondáka. Tym samym wagon stał się przykładem gry z iluzją i autentycznością w sztuce, co podkreślone jeszcze zostało przez miejsce i sposób wystawienia.

Obecność na dawnym dworcu, w którego obszernej hali *Wagon* zyskuje odpowiednie proporcje, pozwala jednak dostrzec go także w szerszym kontekście interpretacyjnym. Ta kolejna rekonfiguracja – choć tym razem nie dochodzi do fizycznej zmiany obiektu – ujawnia jeszcze inne ukryte w materiale-kliszy właściwości. W lub raczej na Hamburger Bahnhof wagon staje się przede wszystkim częścią pociągu, dziewiętnastowieczna architektura dworca czyni zaś z tego pociągu symbol nowoczesności. Kolej była bowiem istotną częścią wizualnego oblicza epoki: popularyzuje się mniej więcej w tym samym czasie, co fotografia i podobnie, jak ona potrafi błyskawicznie przenosić w czasie i przestrzeni.

Najważniejsze właściwości obu technologii spotykają się ostatecznie w filmie, który jest wprowadzeniem w ruch do tej pory statycznych obrazów, a oznajmia o tym *Wjazd pociągu na stację* (1895) na pierwszym publicznym pokazie braci Lumière.

Jednocześnie klisze jako takie mają szczególny związek z nowoczesnością. Deleuze



Robert Kuśmirowski, *Wagon*, 2006, Hamburger Bahnhof. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 2009 pozyskane przez Stiftung der Freunde der Nationalgalerie für zeitgenössische Kunst. ©Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Thomas Bruns

nie wskazuje jednak historycznego momentu ich narodzin, a biorąc pod uwagę, że funkcjonują one również na poziomie psychiki, mogą być fenomenem równie starym, jak ludzka zdolność postrzegania. Mimo to decydujące dla obiegu klisz okazało się wprowadzenie w XIX wieku mechanicznych środków reprodukcji na wielką skalę. Doprowadziło ono do ich niespotykanego rozprzestrzenienia, które zdaniem filozofa od tego czasu tylko postępuje³².

W *Wagonie* można dostrzec więc kliszę nowoczesności, a w efekcie – nowoczesność jako kliszową. Nie można jednak zapominać, że pierwotny kontekst, w którym pojawił się obiekt Kuśmirowskiego także ma swoje miejsce w tym odczytaniu: Zagłada ujmowana bywa jako konsekwencja nowoczesności. Wszystkie te warstwy mieszczą się i przeplatają w *Wagonie* i kliszy, której jest on materializacją. Niestety, nie nastąpiły już żadne inne rekonfiguracje wagonu, a tym samym okazje do ujawnienia kolejnych znaczeń opracowywanej przez artystę kliszy. Po wystawie w Hamburger Bahnhof trzeci wykonany w tej serii obiekt został włączony do kolekcji berlińskiego muzeum i tam zakończył bieg. Kuśmirowski nie ustaje jednak w swoich bricolerskich poszukiwaniach.

Przypisy

- 1 Jan Gryka, *Jak on tu wjechał?, w: 77 dzieł sztuki z historią. Opowiadania zebrane*, red. P. Bazylko, K. Masewicz, Fundacja Bęc Zmiana – Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2010, s. 171 i nast.
- 2 Ibidem. Te instytucje to Zespół Szkół Kolejowych w Lublinie oraz Muzeum Kolejnictwa Wąskotorowego w Karczmiskach.
- 3 *Stacja w Białej*, „Kurier Lubelski” z 9 kwietnia 2002.
- 4 Wagon został zaprezentowany na festiwalu Novart.pl. Ustawiono go w dużej hali, a towarzyszyła mu już nie poczekalnia, lecz ławeczka, kosz na śmieci i słup elektryczny obrośnięty chwastami. Po tej wystawie pozostało jednak bardzo niewiele śladów. Magdalena Wicherkiewicz, *Patrząc na Was. Refleksje o wystawie „Look at Me/Spójrz na mnie” w ramach festiwalu Novart.pl*, „Format” 2002, nr 41, s. 118.

- 5 Kaja Pawełek, „Myszy i ludzie” – 4. Biennale Sztuki w Berlinie, „Architektura i Biznes” 2006, nr 6, s. 29.
- 6 Jan Gryka, *Jak on tu wjechał?...*, s. 173.
- 7 Opis kuratorski 4. Biennale Sztuki w Berlinie, „Berlinbiennale.de”, <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/1st-6th-biennale/4th-berlin-biennale>, dostęp 17 marca 2018.
- 8 Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 52–54.
- 9 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 29.
- 10 Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, „The Yale Journal of Criticism” 2001, nr 1, s. 6–8.
- 11 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, przeł. D. W. Smith, Continuum, London 2003, s. 87.
- 12 Według Deleuze’a figuratywność należy do domeny reprezentacji, zakłada relację obrazu z przedmiotem, który ma ilustrować.
- 13 Ibidem, s. 87.
- 14 Gilles Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 220. Fragment ten pochodzi z *Kina. 1. Obrazu-ruchu*. Odnosząc się do filmu, oprócz klisz związanych ze wzrokiem Deleuze wymienia także klisze dźwiękowe, ważne przy opisie dzieł audiowizualnych. Ich istnienie sugeruje, że klisze są w stanie przenikać przez każdy kanał percepcji. W innej pracy, w której pojawia się obszerniejsza charakterystyka klisz, filozof skupia się wyłącznie na ich aspekcie wizualnym, rozważa je bowiem poprzez twórczość malarza. Jest to poświęcona obrazom Francisca Bacona, *Logique de la sensation*. Książka nie była tłumaczona na język polski, w artykule odnoszę się do jej angielskiego wydania.
- 15 Katarzyna Bojarska, *Trauma*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa

2014, s. 502 i nast.

16 Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, s. 87.

17 Ibidem, s. 89.

18 Lynn Berger, *Snapshots, or: Visual Culture's Clichés*, „Photographies” 2011, nr 2, s. 176.

19 W swoim autobiograficznym komiksie Spiegelman przerysowuje wiele z ikonicznych fotografii Holokaustu, między innymi bramę wejściową do Auschwitz z napisem *Arbeit macht frei*, mimo że główny bohater wizualnej narracji, ojciec Spiegelmana nie mógł jej użyć. Rozszerzonemu wydaniu komiksu towarzyszyła zaś płyta CD, dająca czytelnikom dostęp do wizualnego archiwum Holokaustu. Po najechaniu kursorem na kadr ukazywały się zdjęcia, z których korzystał rysownik, tworząc konkretny fragment opowieści. Tym samym interaktywna wersja *Mausa* jeszcze bardziej podkreślała wpływ, jaki miały na jego powstanie zapisy fotograficzne. Z kolei Zbigniew Libera w cyklu *Pozytywy* bada relację pomiędzy tym, co zobaczone, a tym, co zapamiętane, oraz związany z nią automatyzm widzenia. Seria kilkunastu fotografii jest powtórzeniem traumatycznych obrazów dokumentujących wydarzenia z polskiej i światowej historii. Na podstawie „negatywów”, jak artysta nazywa pierwotne zdjęcia, tworzy on nowe sytuacje, powielające układ postaci czy gesty, ale pozbawiając je przerażającego czy poruszającego wydźwięku. W ten sposób Libera przekształca między innymi ikoniczne zdjęcie więźniów Auschwitz zrobione w momencie wyzwania obozu.

20 Iwona Kurz, *Wagon*, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017.

21 Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, s. 91.

22 Rekonstrukcja pociągu z wagonami towarowymi pojawia się między innymi w miejscu pamięci Radegast w Łodzi. W niedawno otwartym Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku pokazywany jest zaś wagon niemal identyczny z tym, który Kuśmirowski skonstruował na berlińskie Biennale. W przeciwieństwie do dzieła artysty jest to jednak prawdziwy egzemplarz, udostępniony przez PKP.

23 Claude Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN,

Warszawa 1969, s. 32–34.

24 Sebastian Cichocki, *Sztukmistrz z Lublina*, archiwalna strona galerii Raster, „raster.art.pl”, http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_fr.htm, dostęp 17 marca 2018.

25 Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona...*, s. 39.

26 Ibidem, s. 41.

27 Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, s. 91.

28 Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruch*, Princeton University Press, Princeton 2012, s. 67.

29 Jan Gryka, *Jak on tu wjechał?...*, s. 171.

30 Tę wynikającą z technicznych możliwości konwencję zdjęć dokumentalnych, świadomie wykorzystał Steven Spielberg kręcąc *Listę Schindlera* (1993) jako film czarno-biały.

31 W opisie wystawy wagon jest określony eufemistycznie jako „historyczny”, również Iwona Kurz zauważa, że w Hamburger Bahnhof brak „widocznych odwołań do skojarzeń z Zagładą”. Opis kuratorski wystawy *Die Kunst ist Super!*, strona państwowych muzeów Berlina, <http://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/die-kunst-ist-super.html>, dostęp 17 marca 2018; Iwona Kurz, *Wagon...*, s. 445.

32 Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, s. 89.