

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Tysiące utraconych zdarzeń. O wystawie prac Marii Bartuszonej w warszawskim MSN

autorka:

Tatijana Pavlova

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2014 nr 7

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/7-postkolonialne-archiwa-obrazow/tysiace-utraconych-zdarzen>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2014.7.1105>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Maria Bartuszová; Maria Bartuszová; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; genealogia; Michel Foucault

streszczenie:

Recenzja wystawy "Formy przejściowe. Maria Bartuszová", Maria Bartuszová, kuratorki: Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová, 26 września 2014 – 6 stycznia 2015.

Tatijana Pavlova - Teoretyczka, kuratorka i historyczka fotografii. Od 1975 towarzyszyła podziemnej grupie "Czas" (założyciele: Jewgienij Pawłow i Jurij Rupin, lider: Borys Michajłow). Autorka książek i artykułów o ukraińskiej sztuce i fotografii. Wykłada na Akademii Sztuki i Dizajnu w Charkowie.

Tysiące utraconych zdarzeń. O wystawie prac Marii Bartuszonej w warszawskim MSN

Maria Bartuszová. Formy przejściowe,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,
kuratorki: Marta Dziewańska, Gabriela
Garlatyová, 26 września 2014 – 6 stycznia
2015

Poszukiwanie historii
w miejscach, w których miałyby jej
nie być, w napięciach
i sprzecznościach, zdaje się
znamienne w kontekście wystawy
*Maria Bartuszová. Formy
przejściowe*. Jak piszą kuratorki,
Marta Dziewańska i Gabriela
Garlatyová, wystawa ta „to próba
napisania historii, która nigdy napisana nie została. Nigdy też nie
została ujęta w jakikolwiek spójny sposób, podczas gdy dzieło to
zbudowane jest na gęstej siatce niezwykle nośnych
i dynamicznych odniesień, nawrotów, niespodziewanych
przeskoków – to zapis wahania i poszukiwania nowego języka”¹.



Maria Bartuszová. Formy przejściowe,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Fot. Bartosz Stawiarski

Wystawa ukazuje istotne układy znaczeń i rozbieżności
w twórczości Bartuszonej. Rzeźby zostały zaprezentowane bez
oznaczeń – nie poznajemy ani czasu powstania (*chronos*), ani
tytułów poszczególnych prac (*logos*). Zaprezentowane
na wystawie prace w większości pozbawione są tytułów: problem
w nazewnictwie wynika zapewne z pewnej ich
niesprowadzalności do tego, co daje się jasno uchwycić i czytelnie
zdefiniować. Z pomocą przychodzi tu nazwa wystawy,
określająca rzeźby mianem „form przejściowych”. Termin ten
trafnie ujmuje specyfikę prac artystki: nie (do)określa ich, lecz

wyraża pewną (do)wolność.

Zaprezentowany na wystawie zbiór i układ prac nie stanowi stałej kompozycji, lecz jest tymczasowy i otwarty na przegrupowanie. Warto zauważyć, że owa „prześciowość” dostrzegalna jest już na etapie zastosowanego materiału. Bartuszová wielokrotnie wykorzystywała w swej twórczości gips, który uznawany jest za materiał nietrwały i prowizoryczny. W procesie rzeźbiarskim tradycyjnie tworzone z niego rodzaj szkicu lub formę do odlewu z brązu. Można zatem rozumieć gipsowe rzeźby Bartuszowej jako negatywy, które znajdują się właśnie w stadium przejściowym. Równocześnie nieregularne, obłe formy rzeźb nawiązują do natury. Sprawiają wrażenie, jakby nieustannie się kształtowały, poddawały działaniu sił, erozji, grawitacji. Ukazane w fazie „stawania się” stanowią swego rodzaju formę pośrednią, uchwycone w szczególnym momencie przejścia z jednego stanu w drugi – w chwili topnienia, zamarzania, pęczkowania, wzrostu, obumierania. Nie jest to jednak moment powstawania skończonego kształtu, lecz raczej proces jego wyłaniania się. Prace te mogą być więc rozumiane jako prototypy, które jednak nie roszczą sobie prawa do bycia archetypami: są na to zbyt niedoskonałe i niezdarne, zbyt doczesne...

Warto w tym kontekście przywołać Michela Foucaulta i sposób, w jaki opisuje on pojęcie „wyłonienia” (*Entstehung*) – okres, który nigdy nie jest skończony, „epizod w serii ujarzmiień”². „Wyłonienie się” jest efektem pewnego stanu sił, a jego analiza opisuje ich wzajemne napięcia, zmaganie się ze sobą, walkę na scenie (*Entstehungherd*). Scena jest przestrzenią, która wdiera się między owe siły, stanowi miejsce ich konfrontacji: to swego rodzaju „nie-miejsce”, w którym



Maria Bartuszová. *Formy przejściowe*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

znaczenia podlegają procesowi przemiany, odwrócenia³, stając się „tym Samym i Innym”. Podobnie rzeźby: te „formy przejściowe” nie są skończonymi obiektami, pozostają jednocześnie blisko osiągnięcia stanu docelowego. Są zawieszane gdzieś pomiędzy.

W twórczości Bartuszonej (podobnie jak na wystawie) pełno jest napięć i przeciwieństw, energii wzrostu i destrukcyjnych sił. Obok siebie współistnieją tu sprzeczne kategorie: to, co wewnętrzne i zewnętrzne, miękkie i twarde, organiczne i nieorganiczne. Mamy wrażenie, że rzeźby te nie wyrażają stabilności życia i natury: równocześnie poddają się i opierają naciskowi, formowaniu, zgniataniu, drążeniu i cięciu; „drążą to, na czym zwykliśmy się opierać i rzucają się zapamiętałe przeciw swej rzekomej ciągłości”⁴. Warto w tym miejscu przywołać ponownie Foucaulta z jego niewiarą w linearną historię, w „istotę rzeczy” czy ustaloną raz na zawsze tożsamość. Przeciwnie, zdaniem francuskiego filozofa należy raczej utrzymywać⁵ jednostkowość zdarzeń, nie pomijając tego, co sprzeczne ...

Dzieła na wystawie nie zostały rozmieszczone w sposób linearny: przeciwnie, pogrupowano je w pewne zbiory – zestawy obiektów – bez wyróżnionej kolejności. Ich podział nie zawsze przebiega zgodnie z porządkiem chronologicznym, często opierając się na zasadzie podobieństw formalnych i znaczeniowych. Taka aranżacja sprzyja dokonywaniu porównań. Tworzy się dzięki temu niewidzialny układ powiązań, ukazujący połączenia i znaczeniowe sploty występujące pomiędzy dziełami, obrazujący dynamikę ich relacji. Wskazuje on na targające tą twórczością przypadki i zależności. Wystawa przyjmuje dzięki temu formę swoistego kolażu, ukazującego nie tylko dynamiczny charakter twórczości artystki, ale również związki pomiędzy dziełami pochodzącymi z różnych okresów i reprezentującymi różne aspekty formalne.

Nelinearny charakter wystawy wzmacniany jest również poprzez specyfikę archiwalnych filmów, ukazujących proces twórczy Bartuszonej. Są one prezentowane obok prac rzeźbiarskich i odtwarzane w kółko, w zapętleniu. Zabieg ten sprawia, że odbiorca-widz, podchodząc do ekranu, nie ogląda filmu od jego „faktycznego” początku, lecz dopiero od pewnego – dowolnego i przypadkowego – momentu. Dzięki zapętleniu istnieje więc wiele „początków” i „końców”, z których każdy jest inny i następuje w nieplanowany sposób. Znaczenie powtarzanych kadrów zagęszcza się, intensyfikuje, zmienia. Takie zwroty, odniesienia i powtórzenia komplikują linearny układ, wpływając na odczytanie wystawy. Widać więc wyraźnie, że nie została ona pomyślana jako przedsięwzięcie pozwalające zobaczyć spójność twórczości Bartuszonej czy by w sposób wiarygodny odtworzyć kolejność występowania pewnych zjawisk. Jej struktura ma raczej zachęcić odbiorcę do nelinearnego odczytania, ukazać ma całą jej złożoność i wielokierunkowość. Rzeźby artystki cechują się wielością wzajemnych relacji i powiązań, dlatego też nie sposób rozpatrywać ich w odosobnieniu. Wystawa stanowi próbę zaprezentowania tych prac nie pojedynczo i w oderwaniu od całości, lecz w szerszym zestawieniu. Nie jest to bowiem zwyczajna prezentacja zbioru rzeźb-objektów. Jak piszą kuratorki, „bardziej niż zbiór przedmiotów, (...) tematyzuje moment, w którym artysta – powodowany wewnętrznym impulsem – wymyśla nowy język. Pokaże wysiłek naporu wobec oporu i oporu wobec naporu – nieposkromioną (...) energię twórczą”⁶. Zatem wystawa zajmuje się raczej badaniem procesów formowania i pojawiania się pewnych zjawisk w pracach artystki. Wskazuje, że dzieła Bartuszonej nie mają skończonej i doskonałej formy, lecz są raczej



Maria Bartuszonej. Formy przejściowe, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

efektem przypadków, eksperymentów, porzucania pewnych rozwiązań. Twórczość artystki nie została tu ukazana jako jednorodna i spójna, ale jako różnorodna, mnożąca błędy, odchylenia, zbiegi okoliczności.

Taki sposób pisania i myślenia o historii – jako o sieci napięć i impulsów – jest z pewnością mocno zbliżony do modelu genealogicznego, opisywanego przez Foucaulta. Czym jest owa genealogia? Z pewnością znajduje się tam, gdzie najmniej można się jej spodziewać. Nie przeciwstawia się historii, lecz jej metahistorycznym rozwinięciom, holistycznemu ujmowaniu zdarzeń, ujmowaniu jej w sposób obiektywny i linearny, pomijający to wszystko, co niespójne, skryte. Genealogia natomiast jest poszukiwaniem pochodzenia (*Herkunft*) i wyłonienia (*Entstehung*). Badanie pochodzenia nie ma na celu dotarcia do źródła danej rzeczy lub zjawiska, lecz raczej ukazanie ich heterogeniczności, ustalenie wszelkich różnic i cech indywidualnych. Wyłonienie ukazuje zaś zmaganie się przeciwnych sił, jest polem ich konfrontacji – zwraca się przeciwko niezmienności, ciągłości, przeznaczeniu. Tradycyjna historia zakłada relację blisko – daleko i korzysta z pojęć metafizyki, która kieruje się ku temu, co jest ostatecznym, obiecanym celem. Tymczasem genealogia spogląda zarówno w górę, jak i w dół, na to, co bliskie i na to, co dalekie, po to, by „uchwycić różne perspektywy, wydobyć na jaw rozproszenia i różnice, pozostawić każdej rzeczy jej miarę i intensywność”⁷. Jednocześnie ujawnia się w narracji, otwarcie wyraża swe przekonania, nie stosuje referencjalnej iluzji, która sprawia, że zdarzenia, które opisuje, „opowiadają się same”. Nie zaciera miejsca, z którego spogląda, nie odrzuca tego, co subiektywne. Perspektywa genealogiczna wymyka się metafizyce, dąży do



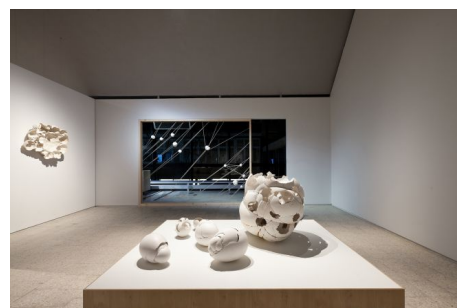
Maria Bartusová. *Formy przejściowe*.
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Fot. Bartosz Stawiarski

zaburzenia porządku, dzieli i zaciera jedność. Nie bazuje na stałych założeniach, ponieważ nic nie jest wystarczająco trwałe. Zamiast kategorii nieśmiertelności wprowadza pojęcie stawania się. Ujęciu teleologicznemu przeciwstawia zmienność, wyjątkowość i gwałtowność zdarzeń. Uniwersalność zastępowana jest tu przez przypadkowość, konieczność – przez dowolność.

Warto nadmienić, że rzeźby Bartuszonej mają silnie haptyczny charakter. Nie trzeba ich trzymać w dłoni czy bezpośrednio dotykać, by wyobrazić sobie, jakie odczucia powodują gładkie, obłe formy i szorstkie, kruche obiekty o ostrych krawędziach. Przywodzą one również na myśl wyobrażenia działań artystki – procesy zgniatania, ściskania, napierania, zmagania się z materią. Na ich powierzchni trudno jednak znaleźć odciski dłoni, palców i ciała artystki: związek pomiędzy śladem a autorem oraz dziełem i jego źródłem został tu zatarty. Dzieło nie musi bowiem być bezpośrednim odniesieniem dla realnego ciała, dla konkretnego podmiotu: genealogiczna „analiza pochodzenia pozwala rozłożyć »ja« na składniki i pomnażać, zamiast punktów swej próżnej syntezy, tysiące obecnie utraconych zdarzeń”⁸. Utrzymuje więc autora i dzieło w rozproszeniu, nieciągłości. Dzieli to, co zwarte, ukazuje różnorodność tego, co pozornie jednolite, spójne.

Analiza genealogiczna, oprócz wnikliwego wglądu w układy i zależności zachodzące wewnątrz twórczości artystki, pozwala na podjęcie próby wpisania twórczości Bartuszonej w dyskurs historii sztuki – dyskurs, z którego została skutecznie wykluczona.

Wystawa zmierza raczej ku takiemu modelowi historii, w którym fakty nie są niepodważalne, lecz konstruowane dopiero w wyniku działania zmierzającego do



Maria Bartuszoová. Formy przejściowe, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

poznania prawdy. Dzięki temu możliwe staje się podjęcie próby „napisania historii, która nigdy napisana nie została”. Ta „nowa historia” nie rości sobie prawa do bycia jedyną i prawdziwą – przeciwnie, sama w sobie nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa. Jest jedną z perspektyw, jedną z opcji, która może zostać zrewidowana, a jej zmiana może przyczynić się wyłącznie do wzbogacenia dyskusji o nowe sposoby oglądu twórczości artystki. Celem wystawy nie wydaje się więc ustalenie obiektywnego i niepodważalnego odczytania twórczości Bartuszonej. Nie daje ona jednoznacznej odpowiedzi: jedynie sygnalizuje występowanie pewnych zjawisk, których rozpoznanie wymaga aktywnego udziału odbiorcy. Podobnie genealogia nie dąży do przedstawienia obiektywnej, jedynej prawdy, lecz raczej do ukazania dwuznaczności, wątpliwości i niepewności. Foucault do jej opisu używa jednej z metafor Nietzschego: genealogia jest szarością, czymś pomiędzy czernią – nieznanym, a bielą – oczywistym⁹. Nie skupia się na jednostkowym wydarzeniu, lecz na analizie skomplikowanej sieci tworzonej przez zależności i rozbieżności, na badaniu działania często przeciwnych sił. Podobnymi założeniami cechuje się wystawa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, próbująca „uchwycić napięcia tkwiące w pracach artystki, relacje między nimi (wynikania, rozwoju i inspiracji, ale też zaprzeczania, przekraczania i porzucania), potrzebę eksperymentu formalnego, wysiłek szukania nowego języka ekspresji, innych zastosowań materiału”¹⁰.

Przyjęty schemat wystawy pozwala na to, by dzieło, skonfrontowane z innym, w nowym kontekście nabrało kolejnych znaczeń oraz by proces ten przebiegał dynamicznie. Pozwala również, by kolejne zapisy wrażeń nakładały się na poprzednie odczytania i zmieniały je w coś, czym do tej pory nie były. Jak pisał Bogdan Banasiak, „każde znaczone zawsze już jest znaczącym i odsyła do nieskończonego pasma innych znaczących, co sprawia, że sens nie jest aprioryczną strukturą obecności, lecz ma charakter procesualny, jest ruchem rozplenienia [*dissémination*]

], efektem gry różnicy i powtórzenia"¹¹. Znaczenia płynnie przechodzą w kolejne, deformują się, nie powracając nigdy do Tego Samego. Wystawa rozprasza zatem tożsamość twórczości Bartuszonej, ujawnia występujące w niej nieciągłości, pozwala działać marginesom i odstępstwom, odsłania wreszcie jej „słabość”. Żywi się tym, co utracone: tysiącami utraconych zdarzeń.

- 1 Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszoná. Formy przejściowe*, http://artmuseum.pl/public/upload/files/Bartuszoná_długi_tekst_kuratorski_poprawiony.pdf, dostęp 14 grudnia 2014.
- 2 Michel Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, w: Idem, *Filozofia, historia, polityka: wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław 2000, s. 121.
- 3 Ibidem, s. 122.
- 4 Ibidem, s. 126.
- 5 Ibidem.
- 6 Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszoná...*
- 7 Michel Foucault, *Nietzsche...*, s. 127.
- 8 Ibidem, s. 118.
- 9 Evangelia Sembou, *Foucault's Genealogy*, s. 6; https://www.academia.edu/679231/_Foucaults_Genealogy, dostęp 14 grudnia 2014.
- 10 Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszoná...*
- 11 Bogdan Banasiak, *Hommage à Jacques Derrida*, „Nowa Krytyka” 2004, nr 17, s. 12; http://bb.ph-f.org/teksty/bb_hommage.pdf

