

MARTWA NATURA

I METAMORFOZY

ŻYCIA

DOROTA KOCZANOWICZ

WIELKIM TEMATEM SYMBOLIKI KWIATOWEJ JEST [...] CZAS, NIOSĄCY ZE SOBĄ ULOTNE TRWANIE, SZYBKĄ UTRATĘ BARW, PRZEDWCZESNE GNICIE, UPODOBIAJĄCE KWIAT DO ŻYCIA LUDZKIEGO.

Piero Camporesi

NIEKTÓRE UMYSŁY BARDZIEJ CIEKAWY I BARDZIEJ ZBLAZOWANE CZERPIĄ ROZKOSZ Z BRZYDOTY, A PŁYNIE TO Z ODCZUCIA JESZCZE BARDZIEJ TAJEMNICZEGO, KTÓRYM JEST PRAGNIENIE NIEWIADOMEGO I UPODOBANIE DO OKROPNOŚCI.

Charles Baudelaire

1. ZWŁOKI WINOGRON, ZASUSZONA PŁODNOŚĆ ZIAREN

Natura z natury nie jest bytem zastygłym. Natura to zmienność, pulsowanie, ciągły ruch, dzianie się, przemiany cykliczne, niezauważalne przeobrażenia i gwałtowne metamorfozy, krążenie soków, energii i fluidów mesmerycznych. Stąd też niepokój, jaki towarzyszy określeniu „martwa natura”.

Martwe natury uświadamiają piękno materialnego świata, sprawiają zmysłową rozkosz, jednocześnie jednak przekazują bolesną prawdę, że wszystko to nie jest trwałe [...] W pewnym sensie każda martwa natura mniej lub bardziej manifestuje ideę skończoności i znikomości (własnego) życia – „Vanitas”¹.

Ambiwalencja związana z martwą naturą nie jest obecna jedynie w języku polskim, dzielimy ją między innymi z Niemcami i Francuzami. Anglojęzyczny świat nazywa tego typu obrazy mianem „still life”, czyli „nieruchome życie”. Martwa natura to jak w obiektywie reporterskim zatrzymana codzienna chwila, bukiet kwiatów czy misa ze świeżymi ostrygami, bardzo często jednak zawiera elementy z innego porządku: kontrast świeżości, piękna, bogactwa. Pomiędzy niewinnymi kwiatami wypatrzeć można złowieszcze robactwo; muchy i inne błonkoskrzydłe psują sielankę kontemplacji estetycznej. Podobny efekt dają zgaszone świece, rozbite kielichy i, wprost kojarzone z przemijaniem, czaszki. Martwe natury uświadamiają nam, że parą dla rozwoju i powodzenia jest rozpad i upadek, że upojnemu życiu zawsze towarzyszy widmo śmierci.

Ten kontrast świetnie widać w obrazie Fransa Snydersa, uchodzącego za jednego z najwybitniejszych twórców martwej natury zwierziny łownej. Jego *Jagdstillleben* pokazuje jeszcze nieoprawione, ułożone na stole ptactwo łowne: kuropatwy, bekasy, bażanta i wiele ptaków

śpiewających przytroczonych do patyka. Towarzyszy im zając. Jak w wielu innych obrazach, tak i tu Snyder świadomie tworzy kontrast między tym co martwe a tym co żywe. Tutaj scenę ożywia skradający się do spiżarni kot.

Zwykły kosz pełen owoców nie różni się niczym od piramidy martwych zwierząt, jeżeli spojrzeć na niego oczami poetów barokowych, jak czyni to Piero Camporesi: *Ascendi mors per fenestras. Przez okna zapachu, smaku, dotyku [...]. Wszelki odrażający odór przypomina nam, że gorzej jeszcze cuchną będzie nasze ciało po śmierci. Wszelki zapach, także przyjemny, ambry czy piżmu, nasuwa myśli o naszym zniknięciu, tak jak szybko znika każdy zapach. To, czym się żywicie, jest już martwym ciałem albo martwym owocem; chleb piecze się z już ususzonych ziaren, wino wy-ciska z już zerwanych winogron [...]*².

Nie musi to jednak być obraz ponury. Ta niepewność losu daje nadzieję dla nieszczęśliwych, że nawet śmierć może okazać się początkiem. Procesy gnicia są szansą dla życia. Nawet zgniłe jabłko zawiera potencjał nowego życia – z jego pestek wyrosną nowe drzewa. Równowagę buduje dynamika napięć pomiędzy budowaniem i rozpadem. Od niepamiętnych czasów, o czym świadczy mit o Persefonie, śmierć i narodziny pozostają w dialektycznym związku; przygnębienie, smutek śmierci i rozpadu sprzymierzone są z optymizmem odrodzenia. Na tej ambiwalencji zbudowana jest natura i również martwa natura.

*W rolniczej wiedzy występuje ścisła analogia między ciałem kobiecym, ciężarnym od zepsutej i zgniłej krwi (męskie nasienie uważano kiedyś za ekskrement krwi), a ciałem kobiety-ziemi, zapłodnionym sokami tym bardziej życiodajnymi i twórczymi, im bardziej są zgniłe i cuchnące. Myśl przednowoczesna (nie tylko wiedza rolnicza) nie oddzielała nigdy płodności od gnicia, prokreacji od rozpadu, życia od płodnej śmierci*³.

Rozkład jest niezbędnym elementem i zapowiedzią nowego życia. Gnijące resztki, próchno oddają energię dla innych roślin i zwierząt. Energia śmierci i rozpadu przechodzi w energię życia. Najbardziej widoczne jest to w pokrewnych gniciu procesach fermentacji. Przez długi czas nie odróżniano ich i obawiano się gdyż fermentację postrzegano jako cud i jako zagrożenie. *To, co sfermentowane, budziło niepokój. [...] Rozkład mógł zniszczyć „życiodajne fluidy”*⁴. Niejasne procesy unicestwienia „metamorfozy gnicia” i ponownego odrodzenia zachodzą w przypadku np. serów, jak i wina. Opisuje to zmysłowo Piero

Camporesi w *Wyklętym serze*: Uderzający jest paralelizm z historią [sera] towarzyszącą życiu-śmierci wina, które w wyniku gnicia deptanych winogron, sprowadzonych do fermentującego moszczu, schodzi do grobu-piwnicy, zamknięte w drewnianej trumnie, pozornie nieżywe, ale w istocie łagodnie uśpione [...]. Starzejąc się, młodnieje (oksymoron wina); dojrzewając, osiąga pełną żywotność, przemijając, wyzwala nowe nieprzewidziane właściwości⁵.

To co odrażające i zepsute zawiera w sobie potencjał „nowego”, a z drugiej strony rumiane jabłko o gładkiej skórce może kryć w sobie zalążek zagłady. Nic też dziwnego, że robak w pięknym jabłku stał się poręczną metaforą niszczącej od środka zgnilizny moralnej.

Robak – narzędzie czasu i śmierci – niszczył kształty, powodował rozpad członków, zabijając swoim obślizgłym pocałunkiem kobietę-jabłko. Ponure przecucie ulotnej kruchości i przemijającego piękna. W barokowej poezji rozpadu nie tylko owoce stają się żałobnymi, posepnymi znakami, ale również zapachy i smaki potraw łączą się nieuchronnie z rozkopaną ziemią i śmiercią. Istoty żyjące karmią się tym, co martwe i nieruchome, a wszystko bierze swój początek w ziemi, przemienia się w ponury pejzaż cmentarny, kadaweryczny *avant-goût*, przecucie bliskiego gnicia⁶.

2. WEWNĘTRZNA DYNAMIKA ŻYCIA. POMIĘDZY PEŁNIĄ ROZWOJU A OBUMIERANIEM

Właśnie przeczcucie bliskiego gnicia jest tematem obrazu Caravaggia. Caravaggio lubił motyw kosza wypełnionego owocami. Na jednym z obrazów widzimy go w rękach chłopca, na innym stoi na stole w Emaus, a w Bibliotece Ambrosianum znajduje się słynne płótno, które przedstawia koszyk jako samodzielny temat obrazu. To martwa natura, która zrewolucjonizowała malarstwo. Koszyk jest wypchnięty poza płaszczyznę płótna. Stoi na krawędzi stołu, na granicy upadku, co daje efekt trójwymiarowości i przybliża go do widza.

Koszyk z owocami to znany motyw w sztuce, pojawiający się od starożytności do średniowiecza. Jak wspomniałam wyżej, martwe natury z owocami i kwiatami obok walorów dekoracyjnych posiadały też znaczenie symboliczne, wskazywały drogę cnotliwego życia i odsyłały do symboliki męki i zbawienia⁷. W tym sensie koszyk Caravaggia jest typowy, naturalizm i symbolizm przenikają się tu ze sobą. Maurizio Calvesi uważa, że piękno tego obrazu pochodzi z dwóch źródeł – zachwycającego, niemal fotograficznego odtworzenia wszystkich detali i mistrzowskiego ożywienia wszystkich elementów poprzez światło, które ma tu dodatkową funkcję. Jak zawsze u Caravaggia, światło jest bowiem światłem zbawienia, wybawienia z mroku grzechu⁸. Ciemne winogrona symbolizują ofiarę Chrystusa; jasne grona, to symbol pozytywnych efektów tego poświęcenia. Być może nieprzypadkowo w centralnym miejscu kompozycji umieszcza artysta jabłko ze śladami obecności *Orthosia hibisci*⁹, gdyż jabłko i śmierć połączone są nierozzerwalnym węzłem za sprawą „robaka grzechu”, dręczącego obsesyjnie ludzi baroku¹⁰.

Dwie natury rzeczywistości, zmysłowa i transcendentalna, łączą się w obrazie jabłka toczonego przez robaka. Zmysłowe rumiane jabłko niespodziewanie otwiera perspektywę na fundamentalne kwestie

religijne – życia, śmierci i zbawienia. Mentalność ludzi baroku obsesyjnie skierowana jest na rzeczy, *które i mienić, i muszą się psować*¹¹. W malarstwie bardziej niż w poezji ujawnia się ta ambiwalencja zmysłowej rzeczywistości.

Ten przejmujący pejzaż podwójnie martwych natur, gdzie okna „pięciu uczuć”, pięciu zmysłów, otwierają się na ponury cmentarny horyzont, wchłaniając, dotykając, wachając, smakując powszechny rozpad, sama zaś śmierć jawi się jako złowieszczy produkt kulinarny, trujący kąsek, „stworzona i ukształtowana zębami w ustach Adama, narodzona z jego gardła, nie opuszcza łona, lecz tkwi wewnątrz jabłka”¹².

Koszyk z owocami odzwierciedla ducha epoki, jednak jednocześnie to obraz wyjątkowy, to krok milowy w historii sztuki. Jak pisze E. H. Gombrich: *Caravaggio uważał, że obawa przed brzydotą jest pożałowania godną słabością. Pragnął prawdy, i to prawdy widzianej własnymi oczami. Nie podobały mu się modele klasyczne, nie miał też szacunku dla „idealnego piękna”. Chciał pozbyć się konwencjonalnego podejścia do sztuki i spojrzeć na nią w sposób zupełnie świeży*¹³. Sztuka Caravaggia udowadnia istnienie niezwykłych form piękna, które można odnaleźć w najbardziej oczywistych i skromnych rzeczach. W jego czasach nie było chemicznych konserwantów, żywność łatwo ulegała zepsuciu. Caravaggio odważył się pokazać rzeczywistość życia dokładnie taką, jaką naprawdę jest, wspaniałą, kruchą, pełną piękna, ale jednocześnie zagrożoną przez procesy dojrzewania i rozpadu, gnicia, więdnienia, spustoszenia przez robaki. Artysta w detaliczny sposób maluje symptomy dręczących rośliny chorób, zniszczenia będące wynikiem podgryzania przez robaki i ślady grzybic na liściach. Owoc w tym kształcie jest tak piękny i dojrzały, gotowy do zjedzenia; dokładnie z tego samego powodu, nasycenia słodyczą, zaczyna podlegać naturalnemu procesowi gnicia. Ten trudno uchwytny moment pomiędzy pełnią rozwoju a obumieraniem stara się ukazać Caravaggio.

3. OWOCE, WARZYWA I GRA ZE ŚMIERCIĄ

Owoce i warzywa są chętnie przedstawiane również w sztuce współczesnej. Jabłka, pomarańcze malowali wielokrotnie Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Louis Thévenet, i inni.

Martwa natura w typie *Vanitas*, ze swoimi historycznymi odniesieniami do przemijania i śmierci, po doświadczeniach wojennych pierwszej i drugiej wojny światowej stawała się oczywistą alegorią wojennego koszmaru. Warto tu wspomnieć obrazy Maxa Beckmana czy Bernarda Buffeta, ale bliżej zechć się przyjrzeć obrazowi Pabla Picassa, który również nawiązuje do tradycji gatunku. Jest on autorem wielu martwych natur. Często na jego płótnach pojawiają się przedmioty rodem z kuchni. Artysta wielokrotnie podkreślał powinowactwo pomiędzy pracą artysty i kucharza, związek zachodzący między jedzeniem, gotowaniem i malowaniem¹⁴. W *Martwej naturze z czaszką, porem i dzbankiem przed oknem* występuje [...] *topiczny symbol czaszki, jakby negatyw portretu: jako niedwuznaczny znak nieważności ludzkiego życia czaszka jest pars pro toto dla tego, co pozostaje po ludziach, gdy zakończy się ich ziemska egzystencja [...]. W czasach wojny tradycyjny znak doczekał się jednak innych konotacji; śmierć na wojnie nie bierze się ze skończoności immanentnej życia, lecz z aktywnego ludzkiego czynu*¹⁵.

Obraz powstał w 1945 roku, roku zakończenia wojny. Może dlatego obok czaszki pojawia się symbol żywotności, afirmacji życia w postaci zielono-białych porów, namalowanych niezwykle dynamicznie, ich korzonki niemalże się poruszają. To symbol organicznej witalności, który wprowadza do obrazu nadzieję na odrodzenie. Całość kompozycji umieszczona jest na tle okna, za którym widać intensywnie błękitne niebo. Otwarta przestrzeń za oknem daje oddech i umożliwia optymistyczne spojrzenie w dal, w przyszłość. Pomimo swojego nowatorstwa formalnego i wprowadzenia swego rodzaju groteski w przedstawieniu, praca Picassa nie opuszcza kanonu wyznaczonego przez historię martwych natur.

4. METAFORYKA ŚMIERCI POŻYWIENIA

To co przeczualne, podskórne, symbolicznie zaznaczone u Caravaggia, to co Picasso maskuje dowcipem, zostaje wydobyte na powierzchnię przez artystów współczesnych. Tam z doskonałości przeziera rozpad i śmierć, tu – zniszczenie, rozkład jest głównym tematem. Artyści nie tworzą dla przyjemności odbiorców, [...] *w sztuce współczesnej przeważają przedstawienia jedzenia w stanie niszczenia i rozkładu. Często budzące grozę, przerażające działanie pochodzi od dobrze znanych środków spożywczych [...]*¹⁶.

O ile sztuka tradycyjna chce być doskonałym zwierciadłem rzeczywistości, o tyle sztukę współczesną interesuje *The Taine of the Mirror*. Przechodzi ona na drugą stronę lustra, gdyż chce poznać i chce pokazać niechętnie eksponowane obszary – trawienie, rozpad, śmierć. Nie brakuje obrazów, gdzie tradycyjne piękno zostaje wypchnięte przez różne wartości awersyjne. To one lepiej się sprawdzają, kiedy za temat twórczości ma się takie rzeczy jak: pozostałości po imprezie w postaci resztek jedzenia, brudnych obrusów i petów (Daniel Spoerri); talerz w którym zamiast zupy wyświetlany jest film z gastrokopii (Mona Hatoum); gnijące w przyśpieszonym tempie ciało zająca (Sam Taylor-Wood); surowy kurczak jako narzędzie testowania różnych relacji międzyludzkich, np. miłości macierzyńskiej, relacji erotycznej itd. (Nina Sobell); kiełbasa w formalinie, która kojarzy się z jelitami (Damien Hirst); i chyba najbardziej odpychający kawałek mięsa, mięso ludzkie (Dieter Roth). Wówczas piękno detronizuje wstręt. Jest to uczucie – przestroga. *Gdy odczuwamy wstręt, wszystko zdaje się zagrożone. Wstręt jest stanem alarmowym i stanem wyjątkowym, ostrym kryzysem w obliczu niedającej się asymilować inności, konwulsją i walką, w której literalnie dochodzi do „być albo nie być”*¹⁷.

Alarm ogłaszany jest na wypadek niebezpieczeństwa, kiedy istnieje obawa zarażenia, zanieczyszczenia, wreszcie śmierci. Od innych „odcieni odpierania”, takich jak lęk, nienawiść, pogarda, dezaprobata, generalnie różni się wstręt większą bezpośredniością i zabarwieniem fizjologicznym. W odróżnieniu od lęku i dezaprobaty nie odnosi się „nigdy do czegoś anorganicznego, nieożywionego”¹⁸. Według Kolnaia wstręt budzi w nas skojarzenie ze śmiercią, ale też „wybujale życie”.

Nadwyżka życia w budzących wstręt twórcach oznacza: „podkreślanie”, „przesadną prezentację”, „przeładowaną formę”, „rozдутą redundancję” żywienia i zorganizowania – w porównaniu z normą, ukierunkowaniem, planem życia [...]. W tym nadwyżkowym życiu zamieszkuje niezycie, śmierć. Rzecz jasna, to uśmiercenie w następstwie kumulacji życia może też [...] sprawiać nader „interesujące” wrażenie¹⁹.

Sztuka współczesna znajduje nowe formy wyrazu, by mówić o odwiecznych problemach przemijania. Podczas gdy u Caravaggia ostateczne zniszczenie jest zapowiedziane przez plamki na skórce jabłka, u amerykańskiej artystki Zoe Leonard historia obumierania jest dużo bardziej zaawansowana. Jej *Untitled* (1994-1997) to współczesne *Memento Mori*, [...] które łączy się ze zmysłowością i znikomością jadalnej materii²⁰. W latach 80 i 90 wielu przyjaciół i znajomych artystki umarło na AIDS. Praca *Strange Fruit* jest poświęcona pamięci jednego z nich: Davida Wojnarowicza, wybitnego artysty, który malował, zajmował się filmem, fotografią oraz performensem. W nazwie pracy można doszukać się znaczenia rozpiętego pomiędzy słowa *fruit* (owoc) i *fag* (pedał). Przerazająca choroba wiązała się z wykluczeniem i oskarżaniem chorych, obarczaniem ich odpowiedzialnością za jej rozprzestrzenianie. Czasem bywała interpretowana w kategoriach kary Bożej.

Nieprzypadkowo więc praca *Strange Fruit* kojarzy się z piosenką Billie Holiday o rasizmie i prawie linczu. To jej ostatnia zwrotka:

*Here is fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter cry*²¹.

W piosence Billie Holiday „dziwne owoce” to ciała powieszonych na drzewach Murzynów. Tematem łączącym oba dzieła jest brak tolerancji i obawa przed „innym”.

Nośnikiem znaczeń instalacji Leonardo są owoce, a właściwie resztki po zjedzonych pomarańczach, bananach, cytrynach, grejpfrutach. Skórki po owocach artystka na nowo łączy w pierwotne kształty. Ręcznie zszyła ona około trzystu gnijących skórek. Jako łącznik stosowała zwykłe nici, ale też guziki, zamek błyskawiczny czy wosk. To czynności przypominające łatanie, ratowanie zepsutych części garderoby. Jak mówi artystka: *Proces reparowania czegoś zniszczonego, łatania powłoki, po tym, jak owoc zniknął, wydaje mi się równie patetyczny, co piękny – w każdym razie ostatecznie ludzki*²². Ta czynność „reperowania” okazuje się rozpaczliwa, bo scalony owoc nie uzyskuje swojego pierwotnego stanu. Jest jak wydmuszka, pusty w środku.

*Właściwe owoce zostały zjedzone, skórki wysuszone; z ich fragmentów Leonard rekonstruuje ponownie całościową formę, która wprawdzie przypomina oryginał, ale jako pusta powłoczka podkreśla nieobecność esencjonalnego jądra, dokładnie jak w przypadku metafory martwego ludzkiego ciała*²³.

Te pozszywane owoce to również metafora rozpadu psychicznego i wewnętrznej pustki, jakie towarzyszyły artystce po stracie bliskiej osoby. Sama przyznawała, że zszywając skórki, próbowała też pozszywać samą siebie. *Strange fruit* mają aurę cmentarną, miejsca przyjaznego marzeniom i pocieszeniu.

Artystka nie zakonserwowała swoich owoców, uznając, że dalsza ich degradacja, butwienie, gnicie i rozpad są częścią projektu. Owoce czernieją, schną i kurczą się. Szwy się uwypuklają, rozluźniają i przestają być dobrym spoiwem. Szczególne wrażenie robi uschnięty banan scalony zamkiem błyskawicznym. Zamek, który może być synonimem powtarzalności i odwracalności działania, w efekcie podkreśla przemijanie. Jego ząbki uwypuklają się i zaczynają przypominać zęby w czaszkach. Coraz większy kontrast stanowią znaki towarowe, małe naklejki na cytrusach, które nie tracą formy i nadal reklamują produkt. Z czasem różnokolorowe skórki przyjmują barwy monochromatycznego brązu. Ten brak żywych kolorów jest niepokojący dla odbiorcy. Zwykle owoce kojarzymy z energią witalną. One są „bombą witaminową” i zawierają w sobie skumulowaną energię nowego życia,

nowej rośliny. W pracy Leonard owoce z symbolu życia przeistaczają się w symbol śmierci. Stają się coraz mniej zmysłowe i „cielesne” jak wspomnienia, które z czasem tracą na wyrazistości. Praca ta jest więc próbą upamiętnienia, ale jednocześnie pokazuje niemożność zatrzymania procesów zapominania. Czas jest wrogiem owoców i wrogiem pamięci, blednących wspomnień.

Podobnie jak Zoe Leonard, Dieter Roth stanowczo odmówił jakiegokolwiek konserwacji swoich dzieł. W jednym z wywiadów tłumaczył on, że *przedmioty [...] które są z czekolady itp., powinny być wtapiane, tracone, niszczone, zżerane, łamane, rozkrawane [...]*²⁴. To stanowisko podziela również pochodzący z Monaco Michel Blazy. Materiałem jego pracy twórczej są elementy jego codziennego otoczenia. Nie chodzi mu jednak o te przedmioty, które kojarzą się z jego pracą zawodową, ale o te związane z podtrzymywaniem funkcji życiowych. W filmach, rzeźbach i obrazach posługuje się Blazy organicznymi materiałami i pożywieniem: może to być mus czekoladowy, jajka czy mleko w proszku. Stwarza efemeryczne instalacje z piany albo żelatyny, albo eksperymentuje na żywej tkance natury, pozwalając np. działać bakteriom na słodkim dżemie. Efektem ich pracy ma być swego rodzaju mural. Wynik tego typu eksperymentów artystycznych nigdy nie jest taki sam. Przypadkowość będąca rezultatem autonomii przyrody jest tym, co pociąga artystę. Jego prace przeniesione ze studia do muzeum, gdzie utrzymuje się stałą wilgotność, zupełnie się mogą przekształcić. Jedną z częściej reprodukowanych prac Michela Blazy jest organiczna rzeźba *Bar à Orange* (2000-2009). Składa się ona z kilku wież powstałych z ułożonych na sobie wydrążonych półówek pomarańczy. Na samej górze są nowe świeże soczyste skórki pomarańczowe, które stanowią duży kontrast ze starszymi, szarymi od pleśni.

Prace Blazy’ego to nie przypomnienie o naszej śmiertelności, ale raczej wynik fascynacji kolejnymi etapami istnienia natury. Jak stwierdza tworzący w Paryżu artysta: *Podstawą moich prac nie jest obiekt, który stawia opór przemijaniu, ale raczej żywa substancja poddana upływowi czasu. Pleśń lub owady przekształcają materię, powodują jej rozkład To recykling śmierci, który jest niezbędny dla regeneracji życia. Proces rozkładu wciąż powołują nowe formy i to interesuje mnie najbardziej*²⁵.

Sztuka współczesna poddaje w wątpliwość pojęcie piękna, eksploduje zakazane dotąd rejony. Instalacje, obrazy i rzeźby Blazy'ego gloryfikują rozkładające się przedmioty, na które normalnie spojrzaloby się ze wstrętem i wyrzuciło. Zamiast zwyczajowego przedstawienia doskonałości otrzymujemy niedoskonałość i odpadki. Artysta zachęca nas do odszukania poetyckiego uroku w pięknie pęknięć, połamanych kawałkach, w niedoskonałościach, które zwykle staramy się ukryć.



5. ESTETYZOWANIE WSTRĘTU

*U Baudelaire'a istnieje ukryte napięcie między aspektami śmierci niszczy-
cielskim i idyllicznym, krwawym i kojącym.*

WALTER BENJAMIN

Śmierć jest cicha, to zamknięcie księgi, zdmuchnięcie świecy, zaśnięcie. Jednak to nie jedyna jej postać. Jednocześnie jest ona bardzo dynamiczna i żywotna, kiedy martwe ciało zaczyna roić się od rozkładających je robaków. Żywotność i ruch stają się źródłem odrazy [...] *do olfaktorycznego „kręgu relacji wstręt-węch-gnicie-rozpad-oddzielenie-życie-pożywienie” [...] dochodzą haptyczne wrażenia taediogenne „galeretowatość, słuzowatość, brejowatość” [...], jak i „lepkość, półpłynność, niejako natrętnego przywierania” [...] oraz – asocjacyjnie powiązany z węchem i smakiem – „wstręt wzrokowy” wobec defiguracji ciała, jak i wobec nadmiernie żywego „wicia się i rojenia”²⁶.*

Bezgłośnie, powolne obumieranie mamy w pracach Zoe Leonard, drugie oblicze śmierci prezentuje Sam Tylor-Wood. Jej instalacja jest silnie osadzona w tradycji holenderskich martwych natur i cechuje ją swego rodzaju barokowy przepych. Typowe jest wyeksponowanie martwego zająca, zwisającego głową w dół, jak też skontrastowanie go z dorodnym owocem, symbolizującym życie. Sam Tylor-Wood, zdobywczyni Nagrody Turnera w 2002 roku, wybiera technikę wideo. Jej film pt. *A Little Death* [...] *uwidacznia zarówno wzbudzające wstręt, jak i fascynujące janusowe oblicze powolnego rozkładu*²⁷. Zgnilizna budzi wstręt. *Gęba śmierci, obecna we wstrętności, przypomina o naszym powinowactwie ze śmiercią, o naszej podległości wobec śmierci, o naszej rozkoszy śmierci*²⁸. Paradoksalnie *Mała śmierć* jednocześnie koncentruje się na ciągłym trwaniu i na nieuchronności przemijania.

W filmie, który pokazuje rozkład zajęczego ciała, paradoksalnie śmierć, która jest końcem, daje początek nieskończonego rozpadu, a więc nie końca, lecz trwania; po ostatnim kadrze, kiedy robaki rozkładają ostatnią cząstkę zwierzęcia, następuje powrót do początku projekcji, kiedy zajęc jest w całości. To, co mogłoby być jednorazowym zdarzeniem, rozkład ciała zajęcia, jest poddawane w wątpliwość, odwracane, dekonstruowane i konstruowane na nowo. Śmierć i rozkład przestają być czym nieubłaganym. Można by zaryzykować tu twierdzenie, że ta instalacja odzwierciedla tę fazę nowoczesności, którą Zygmunt Bauman nazywa płynną nowoczesnością²⁹, a Ulrich Beck i Anthony Giddens³⁰ nowoczesnością refleksyjną. Wszystko w niej jest zmienne, negocjowane i odwracalne. Sens każdego zdarzenia poddawany jest refleksji, która przekształca jego trajektorię. Wracamy wciąż do tych samych momentów, nie potrafimy wywikłać się z kłątwy powtarzalności.

W pracy Tylor-Wood pełno jest *nadmiernie żywego „wicia się i rojenia”*, ale z jakiegoś powodu nie budzi ona wstrętu. Widzowi towarzyszy raczej niepokój, że ta emocja może się pojawić, ale ona nie nadchodzi. Zwykła mucha na jabłku czy gruszcze³¹ bardziej zniesmacza niż estetyzowany wstręt *Małej śmierci*. Wicie robactwa jest przerobione w migotanie materii na filmie puszczone w przyspieszeniu³². To gra pomiędzy wstrętem a pięknem. Kolejne kadry stają się coraz bardziej malarskie, abstrakcyjne, coraz bardziej estetyczne, coraz bardziej piękne.



6. TRANSCENDENCJA I WIECZNY POWRÓT

Niepokojące piękno sztuki barokowej wykorzystuje rozkład jako moralną wskazówkę dla spoglądającego na obraz widza. Paradoksalnie te niezwykle zmysłowe obrazy mają za zadanie odwrócenie uwagi od pokus zmysłowości i skierowanie uczuć i pragnień człowieka ku temu co wieczne, co nie podlega przemianie, zepsuciu i rozpadowi. Sztuka współczesna świadomie odwraca się od tych zadań. Pozostaje w niej czysty horror rozpadu, bądź w najlepszym razie – ironia lub gra z nicością, którą ten horror otwiera. Jedynym pocieszeniem wydaje się to, co tak sugestywnie pokazuje Sam Tylor-Wood, wieczny powrót lub ciągły cykl przemian, obecny w pracach Michela Blazy’ego; obraz życia, które przenika śmierć i śmierci, którą przenika życie.

- 1** Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, red. Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Prestel, München-Berlin-London-New York 2010, s. 97.
- 2** Piero Camporesi, *Laboratorium zmysłów*, tłum. Joanna Ugniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 21-22.
- 3** Tamże, s. 29.
- 4** Tamże, s. 54.
- 5** Tamże, s. 53.
- 6** Tamże, s. 21.
- 7** Por. Maurizio Calvesi, *Basket of Fruit*, [w:] *Caravaggio*, ed. Claudio Strinati, Skira, Rome 2010, s. 87.
- 8** Por. tamże, s. 88.
- 9** Por. Jules Janick, *Caravaggio's Fruit: A Mirror on Baroque Horticulture*, http://www.hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/caravaggio_1.html, data wejścia 28.04.11
- 10** Piero Camporesi, *Laboratorium zmysłów*, dz. cyt., s. 22.
- 11** Mikołaj Sep Sarzyński, *Sonet V O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*.
- 12** Piero Camporesi, *Laboratorium zmysłów*, dz. cyt., s. 21-22.
- 13** E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. Dorota Stefańska-Szewczuk, Rebis, Poznań 2009, s. 392-393.
- 14** Alicja B. Toklas w swojej książce kucharskiej uwieczniła potrawę, którą zrobiła na obiad, w którym miał uczestniczyć Picasso. Był to gotowany okoń morski, którego dekorację Picasso ocenił na bardziej w stylu Matisse'a, ale do smaku nie miał zastrzeżeń. Alicja B. Toklas, *Książka kucharska*, tłum. Iwona Libucha, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2007, s. 47.
- 15** Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, dz. cyt., s. 99.
- 16** Tamże, s. 98.
- 17** Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. Grzegorz Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 7.
- 18** Tamże, s. 25.
- 19** Cyt. za: tamże. s. 27.
- 20** Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, dz. cyt., s. 98.
- 21** To owoc, który dziobią wrony. Który deszcz zbiera, który wysie wiatr. Który słońce rozkłada, który upuszcza drzewo. To daleki i gorzki płacz.
- 22** Cyt za: Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, dz. cyt., s. 98.
- 23** Tamże.
- 24** Dieter Roth, cyt. za: tamże, s. 99.
- 25** Wywiad z Michele Blazy, [w:] *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, DüMont, red. Renate Buschman I in., Düsseldorf 2009, s. 278-279.
- 26** Winfried Menninghaus, *Wstręt...*, dz. cyt., s. 26.
- 27** Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, dz. cyt., s. 97.
- 28** Aurel Kolnai, *Der Ekel*, [w:] *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10 (1929), S. 558-559. Cytat za Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, Universitas, Kraków 2009, s. 26.
- 29** Por. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- 30** Por. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. Jacek Konieczny, PWN, Warszawa 2009.
- 31** Mucha budzi wstręt jako zło-wieszcza zapowiedź rozkładu. Tak jest dla przykładu w dwóch obrazach Justusa Junc-kera: *Jabłko z owadami*, *Gruszka z owadami*, oba z 1765 roku. Jeszcze gorsze wrażenie robią muchy na mięsie. Zob. cykl obrazów z 2006 roku Jacka Sroki, np. *Kurczak (Komestyble)*, *Kielbasa głogowska (Komestyble)*, *Paszтет firmowy (Komestyble)*.

32 Na cienkiej linii między tym, co pociągające i odpychające oraz tym co estetyczne i chaotyczne jest oparty pomysł designerski Petera Nortona. W MoMie przed Bożym Narodzeniem 2010 można było kupić talerz, który na pierwszy rzut oka wygląda jakby nie był umyty po zjedzeniu spaghetti bolognese. Po chwili widzimy, że czerwone mazię sosu układają się w znajomy kształt głowy Meduzy, którą namalował Caravaggio, będąc pod wrażeniem wczesnej pracy Leonarda da Vinci. Co najmniej ekscentrycznym wydaje się

pomysł umieszczenia na talerzu przedstawienia, które miało być odrażające. Vasari tak oto opisuje przygotowania Leonarda do pracy: [...] naniósł do swej pracowni, do której nikt nie miał dostępu, tylko on sam, rozmaitych jaszczurek, pasikoników, węży, motyli, szarańczy, nietoperzy i innych dziwnych stworzeń i z nich namalował zwierzę tak dziwne, wprost lek budzące, że wydawało się zatruwać powietrze oddechem i dymem. Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. Karol Estreicher, PIW, Warszawa 1980, s. 304.



MARIUSZ W CZAPCE
2007
Patyk, tusz, czarna kredka
24 x 14 cm



DOROTA KOCZANOWICZ

Still Life and Metamorphose of Life

The aim of the paper is to depict complicated story about the philosophy underling still life in the different cultural and historical context. The author starts from Caravaggio's *Basket of Fruit* in which the image of decay is contrasted with the promise of eternal life. It is the point of departure for the interpretation of modern art and the exploration of various ideological references of contemporary still life. Nowadays art loses transcendental insight and focuses on the pure horror of death. Beauty is replaced by disgust. This thesis is illustrated by works of: Pablo Picasso Sam Tylor-Wood, Michel Blazy, and Zoe Leonard. The only consolation which art can offer is grotesque, the eternal return which is showed in Sam Tylor-Wood's work, or continuous series of transformation in works of Michel Blazy, the image of life which permeates death and death permeated by life.



Z cyklu KRESKI Z DZIENNIKA
ilustracje do książki Willy'ego
Cohna *Żadnego prawa – nigdzie.*
Dzienniki z Breslau 1933-1941
2010/2011
Druk cyfrowy + technika własna
305 x 180 cm

