

PRZEKŁADY

DIETMAR RÜBEL

RZECZY STAJĄ SIĘ SZTUKĄ – RZECZY TWORZĄ SZTUKĘ. O ZACHOWANIU UPARTYCH OBIEKTÓW¹

*Jak budujecie –
podobne reakcji łańcuchowej rozpadającego się atomu –
ogniwa łańcucha potęgującego się komizmu?*

Siergiej M. Eisenstein

2 lutego 2007 roku, krótko przed godziną 10, dwaj robotnicy budowlani przybyli przed Warburg-Haus i podjęli swoją pracę. Wspólnie z artystą Andreasem Slominskim zrealizowali przed domem nr 116 przy Heilwigstraße irytującą kombinację dwóch codziennych rzeczy: znaku drogowego i bukietu kwiatów (il. 1). Aranżacja nie dawała jednak poznać po sobie włożonego w nią nakładu pracy i trudu. Najpierw robotnicy, używając kilofa i łopaty, zaczęli kopać dół przy przeciwległej stronie ulicy, bezpośrednio przed Warburg-Haus, następnie transportowali przez ulicę wydobytą w ten sposób, wilgotną od deszczu ziemię, by ją następnie – zgodnie z instrukcją artysty – zrzucić obok znaku. Procedurę tę powtarzali tak długo – potrzebnych było jakieś dwa tuziny tacek – aż hałda ziemi urosła wystarczająco, by Andreas Slominski mógł, wspiąwszy się na nią, sięgnąć otworu metalowego słupka znaku i – przytrzymując się go – zatknąć w nim bukiet kwiatów. Po czym hałdę zniwelowano, ułożono ponownie darni i pieczołowicie usunięto wszelkie inne ślady prac przy wykopie i przy usypywaniu hałdy. Jak to często bywa w przypadku prac Andreeasa Slominskiego, stosunek między nakładem pracy i jej rezultatem ulega zakłóceniu. Ich relacja wydaje się motywowana raczej poetycko aniżeli

¹ Tekst stanowi przekład eseju Dietmara Rübela *Dinge werden Kunst – Dinge machen Kunst. Über das Verhalten eigensinniger Objekte*, oryginalnie opublikowanego w zbiorze: *Die Tücke des Objekts. Vom Umgang mit Dingen*, red. K. Ferus, D. Rübela, Berlin 2009, s. 129–155. Zgoda na tłumaczenie dzięki uprzejmości Autora.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, przyjęto następującą zasadę w tłumaczeniu: niem. *der Objekt* – pol. 'obiekt'; niem. *der Gegenstand* – pol. 'przedmiot'; niem. *die Sache* – pol. 'rzecz'. Z kolei słowo *eigensinnig* przekładane będzie, zależnie od kontekstu, jako 'uparty' lub 'uporczywy' (przyj. tłum.).

ekonomicznie. W wyniku tej akcji, która miała miejsce bezpośrednio przed rozpoczęciem konferencji „Podstępność obiektu”², powstało wrażenie, że także na świat rzeczy można zastawić pułapkę.

Andreas Slominski

Bukiet kwiatów, 2007

Instalacja performatywna, Warburg-Haus, Hamburg

Rankiem 2 lutego 2007 roku, na krótko przed rozpoczęciem konferencji kulturoznawczej „Podstępność obiektu”, zaczęto wydobywać ziemię przy ulicy przed Warburg-Haus. Dwóch robotników budowlanych transportowało ją taczkami przez Heilwigstraße i wysypywało przy stojącym naprzeciw znaku drogowym. Prace trwały dopóty, dopóki hałda była wystarczająco wysoka, by artysta mógł włożyć bukiet sztucznych kwiatów w otwór słupka znaku drogowego. Na koniec hałda została zniwelowana, a dziura w ziemi zasypana. Sztuczne kwiaty zatem pozdrwiają, nie nadają się wszakże na kompost.



² *Die Tücke des Objekts* – dosł. ‘podstępność obiektu’; wyrażenie to ma idiomatyczny odpowiednik w języku polskim – „złośliwość rzeczy martwych” – przyp. tłum.





1. Andreas Slominski, *Bukiet kwiatów*, 2007. Instalacja performatywna, Warburg-Haus, Hamburg. © Andreas Slominski. Fot. Dirk Masbaum (1.1, 1.2, 1.4–1.7), Dietmar Rübel (1.3, 1.8)

Zmiana funkcji publicznego przedmiotu, znaku drogowego (staje się on stojakiem do kwiatów i pozdrawia, zamiast po prostu funkcjonować zgodnie z przepisami), sprawia, że stosunek między nim a użytkownikiem przestaje mieć charakter wyłącznie użytkowy. Banalny bukiet sztucznych kwiatów, obiekt drażniący bezsensownością swojej formy, to przedmiot dobrze oswojony, który jednak poprzez konkretne, uporczywe użycie demonstruje złożoność codziennych operacji. Ponadto kombinacja znaku drogowego i bukietu kwiatów kryje w sobie jakąś, być może smutną, tajemnicę – jeśli przywołamy dekoracje roślinne, zdobiące wiejskie gościńce na znak żałoby. W każdym razie, na miejskiej Heilwigstraße bukiet kwiatów triumfuje, zaznaczając – jako ozdobna figura inwersyjna – miejsce obrad; nie ostrzega wcale przed ruchem drogowym. Przez kilka dni był on zatem obiektem, który cierpliwie i wręcz podstępnie czał się na przechodniów, na publiczność konferencji i naukowców, korespondując z innymi rzeczami [*Dingen*]

i nie-rzeczami [*Undingen*]³. Andreas Slominski znany jest z pieczołowitości wobec rzeczy – jego intencja, zgodnie z którą kwiaty miały „serdecznie pozdrawiać wszystkich uczestników”, doprowadziła ostatecznie do tego, że pewien kolekcjoner z Hamburga polecił je po zakończeniu konferencji usunąć i zakonserwować⁴. Odtąd leżą w gablocie z pleksiglasu i czekają na to, by ponownie móc opuścić wieczne królestwo sztuki (il. 2).



2. Andreas Slominski, *Bukiet kwiatów*, 2007, sztuczne kwiaty, długość ok. 90 cm, własność prywatna, Hamburg. © Andreas Slominski

INSCENIZOWANE OBIEKTY I RZECZY WYOBCEWANE

Od końca XX wieku muzealne wystawiennictwo rzeczy i jego teoria n skierowane są na to, by ratować przed zapomnieniem i prezentować kultural-

³ Gra słów, którą trudno oddać w języku polskim. *Unding* znaczy bowiem słownikowo i potocznie tyle, co ‘niedorzeczność’. Zestawienie słów *Ding* i *Unding* nawiązuje do tytułu książki Villema Fussera; zob. przyp. 26.

⁴ Rozmowa telefoniczna z autorem 17 stycznia 2007 roku, podczas której artysta poprosił na rano 2 lutego „dwóch ludzi w strojach roboczych, mających doświadczenie w kopaniu dołów, a także profesjonalnego fotografa”. Na zatroskane pytanie, co wtedy się ma wydarzyć, odpowiedział jedynie: „Niczego nie zapowiadać”.

ne, społeczne i estetyczne reakcje, które nawarstwiły się na przestrzeni wieków w ekspozycjach. Przy czym muzeum pełni dziś w coraz mniejszym stopniu swoją najstarszą funkcję – krypty, miejsca, w którym zgromadzone artefakty służą nieśmiertelności⁵, ale jest inscenizowane jako arena niekiedy spektakularnego aktu poznania, podczas którego widzowie powinni mieć jasność co do tego, że „artefakty nie są nieruchome”⁶. Podtrzymuje się nadzieję na sprawczą moc rzeczy, daleko wykraczającą poza materialną obecność; podtrzymuje się także przekonanie, powszechne w epoce nowoczesnej, że materialne fragmenty ożywają przeszły świat w całej jego totalności i że widzowie są w stanie – w oparciu o obiekty wiedzy [*Wissens-Dingen*] i obiekty sztuki [*Kunst-Objekten*] – poznać praktyki, których częścią były ongiś owe fragmenty. Przedmioty doświadczają przy tym często mistyfikacji jako nasycona znaczeniem pozostałość procesu twórczego artysty; albo funkcjonują jako reprezentant nadrzędnej idei, szczególnie wtedy, gdy chodzi o rzeczy wysokiej rangi estetycznej lub symbolicznej. W materialnej kulturze nowoczesności wysoki status może być przyznany każdej niepozornej rzeczy; albo, taka jest przynajmniej nadzieja, jej budząca fascynację nadwyżka może w obszarze sztuki dotrzeć do każdego widza⁷. Właśnie anonimowe i porzucone rzeczy przyciągały od początku XX wieku szczególną uwagę. Jako nośniki nieoficjalnej historii lub, inaczej to formułując, jako indeksykalny materiał praktyki społecznej, używane były w muzeach i galeriach w celu umożliwienia oddziaływania przeszłości i tym samym doprowadzenia do krytycznego dialogu z rzeczami⁸. Uwzględnia się zatem materialny charakter komunikacji za pomocą obiektów. Rzeczy powinny informować o jednostkowych i społecznych konfliktach; zupełnie w sensie romantycznego wyobrażenia „języka rzeczy”, postulowanego przez Waltera Benjamina w roku 1916:

[...] podobnie można sobie znakomicie wyobrazić na przykład język rzeźby lub malarstwa jako ufundowany w pewnych rodzajach języków rzeczy; [wyobrazić] że zakładają one przekład języka rzeczy w [co prawda] nieskończenie wyższy język,

⁵ Zob. K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, s. 20 nn.

⁶ S. Greenblatt, *Resonanz und Staunen*, w: idem, *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*, Frankfurt am Main 1995, s. 7–29 (cytat s. 7). Przy czym wystawiony obiekt może udzielić informacji, jak formułuje to Greenblatt, na temat „owych złożonych, dynamicznych sił kulturowych [...], z których się wywodzi” (ibidem, s. 15).

⁷ Zob. *Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 2000; H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006; B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder: Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin 2005 i W. Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972.

⁸ Zob. D. Rübel, *Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt*, w: *Material in Kunst und Alltag*, red. D. Rübel, M. Wagner, Berlin 2002, s. 120–136.

jednak, być może, tej samej natury. Chodzi tutaj o bezimienne, bezdźwiękowe języki materialne; powinniśmy wyobrazić sobie materialną wspólnotę rzeczy w ich komunikacji⁹.

Wobec tej fascynacji językiem rzeczy lub mocą sprawczą dzieła sztuki uwaga nauki kieruje się zarówno ku aspektom estetyki produkcji, jak i estetyki recepcji. Przy czym przedmioty, obiekty i dzieła sztuki, którymi posługujemy się w życiu codziennym lub którymi zajmuje się nauka, same ingerują w uwarunkowania swojego powstania i recepcji. Oznacza to, że wyłaniające się w ten sposób historyczne formy i obszary kultury ściągają na siebie wielość relacji i analogii, które przekształcają i różnicują warunki ich powstania. Zarówno codzienne, jak i naukowe użycie rzeczy powinno być badane – poprzez ich medialność i materialność – jako odniesienie i reakcja wobec sił historycznych i społecznych. Dlatego redukcjonowanie artefaktów do obrazów lub eksponatów w muzeach, czy też pełne artyzmu odcieleśnianie rzeczy za pomocą języka, poprzez metaforyczną lub metonimiczną o nich opowieść, tylko częściowo czyni zadość złożonej teorii rzeczy. Albowiem w ramach takiej złożonej teorii same rzeczy powinny być uznane za materialnych aktorów: decydującą rolę powinien tu odgrywać konkretny kontakt ludzkich i nieludzkich obiektów. Nie chodzi mi jednak o świat czystego utylitaryzmu, o romantyzowanie rzeczy i ich cyrkulacji. Ponieważ, jak zauważył Bruno Latour w swojej książce *Der Berliner Schlüssel*: „Nikt nigdy nie widział czystych [rzeczy] – ani [czystych] ludzi. Widzimy asamblaże, kryzysy, kontrowersje, wynalazki, kompromisy, substytucje, przekłady i coraz bardziej skomplikowane struktury”¹⁰.

Dla rzeczy jako aktorów ma znaczenie nie tylko to, co i w jakiej przypadkowej formie dane jest widzeniu, ale także to, w jakim performatywnym kontekście ma to miejsce. Należy zatem rozważyć sytuacje o różnorodnej strukturze, w których rzeczy, stając się widoczne, mogą funkcjonować jako twórczy przyczółek. Na tym polega podstępność obiektu. Co oznacza, że poniżej formułują utopijną, wręcz naiwną nadzieję na bunt rzeczy. Będziemy pytać o konkretne formy obchodzenia się z rzeczami, które wywodzą się od nich samych; o to, w jaki sposób, nieuchronnie, pojawiają się nowe formy i ryt-

⁹ W. Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916], w: idem, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II.1, Frankfurt am Main 1980, s. 156; zob. też: A. Assmann, *Die Sprache der Dinge. Die lange Blick und die wilde Semiose*, w: *Materialität der Kommunikation*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, s. 237–251 i D. Kimmich, *Nur was uns anschaut sehen wir. Benjamin und die Welt der Dinge*, w: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, kat. wyst., Haus der Waldsee, Berlin 2004, s. 156–167.

¹⁰ B. Latour, *Porträt von Gaston Lagaffe als Technikphilosoph*, w: idem, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, s. 16–27 (cytat s. 21).

my życia? A także o to czy działania wynikające z oporności świata obiektów prowadzą z kolei do krytycznych zawiesznień lub przyspieszeń? Ponieważ „człowiek, obok wielu innych możliwości bycia czymś, sam jest jedną z tych rzeczy, które mogą się rozbić, ześlizgnąć, wyrządzić szkodę”¹¹. Przy tym nie chodzi tu o odczłowieczenie lub urzeczowienie podmiotu, pytamy raczej o to, co Siegfried Kracauer określił jako „ocalenie fizycznej rzeczywistości”¹². Rzeczy w niniejszym tekście nie są traktowane jako formy reprezentacji; nie są na przykład wehikułem czegoś, ale to od nich i od ich materialnego ustrojenia wywodzi się główny czynnik ich nieograniczonych możliwości kształtowania. Albowiem podstępność obiektu leży w sferze czynów. Rzeczy nie są znakami; wraz z nimi jesteśmy związani ze skutkiem ich działań – wszystko jedno, jak bardzo niepokojące mogą być te związki. Z jednej strony, można by twierdzić, że im więcej rzeczy nas otacza i im bardziej stają się jednakowe, tym większa będzie tęsknota za bliskością do rzeczy. Na ogół poszukuje się specjalnej, auratycznej mocy wynikającej z historycznej, ekonomicznej i/lub estetycznej akumulacji znaczeń. Z drugiej jednak strony, rzekoma jednakowość świata towarów pobudza nadzieję na oporność rzeczy.

OBIEKT CZAI SIĘ

Ludwig Wittgenstein zwrócił się pewnego razu polemicznie przeciw powiedzeniu o „podstępności obiektu”. „Podstępność” obiektu to – według wiedeńskiego filozofa – nic więcej jak tylko „głupi antropomorfizm, ponieważ prawda jest o wiele poważniejsza aniżeli ta fikcja”¹³. W końcu w rzeczach naszego środowiska życiowego nie tkwi żaden demon, który pobudzałby rzeczy do podstępnego zachowania. Raczej chodzi o to, by poznać prawa natury, którym podporządkowane są także obiekty. Wątpliwości Wittgensteina, skierowane – w imię uniwersalnego racjonalizmu – przeciw wyjaśnianiu środowiska życia człowieka w sposób mityczny, odnoszą się tutaj wprost do powieści Friedricha Theodora Vischera *Auch Einer*, która ukazała się po raz pierwszy w roku 1879. Na samym początku książki bohater z naciskiem przedstawia swój stosunek do rzeczy:

¹¹ Franz Schuh w swoim omówieniu trzeciego wydania: *Kleines Glossar des Verschwindens. Von Autokino bis Zwischengas. Lauter Nachrufe*, red. A. Köhler, München 2003, które ukazało się pod tytułem *Tückische Objekte* w piśmie „Die Zeit” (2004, 4, s. 43).

¹² S. Kracauer, *Dzieła*, t. 1–9; t. 3: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, red. I. Münder-Bach, Frankfurt am Main 2005, s. 469.

¹³ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*, red. G.H. von Wright, Frankfurt am Main 1987, s. 139.

Dałem się nakłonić, wbrew wszelkim moim zasadom, do udziału w przyjęciu weselnym; stanął przede mną wielki srebrny półmisek, pokryty różnymi przystawkami; nie zauważyłem, że wysunął się poza skraj stołu, na wysokości moich piersi; pewnej damie, mojej sąsiadce, upadł na podłogę widelec, chciałem go podnieść, guzik mojej marynarki zaczął się diabelską podstępnością o krawędź półmiska, uniósł ją raptownie, gdy szybko się podniosłem, cała zawartość toczy się, przemieszcza, wszelkiego rodzaju sosy własnej roboty, częściowo ciemnoczerwona ciecz, płynie, tryska na stół, chcę jeszcze coś uratować, przewracam butelkę wina, która cieknie na białą suknię ślubną [...], ktoś, chcący przyjść z pomocą, przewraca miskę z warzywami, a ktoś następny swój kieliszek – oj, powstała wielka wrzawa [...]: – zdawało się, jakby kruchy świat tego, co skończone, chciał się potłuc na kawałki; zawładnął mną nastrój wzniosłości; biorę butelkę szampana, podchodzę do okna, otwieram je, wskakuję na parapet, pan młody mnie powstrzymuje, gniewam się, jest dużo złości, panna młoda tak czy owak osunęła się na pół omdlała, krótko mówiąc – nie jestem w stanie opowiadać dalej, ponieważ cała sprawa zamieniła się teraz w komedię¹⁴.

Jednak to nie tego rodzaju ustępy złościły autora *Tractatus Logico-Philosophicus* – ten fragment rozbawił z pewnością samego Wittgensteina – ale raczej te miejsca w tekście, w których Vischer – filozof, pisarz i polityk – świadomie uruchamiał wyższy absurd wobec rozsądku nowoczesnych nauk przyrodniczych. Vischer, publikujący także pod pseudonimem „Deutobald Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky”¹⁵, krótko po opisie przyjęcia weselnego, wkłada w usta swojego protagonisty, którego narrator „poznał w podróży”, następujące słowa:

Przyzna więc Pan, że fizyka jest właściwie metafizyką, nauką o państwie ducha. [...] tym, co z pewnością Pan zauważył, jest ogólna tendencyjność, animozyjność obiektu [...], to, co dotychczasowa fizyka banalnie nazywa prawem ciężenia, statyką i tym podobnie; podczas gdy należałoby to wywieść raczej z zamieszkiwania złych duchów¹⁶.

Prawdopodobnie to właśnie ten fragment powieści – w którym fizyk całkiem świadomie prowokował obrazem świata pełnego demonów – pół wieku później doprowadził Ludwiga Wittgensteina do mentorskiej repliki przeciw wizji świata spod znaku mitu: że wcale nie chodzi o duchy i demony, które rzekomo zamieszkują rzeczy naszej codzienności, ale [raczej] o prawa natu-

¹⁴ F.Th. Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* [1879], t. 1–2, Berlin 1900, t. 1, s. 21 nn.

¹⁵ I była to parodia Goethego; zob. F.Th. Vischer, *Faust. Der Tragödie dritter Teil in drei Acten. Treu im Geiste des zweiten Teils des Göthe'schen Faust*, gedichtet von Deutobald Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky, Tübingen 1862.

¹⁶ Vischer [1879], t. 1, s. 22.

ry. Także Michel Foucault wielokrotnie wskazywał, że nauki humanistyczne cechuje immanentna antropologizacja i animizm; według Foucaulta, stanowi to „wielkie wewnętrzne zagrożenie dla nauki”¹⁷.

Z jednej strony, w ciągu „długiego XIX wieku” stale odwoływano się do animizmu (który powinien zostać ekskomunikowany przez logikę), by wyjaśnić dalsze życie [*Nachleben*] tradycyjnych form – jak to miało miejsce w przypadku, sięgającej zapewne najdalej, teorii Aby’ego Warburga. Wyobrażenie rzeczy jako magazynów przeszłości i energii społecznych nawiedza od początku XX wieku licznych myślicieli – od Waltera Benjamina do Stephana Greenblatt. Z drugiej strony, dyskurs diagnozujący samodzielną siłę artefaktów służył w XIX wieku do tego, by zrozumieć sens nadejścia nowych zjawisk. Dotyczyło to przede wszystkim rzeczy dnia codziennego, które wraz z industrializacją Europy centralnej były produkowane maszynowo i w coraz większej masie stawały się dostępne we wszystkich zakątkach – i ze wszystkich zakątków – świata. Dążenie burżuazji do reprezentacyjności powodowało stały wzrost popytu na objekty statusu zastrzeżone dotąd dla arystokracji. Od nowych rzeczy i odpowiadających im nowych sposobów wytwarzania oraz nowych tworzyw płynęło nowe zagrożenie: utrata duszy. Jak formułował to – w pracy *Architektura chrześcijańsko-germańska* (1860) – August Reichensperger, prawnik i parlamentarzysta, zajmujący się po dyktando historią sztuki: „«Wiek inteligencji» pozwala sobie na tworzenie martwych automatów, podczas gdy stulecia, które tak często lubi się nazywać «ciemnymi», wszystko i każdego obdarzały indywidualnym życiem”¹⁸. W połowie XIX wieku antyindustrialny angielski ruch Arts and Crafts, w obliczu rosnącego rozpowszechnienia maszynowych sposobów produkcji, proklamował quasi-religijną autentyczność rękodzieła i rzeczy opracowywanych ręcznie. Jednocześnie rzeczy wytwarzane przemysłowo stały się podejrzane jako surogaty prowadzące do zaniku tradycyjnego rzemiosła oraz jako masowo produkowane towary psujące smak estetyczny nowo pozyskanych warstw nabywców. Idącemu z tym w parze poszukiwaniu prawdziwych rzeczy pośród towarów odpowiadała często także tęsknota za religijnymi formami wyrazu i tradycjami¹⁹. Tak więc wiele z tych upartych rzeczy funkcjonuje w literaturze jako przedmioty traumatyzowane; jak formułuje to antropomorfizm – jako przedmioty traumatyzowane przez

¹⁷ M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], Frankfurt am Main 1990, s. 417.

¹⁸ A. Reichensperger, *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart*, wyd. 3, Trier 1860, cyt. za: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rübel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2005, s. 151.

¹⁹ Zob. K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

społeczne i techniczne cyrkulacje nowoczesności. Roland Barthes w eseju *Semantyka obiektu* w następujący sposób tłumaczy sobie ożywienie świata rzeczy:

W naszych oczach obiekt otrzymuje bardzo szybko pozór lub egzystencję rzeczy, która jest nieludzka i uparcie egzystuje troszkę przeciwko człowiekowi; z tej perspektywy rozwijanych jest wiele teorii, oddających wiele sposobów traktowania obiektu w literaturze²⁰.

Magicznego jądra poszukiwano jednak nie tylko w tekstach literackich, demoniczna rzecz pojawiała się także w innych dyskursach nowoczesności. Karol Marks mówił o „magicznej pedanterii” i „teologicznych kruczkach”, które wywołuje rzecz, gdy staje się towarem. Wybrzmiewa to na przykład w słynnym przykładzie z pierwszego tomu *Kapitału*. Stół, stwierdza Marks, jest „zwyczajną zmysłową rzeczą. Ale gdy tylko występuje jako towar, przemienia się w rzecz zarówno zmysłową, jak i nadzmysłową. Nie tylko stoi na podłodze na czterech nogach, ale staje do góry nogami, wytwarzając wyobrażenia o wiele dziwniejsze, aniżeli wtedy gdyby z własnej mocy zaczął tańczyć”²¹. Słynne wyjaśnienie fetyszyzmu towarowego, ów autorefleksyjny miraż „tajemnicy towaru”, cechuje ekscentryczność podobna do opisywanego później przez Jacques’a Derridę „upiornego ruchu łańcucha” halucynacji²². Pokazuje ono, że Marks nie unikał poetyki animistycznej, gdy podejście to było mu pomocne w analizowaniu praktyk kapitalistycznych. Stąd nie dziwi wcale, że u Marksa rzeczy zataczają się jak oszołomione i upojone, względnie ewokują napędzanego quasi-religijnymi nadziejami i lękami widza, który tajemnicy towarów nie postrzega – jak oczekiwaliby tego Marks i Engels – trzeźwym spojrzeniem, ale przepełniony tęskną obietnicą. Animizm rzeczy nie zanikł wraz z wyłanianiem się naukowych kultur nowoczesności; przeciwnie – jak to pokazali Barbara Stafford i Lorraine Daston – nie można go oddzielić od tego procesu²³.

²⁰ R. Barthes, *Semantik des Objekts*, w: idem, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988, s. 188.

²¹ K. Marks, *Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis*, w: idem, *Das Kapital. Kritik der Polinischen Ökonomie* [1867], t. 1, ks. I, rozdz. I: *Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Berlin 1962, s. 85.

²² J. Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 1995, s. 204.

²³ B.M. Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam 1998 i *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, red. L. Gaston, New York 2004.

HISTORIE OBIEKTÓW I JĘZYKI RZECZY

Normatywna ekskomunika nałożona przez filozofów – od Ludwiga Wittgensteina do Michela Foucaulta – na wszystko to, co „irracjonalne”, nie uwzględnia jednak swoistego triku, obecnego w większości atakowanych wywodów – na przykład Friedricha Theodora Vischera. Albowiem opisywane przez niego demoniczne rzeczy służą wyłącznie podmiotowi; przede wszystkim przystrajają one scenę Ja:

Tak więc każdy obiekt czeka, ołówek, pióro, kałamarz, papier, cygaro, kieliszek, lampa – każdy, każdy na moment nieuwagi. [...] Jednak nie zawsze mamy do czynienia z jakąś formą agresji. Obiekt lubi w swoim diabelskim humorze także grę w chowanego. [...] na przykład brązowoczerwony futerał na okulary chowa się na brązowoczerwonym meblu; jednak podstawowa podstępność obiektu polega na dopełnieniu do krawędzi i następnie na upadku z wysokości, na wyslizgnięciu się z ręki – zapomnisz się ledwie na chwilę i trach –²⁴.

Vischer i jego bohater jasno pokazują, że człowiek może w spektakularny sposób zaistnieć wspólnie z rzeczami. Vischer i Wittgenstein podobni są w tym, że u żadnego z nich nie zostaje przewyżczona relacja pan–nie-wolnik między podmiotem i obiektem. Rzeczy pojawiają się, wypełniają swoją służbę – także wtedy, gdy jest ona niestosowna i podobna raczej do kopniaka – a następnie znikają lub przynajmniej wycofują się. Tylko na pewien czas wchodzą do akcji, nie należy do nich jednak żadne miejsce ani przestrzeń jako całość. Są używane jako media i ich praktyczne możliwości wydają się wynikać z ich nieistotności. Dlatego szczególnie niebezpieczne są rzeczy w wielkiej ilości: bohater Vischera stał się ich ofiarą przez to, że nie służyły mu w żadnym celu. Czy to demon, czy narzędzie: obiekt ma stać u boku podmiotu, ma go słuchać. Choć zatem uparte obiekty u Vischera zaznaczały nowoczesne zainteresowanie rzeczami, które nas otaczają w zindustrializowanym świecie, to jednak przesunięcie – lub wręcz nowe wartościowanie – relacji podmiot–obiekt dokonuje się stopniowo dopiero w XX wieku. W przypadku Vischera mamy do czynienia wyłącznie z bezwolnymi obiektami jego woli. Dla pana historii poszerza się przez to obszar władzy. Dlatego poniżej chciałbym powiedzieć coś o fascynacji rzeczami nie tylko upartymi, ale także samodzielnyimi. Powinniśmy oświetlić – mówiąc za Bruno Latourem – intersubiektywne działania, w których rzeczy funkcionu-

²⁴ Vischer [1879], t. 1, s. 30 nn.

ją jako aktanty i aktorzy w procesie wytwarzania sztuki. Lub, jak sam Latour charakteryzuje swoje podejście:

Chciałbym się usytuować na poziomie, na którym nie możemy jeszcze przeprowadzić jasnego odgraniczenia między podmiotami i obiektami, celami i funkcjami, formą i materiałem, zatem jeszcze przed tym, zanim widoczna staje się, mogąc podlegać interpretacji, wymiennosc własności i kompetencji²⁵.

Główną uwagę poświęca się tutaj oporności rzeczy, która wyrasta z ich domniemanego upor. Chodzi przy tym o codzienne obserwacje, które dręczą artystów i teoretyków lub – jak to sformułował Vilém Flusser na początku swojej książki na temat rzeczy i nie-rzeczy [*Dinge und Undinge*]: „Wobec wielu rzeczy w moim otoczeniu czuję się nieswojo”²⁶. Na początek, chciałbym po raz ostatni sięgnąć do przykładu literackiego, by następnie zwrócić się do sztuk plastycznych i filmu. W drugiej części *Podróży Guliwera* Jonathan Swift każe swojemu głównemu bohaterowi odwiedzić Akademię w „Lagado”, stolicy „Balnibarbi”, której członkowie złożyli propozycję, że – jak to lapidarnie ujęto – pozbędą się „w ogóle wszystkich słów”:

Ponieważ słowa są jedynie nazwami rzeczy, wygodniej byłoby dla wszystkich, by nosili przy sobie przedmioty konieczne do wyrażenia sprawy, o której chcieliby rozmawiać. [...] Wielu jednak z najuczestszych i najmędrszych stosuje nowy sposób wyrażania się przez przedmioty, co sprawia kłopot jedynie wówczas, gdy człowiek ma do załatwienia wielkie, zróżnicowane sprawy i musi dźwigać na grzbiecie większy tobiół z przedmiotami, a nie może pozwolić sobie na jednego lub dwu krzepkich służących. Często widywałem dwóch takich mędrców uginających się pod uciskiem owych brzemion jak u nas wędrowni kramarze. Gdy napotkali się w ulicy, kładli na ziemię swe toboły, otwierali je i rozmawiali przez godzinę, by później spakować narzędzia i pomógłszy sobie nawzajem w dźwignięciu brzemienia, rozejść się. Lecz dla krótkich rozmówek człowiek może nosić dostateczną ilość narzędzi w kieszeniach lub pod pachą, a gdy jest u siebie w domu, niczego mu nie zabraknie, tak więc komnata, gdzie zbiera się towarzystwo uprawiające tę sztukę, wypełniona jest leżącymi pod ręką przedmiotami stanowiącymi treść wymyślnych rozmów²⁷.

²⁵ B. Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main 2000, s. 222 (tłumaczenie nieznacznie zmodyfikowane).

²⁶ V. Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München 1993, s. 7.

²⁷ J. Swift, *Gullivers Reisen. Reisen zu mehreren entlegenen Völkern der Welt von Lemuel Gulliver – zuerst Wundarzt, danach Kapitän mehrerer Schiffe* [1726], komentarz: H.J. Real, H.J. Vienken, Stuttgart 1994, s. 240 i n. [powyższy fragment w przekładzie Macieja Słomczyńskiego].

Taki język rzeczy – wskazał na to Friedrich W. Heubach – nie miał w następnych stuleciach służyć już w sporze o nominalizm²⁸, ale miał stać się jednym z wielkich paradoksów nowoczesności, który dręczy nas jeszcze lub ponownie także dziś. Porozumiewanie się o rzeczach oraz między samymi rzeczami, fakt, że rzeczy od zawsze, a nie tylko „w bajkach były wymowne, ma od tamtego czasu świadków, którzy na pierwszy rzut oka” wolni są od podejrzeń „wszelkiej fantastyki”, na przykład Karola Marksa²⁹. Ten ostatni posunął się, jak wiadomo, tak dalece, by twierdzić, że „jedynym zrozumiałym językiem, którym się porozumiewamy między sobą, [...] są nasze przedmioty w ich wzajemnej relacji”³⁰. Kolejną obserwację, którą Swift każe zrelacjonować swojemu Guliwerowi, można by nawet zestawić z twierdzeniem Marksa, podobnie jak ze współczesnymi debatami, na przykład na temat „parlamentu rzeczy” Bruno Latoura: „Inną wielką korzyścią, jaką przyniosłby ów wynalazek, byłoby przemienienie go w ogólnoludzki język zrozumiały przez wszystkie cywilizowane narody, których przedmioty i narzędzia są ogólnie rzecz biorąc jednakie lub bardzo podobne”³¹. Swift wywołał tutaj figurę globalnej sygnifikacji rzeczy, która manifestuje się dzisiaj w nazwach marek ponadnarodowych koncernów – te produkty markowe są, by tak rzec, gigantami naszego świata, albo mówiąc językiem społeczeństwa konsumpcyjnego, albo próbując krytykować ten fetyszystyczny język rzeczy³². „Nie jest już jasne”, by zacytować Umberta Eco, „czy słyszymy krytykę języka społeczeństwa konsumpcyjnego, czy konsumujemy język społeczeństwa konsumpcyjnego lub czy konsumujemy język krytyki jako język społeczeństwa konsumpcyjnego”³³.

²⁸ Zob. np. P. Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der Scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main 2004.

²⁹ F.W. Heubach, *Das bedingte Leben. Entwurf zu einer Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge*, München 1987. Dziękuję Friedrichowi W. Heubachowi za rozmowy w Hamburgu i Kolonii, w których niestety rzeczy występowały o wiele za krótko i których przedmiotem byli przede wszystkim Benjamin Realiter i Gufo Reale.

³⁰ K. Marks, cyt. za: J.-P. Voyer, *Untersuchung über Natur und Ursachen des Elends der Menschen* [1976], Hamburg 1980, s. 29.

³¹ Swift, op. cit., s. 241.

³² Zob. ostatnio W. Ullrich, *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt am Main 2006.

³³ U. Eco, cyt. za: A. Huyssen, *Pop Art retrospektiv*, w: *Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X*, Museum Fridericianum, Kassel 1997, s. 398–400; zob. też A. Huyssen, *The Cultural Politics of Pop*, w: *Post Pop Art*, red. P. Taylor, Cambridge, London 1989, s. 45–77.

RZECZY, KTÓRE NIE SĄ SZTUKĄ, ALE SZTUKĘ TWORZĄ:
READY MADE

Co dzieje się z przedmiotami wtedy, gdy – jak słynna „suszarka do butelek”, „koło rowerowe” lub „szufla do śniegu” – zostaną „wywyższone” do rangi dzieła sztuki? Pytanie zasadne, albowiem, jak trafnie ujmuje to za Arthurem Danto Karlheinz Lüdeking: „pojawienie się zwykłej rzeczy w sferze sztuki nie jest po prostu pojawieniem się zwykłej rzeczy”³⁴. Tzw. *ready makes* Marcela Duchampa, a także na przykład, przywołane w niniejszym tomie, przedmioty Andreasa Slominskiego, takie jak *Bukiet kwiatów* lub pułapki na zwierzęta (il. 3), to w sposób oczywisty banalne rzeczy – jako niegdysiejsze względnie jako rzekome przedmioty użytkowe; a mimo to kryją w sobie tajemnice sztuki nowoczesnej: reakcje, interferencje i multiplikacje, które przyłączają się do przedmiotu, gdy tylko pojawi się on jako dzieło sztuki³⁵. Szczególnie silnie dotyczy to przedmiotów – co zapowiada określenie *ready made* – prefabrykowanych lub gotowych do użytku, lub też *tout fait* – pochodzących z produkcji masowej. Do tej pory zainteresowanie tymi nie-rzeczami [*Undingen*] sztuki nakierowane było na kontekst zawłaszczania – szczególnie na instytucję muzeum, a zatem na te siły dyskursywne, które rzeczy – mocą swojego autorytetu – czynią dziełami sztuki lub znaczącymi artefaktami historii kultury. Badano, od jakich czynników zależą potencjalne znaczenia, które mogą przyrosnąć przedmiotowi: w jaki sposób instytucja lub sytuacja historyczna współokreśla przywłaszczenie [*appropriation*]³⁶. Trudność polega tutaj na tym, że rzeczy przy transferze do muzeum muszą zostać poddane transformacji: pozbawione zostają swojej codziennej funkcji, by stać się nośnikami znaczenia kulturowego. Krzysztof Pomian w następujący sposób opisuje powstanie owych przedmiotów użytkowych bez formy użytkowej, nazywanych przez niego „semioforami”:

³⁴ K. Lüdeking, *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, s. 64.

³⁵ Przed kilkoma laty prowadzono debatę, czy użyte przez Duchampa przedmioty są sporządzonymi przez artystę replikami codziennych dóbr użytkowych. Zob. na ten temat projekt badawczy Rhondy Roland Shearer i Stephena Jay Goulda na stronie www.toutfait.com.

³⁶ Zob. np. D. Crimp, *Die Aneignung der Aneignung*, w: idem, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden 1996, s. 141–151.



3. Andreas Slominski, *Pułapka na dżdżownice*, 2006, kasetta metalowa, liść sałaty, marchewka, wysokość 15 cm. © Andreas Slominski

Zamki i klucze, które nie zamykają ani nie otwierają już żadnych drzwi, maszyny, które niczego nie produkują, zegarki kieszonkowe i zegary pokojowe, których nikt już nie używa do sprawdzania czasu. Jeśli przysługiwał tym rzeczom w ich wcześniejszym życiu określony cel użytkowy, to jako eksponaty muzealne utraciły go³⁷.

W przypadku rzeczy zdeponowanych i eksponowanych w muzeach jest jasne, że przydzielane rzeczom znaczenia nie utrzymują się raz na zawsze. A już zupełnie nie w przypadku rzeczy użytkowych, gotowych do użycia, które nigdy nie były przekazane do użytku zgodnego z ich przeznaczeniem, ale zostały przeszmuglowane do muzeum lub galerii. Artystyczne lub historyczno-kulturowe użycie rzeczy stanowi otwartą operację, w trakcie której zachodzi odniesienie do kontekstu nadawanie sensu oraz sprzęgnięte z nim historyczne rozumienie rzeczy. W przypadku relacji z rzeczami chodzi zatem o przemianę obiektów, po której stosunek do nich zmienia się z codziennego na artystyczny – z zagadkowymi funkcjonalnymi różnicami.

Tym, co interesuje mnie w odniesieniu do *ready mades*, nie jest problem autorstwa, oryginalności artysty, wyjątkowości dzieła sztuki lub autorytetu instytucji. Chciałbym raczej powrócić raz jeszcze do początku – do momentu wkroczenia rzeczy do sztuki XX wieku, do pracowni Marcela Duchampa w Nowym Jorku – by zwrócić się ku zastanym tam rzeczom, które nie miały być sztuką, ale same tworzyć sztukę; które zainicjowały dialektykę nowocze-

³⁷ Zob. np. Pomian. op. cit., s. 50 i G. Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln, Weimar, Wien 2002.

sności – od „białej celi” muzeów i galerii naszych czasów do performatywnego powiązania rzeczy w eksperymentalnych układach, tworzonych w studiach artystów i reżyserów filmowych. Przy czym komizm cechujący *slapstick* ma tutaj decydujące znaczenie: w nim bowiem ciało człowieka zderza się bezpośrednio z rzeczami. Oznacza to, że rzeczy powinny być prymarnie rozumiane – w sensie Vischera i Latoura – nie jako „obiekty wiedzy”, ale – z uwagi na swoje absurdalne konstelacje – raczej jako „dowcipne rzeczy” [*Witzdinge*] i „śmieszne gadżety” [*Scherzartikel*]. Pytanie, jakie chcę postawić, nie brzmi po prostu: w jaki sposób rzeczy stają się sztuką; ale chcę pytać również o to: w jaki sposób rzeczy tworzą coś, co także może być sztuką.

Marcel Duchamp opowiada w jednym z wywiadów, że w 1917 roku na Manhattanie kupił wieszak na ubrania po prostu po to, by wieszać na nim swoje rzeczy; wieszak jednak nigdy nie został zamocowany (il. 4)³⁸. Leżał na podłodze i za każdym razem, gdy artysta wychodził, potykał się o niego. Legenda mówi, że ten czający się, leżący obiekt tak bardzo go denerwował, że go po prostu przybił do podłogi, zamiast to ‚cholerstwo’, zgodnie z przeznaczeniem, zamocować na ścianie. Jednocześnie artysta nadał tej rzeczy przymocowanej do podłogi nową nazwę:



4. Pracownia Marcela Duchampa, 33 West 67th Street, ok. 1917, fotografia, 6 × 4 cm, papiery Alexiny i Marcela Duchampa, Philadelphia Museum of Art. © VG Bild-Kunst Bonn

³⁸ Zob. *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, red. A. te Heasen, P. Lutz, Köln, Weimar 2005.

U mnie rzeczy przeważnie leżały raczej na podłodze, zamiast być wieszanymi. Garderoba leżała na podłodze, prawdziwy wieszak na ubrania, o którym czasem myślałem, by go umocować na ścianie i powiesić na nim moje rzeczy, ale nigdy tego nie zrobiłem – tak więc leżał na podłodze i ciągle się o niego potykałem, za każdym razem, gdy wychodziłem – to mnie denerwowało i powiedziałem do diabła z tym, jeśli już ma tam zostać i chce mnie denerwować, to przybiję go i po prostu tam zostanie. [...] następnie przyszło skojarzenie z *ready made*, i to stało się wtedy. Nie został kupiony, by stać się *ready made* – był normalnym przedmiotem [...] został przybity na stałe, tam, gdzie był, i dopiero potem przyszedł ten pomysł³⁹.

Tę dysfunkcjonalizację przedmiotu opatrzył on tytułem *Trébuchet* – co po francusku oznacza ‘pułapka’, a ściślej ‘pułapka na ptaki’ (nie jest zatem przypadkiem, że Andreas Slominski wciąż wykonuje pułapki na zwierzęta; w roku 1991 wykonał na przykład aparaturę nazwaną *Pułapka na ptaki*, której fotografia znajduje się na okładce niniejszej książki, il. 5). Czasownik *trébuchet* oznacza ponadto ‘potykać się’ lub ‘natknąć się’; może oznaczać także określone konstelacje figur w szachach⁴⁰. Najważniejszym dokumentem na temat pracy nad i z *ready mades* jest fotografia z roku 1917, która między rokiem 1935 a 1940 została włączona – jako ręcznie kolorowany druk typograficzny – do słynnej *Boîte-en-valise*. Należy podkreślić, że opisywane tutaj rzeczy i pułapki w tamtym okresie już długo nie istniały, artysta dysponował jedynie zniekształconymi kolorowaniem fotografiami. Jedna z reprodukcji opatrzona została podpisem z podaniem miejsca: 33 West 67th New York, adresem pracowni-mieszkania Marcela Duchampa⁴¹. Na innych fotografiach widoczne jest panowanie rzeczy nad pomieszczeniem, podczas gdy człowiek znika w rogu (il. 6). Sztuka staje się tutaj autoeksperymentem, a pracownia – laboratorium świata, w którym badaniu poddana jest *struggle for life*. Decydujące są unoszące się rzeczy: metalowa szufla do śniegu przy górnym brzegu obrazu, drewniany wieszak na ubrania i pisuar z porcelany – wszystkie te codzienne obiekty straciły swoje naturalne miejsca. To, co rzeczy i ich związki wykonują w tym performatywnym akcie, powinno być analizowane za pomocą ich realnego układu eksperymentalnego jako odniesienie do innych obiektów,

³⁹ M. Duchamp, cyt. za: D. Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte*, Köln 1992, s. 210.

⁴⁰ H. Molderings, *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Düsseldorf 1997, s. 41.

⁴¹ Jeden projekt to zawsze więcej projektów: krótko po zakończeniu tego jednorocznego projektu badawczego, w lutym 2007 roku, w marcu ukazał się zbiór studiów Jörga Heisera *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007; znajduje się w nim rozdział *Pathos gegen Lächerlichkeit – Kunst mit Slapstick* (s. 15–118), który podziela wiele obserwacji i przykładów z niniejszymi rozważaniami.

łącznie z artystą. Tutaj wydaje się zniesiony cudowny świat siły ciężkości. Przedmioty codzienne stają się dziełami sztuki, a ludzie rzeczami. Na zdjęciu przypominającym popularne około roku 1900 fotografie duchów zakryte zostało – cytując Henriego Bergsona – „coś żywotnego”. „Śmiejemy się zawsze wtedy, gdy jakaś osoba przypomina nam rzecz”⁴². Tutaj można jednak zaobserwować coś więcej – rozmycie kategorii: rzeczy jak ludzie, ludzie jak rzeczy, rzeczy jak rzeczy, ludzie jak ludzie, przestrzeń jak czas, ściana jak podłoga, poziom jak pion etc. etc. Tutaj można zatem percypować rzeczy pośrednie. Medialne zespolenie, w którym rzeczy ludzkie i nieludzkie wzajemnie się formują. Obiekty utrzymują się nawzajem i jawią otwartymi na wszelkie możliwości: mogą być sztuką lub odpadami, mogą być wymieniane lub odnawiane. Na fotografiach z nowojorskiej pracowni Marcela Duchampa nie tylko rzeczy są inscenizowane, ale unaocznione jest konstytuowanie przedmiotów sztuki; lub inaczej to formułując: rzeczy tworzą sztukę.

5. Andreas Slominski, *Pułapka na ptaki*, 1991/1997, drewno, metal, siatki, 125 cm, własność prywatna, Hamburg. © Andreas Slominski



⁴² H. Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt am Main 1988, s. 43 n.



6. Pracownia Marcela Duchampa, 33 West 67th Street, w: *La Boite-en-valise*, New York 1914, kolorowana i retuszowana fototypia, 11 × 15 cm.
© VG Bild-Kunst Bonn

Przeważnie „żart z rzeczą” [*Dingwitz*] odnośnie do *ready mades* rozumiany jest albo jako zysk poznawczy polegający na wytworzeniu dystansu, albo jako spirytystyczna krytyka nauki; jednak ten punkt widzenia rzeczy – ich promocja na epistemiczne obiekty wiedzy – neguje właściwy akt artystyczny. Powodem takiego stanu rzeczy jest niewątpliwie fakt, że obecnie wystawiane w muzeach *ready mades* Duchampa to niemal bez wyjątku późniejsze repliki z lat 50. i 60. XX wieku. Również te obiekty – podobnie jak bukiet sztucznych kwiatów Andreasa Słominskiego – nie mogą być dotykane w królestwie sztuki, są w większości podwójnie chronione pod osłonami z pleksiglasu. Jednak szufla do śniegu Duchampa nie bez powodu nosi tytuł *In Advance of the Broken Arm* [*Przewidywane złamanej ręki*]. Incydenty i wypadki są tutaj pożądane. Pułapki – także w krainie wiecznych łowów sztuki – muszą pozostać zdradliwe. Stępione ekspozycje muzealne cicho poświadczają swoją historię recepcji wewnątrz nowoczes-

nej historii sztuki, swoje właściwe historie obiektu, które choć biegną całkowicie odmiennie od historii recepcji sterowanej przez repliki, to jednak zostały uwiecznione na wczesnych fotografiach. Historie te przywierają do sfotografowanych rzeczy. W przypadku tych drogocennych ujęć chodzi o malutkie miniaturowe, opracowywane i częściowo barwnie retuszowane dużym nakładem pracy przez Marcela Duchampa w latach 30. i 40. XX wieku⁴³. Tak jak we wczesnych filmach Charlie Chaplina, na przykład w *Lichwiarzu* z roku 1916 lub w innych amerykańskich komediach, w których głównym motywem jest niszczycielska siła, na fotografiach można zaobserwować swoiste czynności na materii, ale także jej transformacje (il. 7). W tym krótkometrażowym filmie Chaplin ma w lombardzie ocenić jakość budzika: traktowany jak pacjent, budzik zostaje osłuchany i ostukany, a w celu obdukcji wyjęte zostają z niego wnętrza. Gdy części budzika usamodzielniają się, Chaplin uspokaja je, aplikując zastrzyk. Tak jak Duchamp przytwierdza swój własny wieszak na ubrania, tak też Chaplin przywiązuje przedmioty do siebie i do swojego pomieszczenia – tutaj lombard, tam pracownia: przejściowe miejsca, przeznaczone do tego, by przyjmować rzeczy, opatrzyć je nową wartością i ponownie odprawić.



7. Charlie Chaplin, *Lichwiarz*, 1916, USA, 24 min. (czarno-biały)

⁴³ Zob. E. Bonk, *Marcel Duchamp. Die Große Schachtel*, München 1989, s. 238–240.

Pierwsze *ready mades* Marcellego Duchampa powstały właśnie nie dla zdystansowanego oglądu, ale wywodziły się raczej z konkretnego kontekstu i kompleksowego splotu relacji rzeczy, miejsc i osób; przez fotografie były jedynie dokumentowane, tak jak preparaty w laboratorium. Zaświadczają one złożone formacje praktyk naukowych w interakcji ze specyficznymi własnościami rzeczy. Przy tym, zasadnicza rola przypada ludzkiemu ciału; ono odczuwa przypadek losu, ono zapewnia (niekiedy niezamierzony) żart i zostaje przez niego wprowadzone w ruch. Kierowniczą rolę przejmuje przypadek i pojedyncze członki tracą swoje oparcie, swój status. To rękoma i nogami szukamy po omacku i potykamy się, to kolanami i nosem doświadczamy przestrzeni, przeżywamy rzeczy jako instalacje, cielesnie je w ten sposób konstytuując. Wypadki te prowadzą do przerw w uregulowanych przebiegach lub rozbijają porządek rzeczy, ale także wydobywają na jaw porządki tego, co normalne. We wszystkich tych chaotycznych wypadkach ujawnia się wydanie człowieka na pastwę rzeczom. Tak więc, w *slapsticku* szybkość zdaje się pochodzić od przedmiotów; to one spowalniają bieg wypadków, aż dochodzi do rozładowania. Dlatego wydaje się, jakby Charlie Chaplin i Buster Keaton wypadli poza czas i dlatego w roku 1917, w pracowni Marcela Duchampa w Nowym Jorku, 33 West 67th Street, znika człowiek.

UPARTE RZECZY

W filmie, szczególnie w *slapsticku*, w centrum znajduje się konkretny kontakt z rzeczami, a zatem interakcja – lepiej byłoby zapewne mówić o „interpasywności” – między istotami ludzkimi i nie-ludzkimi; sekwencje napotykania rzeczy i potykania się o rzeczy. Fragment tekstu Friedricha Theodora Vischera oferuje niedostrzeżoną do tej pory możliwość dosłownego zbliżenia się do rzeczy. Albowiem bohater powieści przewycięża ów – jak go nazywał Friedrich Nietzsche – „patos dystansu” i uruchamia w bezpośredniej bliskości rzeczy reakcję łańcuchową⁴⁴. Przy czym nie występują tutaj przedmioty wiedzy [*Wissensdinge*], opisywany jest raczej chaos nonsensu – potykanie, zderzanie i strącanie. Vischer całkowicie świadomie stanął w opozycji wobec diagnozy separacji i zdystansowania, coraz silniej konstataowanej pod koniec XIX wieku. Jak zauważył Georg Simmel w swojej socjologicznej estetyce, 15 lat po ukazaniu się powieści Vischera: „artystyczne poczucie terażniejszości” podkreśla „urok dystansu”. Simmel idzie w swojej

⁴⁴ F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, red. K. Schlechta, t. 2: *Jenseits von Gut und Böse*, München 1954, s. 254.

ocenie nowoczesności nawet tak daleko, że diagnozuje w stosunku do rzeczy „strach przed dotknięciem”⁴⁵. Widzi rzeczy już tylko „z wycofanymi czubkami palców”, „z oddali”, dostrzegając w tym ogólną „tendencję do powiększania dystansu między człowiekiem i jego obiektem”⁴⁶. Dlatego cytowany na wstępie ustęp z książki Vischera jest tak bardzo trafny: bohater, po tym jak zasypał uczestników i uczestniczki wesela rzeczami, podszedł do okna, ponieważ zawładnął nim – jak to ujmuje *Auch Einer* – „nastrój wzniosłości”. Jednak nic nie wychodzi z oglądu z bezpiecznego dystansu: właśnie przelewa mu się butelka szampana – cholerna rzecz wciąga go w szarpaninę. Vischera bawi bliskość rzeczy, jednak nie jej wynik; nieszczęśliwe sploty okoliczności są u niego raczej częścią kryzysu w relacji między człowiekiem i rzeczą. Pozostają traumatyzowane części coraz bardziej oddalającej się i różnicującej całości.

Opisane przez Vischera symptomy traumatyzującego doświadczenia rzeczy – lub raczej: nieumyślnie traumatyzujących rzeczy – krótko potem zostały znakomicie uchwycone przez wczesne kino, zanim nowoczesny kryzys relacji podmiot–obiekt stał się przedmiotem refleksji także w sztukach plastycznych. W filmie niemym, opartym na aktorskiej grze ciałem, rzeczy były od początku silnymi aktorami, szczególnie w *slapsticku*, który od zarania kina stale inscenizował bunt rzeczy. Już samo słowo *slapstick*, w swym podstawowym znaczeniu, oznacza rzecz: ‘kłapiący kij’ lub ‘uderzający kij’ – tak nazywany jest rekwizyt arlekina w *commedia dell’arte*. *Slapstickowi*, opierającemu się na komizmie relacji ciało–obiekt, wystarcza silna obecność rzeczy bez słów. Przypomnijmy tylko torty, fortepiany lub skórki od banana (il. 8). Decydujące jest przy tym to, co Siergiej Eisenstein w związku ze *slapstickiem* określił jako „ogniwa łańcucha potęgującego się komizmu”⁴⁷. Owa performatywność rzeczy, która szczególnie dobitnie dochodzi do głosu w filmach wczesnego kina, w fascynujący sposób demonstrowuje uwolnienie rzeczy w stechnicyzowanej nowoczesności, nie pozwalając rozpoznać w tym oswoadzającym akcie niczego z traumatyzacji spowodowanej mechanizacją i przyspieszeniem; jedynie osobiście markotne oblicza niemych bohaterów, jak Charlie Chaplin i – przede wszystkim – Buster Keaton, mogą dać jej przecucie.

⁴⁵ G. Simmel, *Soziologische Ästhetik*, red. K. Lichtblau, Darmstadt 1998, s. 89.

⁴⁶ Ibidem, s. 91. Zob. też F.Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, Stuttgart 1837.

⁴⁷ S.M. Eisenstein, *Die Kettenglieder sich steigernden Komik*, w: idem, *Yo = Ich Selbst. Memoiren*, red. R. Kleemann, t. 2, Wien 1984, s. 1039.



8. Buster Keaton, *Jeden tydzień*, 1920, USA, 20 min. (czarno-biały)

Te związki technicznych przyrządów, prostych rzeczy i potykających się protagonistów chciałbym jednak tutaj wyjaśnić nie na przykładzie wczesnych eksperymentów, ale na ich spóźnionych widmach – na jednym z licznych bohaterów kina, który nie poddaje się ujęciu językowemu. Chodzi o film Jacques'a Tatiego *Jour de fête* – niemiecki tytuł brzmi *Schützenfest* (pol. *Dzień świąteczny*) – który powstał w roku 1947, a wszedł na ekrany w 1949. W tej komedii – głównym bohaterem jest w niej listonosz – kino objazdowe buduje swój namiot podczas festynu ludowego w wiosce Folainville w sercu Francji. Gdy listonosz François (grany przez Jacques'a Tatiego) zobaczył, że w USA pocztę dostarczają rzekomo motorowery ciągnięte przez samoloty, w okamgnieniu zawładnął nim nowy duch czasu. Od tej pory jego hasło brzmi „Rapidité” – „szybkość!”. Zachwycony, usiłuje rowerowe objazdy swojego rewiru zorganizować na sposób północnoamerykański – „ronde à l'Américaine” (il. 9). W tym przyspieszeniu środowiska życiowego [*Lebenswelt*], które bazuje jeszcze na sile mięśni, dochodzi do odłączenia rzeczy i człowieka. Rower listonosza zdradza zachowanie, które trudno ująć za pomocą przymiotnika „uparty”.



9. Jacques Tati, *Dzień świąteczny*, 1947–1949, Francja, 79 min. (kolor)

Zrzuca swego cyklistę i porusza się przez wiejską scenerię jakby wiedziony ręką ducha; nie widać jednak żadnej zjawy: rower porusza się samodzielnie, kierowany własną wolą. Tym samym przedmiot, nad którym utracono kontrolę, przekształcał w roku 1947 przyśpieszoną nowoczesność w czystą magię rzeczy.

Jedynym, co w tej sekwencji filmowej nie podlega rozłączeniu, są dźwięk i obraz: brzęczenie atakujących pszczoł, dzwonienie dzwonka roweru lub odgłos ciężkich kroków Tatiego w krótkich spodenkach. Samotna jazda roweru całkowicie dezorganizuje jednak porządek rzeczy: słuchawka staje się tubą, filar kozłem oporowym, a antropomorficzny znak drogowy (wtedy jeszcze bez bukietu kwiatów jako zwieńczenia) przestaje rozumieć swój własny język. Wzniesione ręce policjanta ruchu drogowego stają się znakiem niezrozumienia. Natomiast obaj mężczyźni w Citroënie wydają się rozumieć znaki natychmiast – tutaj człowiek i maszyna poruszają się oddzielnie, ich reakcja: nagłe hamowanie, wyglądanie z okna w dachu, dodanie gazu i natychmiast ponowne nagłe hamowanie. Ten ruch zrywami uświadamia im, że gdy rzeczy określają ruch drogowy i ludzie gonią za nimi, stają się oni materiałem mechaniki; co oznacza, że porządek (na drodze) musi być na nowo wynegocjowany i uregulowany.

Tati, rozdzielając ciało i maszynę, uzmysławia stopień, w jakim technicyzacja ciała bazuje na wyuczeniu sposobów funkcjonowania sprzętu. Zdaje się on służyć maszynie, zamiast się nią posługiwać. Nie ubolewa, że ludzie zostaną dopasowani do funkcjonalności rzeczy; raczej wykorzystuje ten stan rzeczy do swoich „żartów z rzeczami” [*Dingwitze*]. Rower jawi się tutaj raczej jako uprzedmiotowienie pobudzenia, którego doznaje ciało przy przyśpieszeniu nowoczesności. Dla *slapsticku* – jak to sformułował Rainer Vowe w tekście ulotki z programem filmowym towarzyszącym konferencji w Warburg Haus – „walka z rzeczami nie jest walką przeciw nowoczesności, ale wewnątrz niej”⁴⁸. Nieznające umiaru zawłaszczenie rzeczywistości odpowiada właściwej *slapstickowi* strategii obchodzenia się z rzeczami – z tej ulotnej, sytuacyjnej sztuki akcji „praktycznych żartów” [*practical joke*] pozostaje ostatecznie tylko zdumienie i niedowierzanie.

Tatiemu stale zarzucano, że swoimi filmami propagował – opartą na krytyce kultury – anty-nowoczesność. Zakończenie *Jour de fête* wydaje się to potwierdzać: po tym, jak François ponownie odzyskał kontrolę nad swoim wehikułem, listonosz i rower pędzą w doskonałej harmonii przez idylę, prześcigają nawet grupę kolarzy wyczynowych, zanim lądują w rowie

⁴⁸ Szereg filmów Chaplina, Keatona, Avery’ego i Tatiego pokazano w kinie Metropolis w Hamburgu; zob. druk z programem *Metropolis 2* (luty 2007), [b.p.].

z wodą, a François podejmuje na nowo rytm życia wiejskiego. Pomaga przy sianokosach przy użyciu wozu konnego i drewnianych wideł. Jednak, by to wszystko zainscenizować, Tati wykorzystuje zaawansowane techniki, nie tylko dla efektów specjalnych, ale także dla całej produkcji: film jest pierwszym francuskim filmem w kolorze, został nakręcony pracochłonną metodą trzech barw. Dla każdej barwy (czerwona, żółta i niebieska) używano oddzielnego negatywu. Trzy taśmy celuloidowe, wyświetlane oddzielnie przez trzy projektory, powinny się w trakcie projekcji pokryć ze sobą. Z uwagi na to, że praktycznie żadne kino (z małymi wyjątkami) nie mogło tego zrealizować, film był ostatecznie wyświetlany jako czarno-biała kopia. Dopiero w roku 1995, po pracochłonnej restauracji, doszło do wyświetlenia wersji barwnej. Tati w *Jour de fête* pokazuje kino jako miejsce, w którym do przeżycia jest wielki strach przed urzeczowieniem podmiotu przez technicyzację – szczególnie w kinie objazdowym; zarazem jego własny film jest przykładem na to, jak strach ten może być przewyciężony lub przekształcony. Jak zauważył Hartmut Böhme, „odczarowanie w ramach racjonalności” wyzwala potężne „energie ponownego zaczarowania”⁴⁹ – gdzie taka myśl brzmi bardziej przekonująco aniżeli w kontekście domu Aby’ego Warburga, szczególnie jeśli przed Kulturwissenschaftliche Bibliothek porządek pozostawiony został rzeczom.

Wyraźnie widać, że kino w okresie nowoczesności oznaczało nie tylko reprodukcję, ale – ze swymi fikcyjnymi światami obrazowymi – znacząco uczestniczyło także w sile i w pracy wyobraźni społecznej. Niewyraźna percepcja w ciemnej sali kinowej, poprzez zajaśnienie rzeczy na ekranie, stała się nowoczesnym zaklinaniem duchów, w którym technicyzacja dnia codziennego wprawia rzeczy w ruch. Przy czym, w sprzecznej strukturze Tatiego nie chodzi już – jak u Bustera Keatona i Charlie Chaplina – wyłącznie o epokę maszyn; François porusza się – jak Gilles Deleuze w nawiązaniu do Henriego Bergsona trafnie scharakteryzował *slapstick* – „[...] w epoce zdalnie sterowanych obiektów, co prowadzi do zastąpienia znaków senso-motorycznych przez akustyczne i optyczne. To nie maszyna wymyka się już spod kontroli i wariuje, [...] to [...] racjonalność pozostawionego samemu sobie technicznego obiektu jest tym, co reaguje na sytuację”⁵⁰.

⁴⁹ H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006, s. 319.

⁵⁰ G. Deleuze, *Das Zeit-Bild Kino 2* [1985], Frankfurt am Main 1991, s. 92.



10. Peter Fischli & David Weiss, *Bieg rzeczy*, 1987, Szwajcaria, 30 min. (kolor). © Peter Fischli, David Weiss, Zurich 2018, dzięki uprzejmości Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery New York oraz Los Angeles, Galerie Eva Presenhuber

Slapstick kina miał od lat 60. XX wieku silnie zagościć przede wszystkim w sztuce mediów i performansu. Na koniec chciałbym na ostatnim przykładzie połączyć trzy ukazane elementy – bliskość, relacje i spłot upartych rzeczy – i przyrzyć się estetycznym uwarunkowaniom, w których obiekty w obrębie współczesnej sztuki mogą utracić kontrolę⁵¹. W jednym z najbardziej popularnych dzieł sztuki ostatnich dwóch dekad, w trzydziestominutowym filmie *Der Lauf der Dinge* [*Bieg rzeczy*] Petera Fischliego i Davida Weissa, wprowadzony został w ruch tajemniczy teatr rzeczy. Przy czym, zmobilizowane przedmioty ponownie służą wyższemu nonsensowi (il. 10). W hali magazynowej duet artystów wybudował długi na około 30 metrów układ eksperymentalny złożony z krzeseł, elementów drewnianych, styropianu, plastikowych butelek, czajników i opon samochodowych. Niepozorne substancje wprawiły zaaranżowane przedmioty użytkowe w ruch i doprowadziły w tym chwiejnym *bricolage'u* do reakcji łańcuchowej: pośród spieniania, wytryśnięć, wytrawiania, bryzganina, zapalania i eksplozowania chemikalia rozwinęły własne życie na wzór *slapsticku* i w ten sposób określiły bieg rzeczy – świat rzeczy zwariował. I rzeczywiście, w pewnym fragmencie filmu niektóre gumowe opony ignorują prawa ciężenia i w cudowny sposób toczą się zwyczajnie w górę po drabinie. W tym laboratorium sztuki materiały znajdują się w procesie permanentnej przemiany; zainscenizowano tajemne życie przedmiotów i substancji. Procesualne łańcuchy reakcji, która na pierwszy rzut oka wymknęła się spod kontroli – unoszą się kłęby pary, piana nieustannie pęcznieje, płyny chlupią i bulgocą. W tej filmowej plastyczności mutuje świat materii; siły bezformnych substancji jednoczą się z rzeczami dnia codziennego w beztrasko opuszczony świat na krawędzi chaosu. Reakcja łańcuchowa szwajcarskiego duetu artystów na pierwszy rzut oka przypomina przyjęcie weselne u Friedricha Theodora Vischera. Tutaj jednak zainstalowany jest już system, w którym obiekty wprowadzone mogą wariować – chociaż podmioty nie są już widoczne – jednak kontrola pozostaje zapewniona. Rzeczy działają jak ambiwalentne figury [*Kippfigur*] w zamkniętym świecie⁵². Zarówno u Fischliego i Weissa, jak i u Tatiego, ale też już u Vischera jest jasne, że *slapstick* wprawdzie chętnie podkłada nogę racjonalności, nie chce jednak wkroczyć na miejsce rozumu. Byłby to też rzeczywisty nonsens, przecież on w końcu właśnie na nim bazuje.

Przełożył Mariusz Bryl

⁵¹ Byłoby też interesujące zapytać o konkretne miejsca, na przykład, czy prowincja oznacza bliskość rzeczy; zarówno Vischer, jak i Tati inscenizują swoje obiekty na prowincji, podczas gdy Simmel, jak wiadomo, opisuje dystans do duchowego życia wielkiego miasta.

⁵² Przez to Szwajcarzy zbliżają się do innego filmu Tatiego: w *Play Time*, który wszedł do kin w roku 1967, nie robi się już żadnych różnic między tym lub owym – czy auta, akty, Francuzi, starcy, kieliszki, petenci – ten zestaw jest utrzymywany razem już tylko przez akusmatyczną przestrzeń pełną sprzeczności.

