

SZYMON WRÓBEL

Wydział „Artes Liberales” UW i IFiS PAN (PL)

<https://orcid.org/0000-0002-2764-5648>

Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego obrazy (nie)ostateczne

Paweł Althamer and Artur Żmijewski's (in)final paintings

Abstract

The presented text is a free interpretation of 32 montages “created” during the summer stay of Paweł Althamer and Artur Żmijewski in Kalisz at the Art Gallery Jan Tarasin. The author calls the discussed series of collages “(non-)final Images”. The author puts forward a thesis that the “assembly machine” called “Althamer-Żmijewski” successfully, but also perversely, combines work at two tables. One is the “dissection table” (*table d'opération*). The lexicon and encyclopedia of the modern world are born on this table. This is the “autopsy” table of our world. The second table allows us to see the image-montage at the moment of birth. The “midwife of life” works at this table, allowing us to track the birth moments of thoughts, the contractions of reality, i.e. images as they emerge. The midwife's table is not a “dissection table”, but a “delivery table” (*table d'accouchement*). The two machines are friends just like Eros and Thanatos, life and death. However, at both tables, one and the same process takes place – the unraveling and re-stitching of the world.

Keywords: Paweł Althamer; Artur Żmijewski; art; anthropology

Abstrakt

Prezentowany tekst jest swobodną interpretacją 32 montażu „wytworzonych” podczas letniego pobytu Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego w Kaliszu w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina. Omawianą serię kolaży autor nazywa *Obrazami (nie)ostatecznymi*. Stawia tezę, zgodnie z którą „maszyna montażowa” o nazwie „Althamer-Żmijewski” w sposób udany, ale i przewrotny łączy pracę przy dwóch stołach. Jeden to „stół prosektoryjny” (*table d'opération*). Na tym stole rodzi się leksykon i encyklopedia świata współczesnego. To stół „sekcji zwłok” naszego świata. Drugi stół pozwala nam ujrzeć obraz-montaż w momencie narodzin. Przy tym stole pracuje „akuszerka życia” pozwalająca śledzić momenty rodne myśli, skurcze rzeczywistości, tj. obrazy w chwili ich wyłaniania się. Stół akuszerski nie jest stołem prosektoryjnym, ale jest „stołem porodowym” (*table d'accouchement*). Obie maszyny przyjaźnią się tak jak przyjaźni się Eros i Tanatos, życie i śmierć. Przy obu stołach jednak dokonuje się jeden i ten sam proces – rozpruwania i ponownego zszywania świata.

Słowa kluczowe: Paweł Althamer; Artur Żmijewski; sztuka; antropologia

O autorze

Szymon Wróbel – profesor filozofii na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego oraz w IFiS PAN. Jest autorem licznych książek i artykułów publikowanych w czasopismach naukowych, ostatnia to *Filozof i terytorium poświęcona Warszawskiej Szkole Historyków Idei* (2016). Pod jego redakcją, przy współpracy Krzysztofa Skoniecznego, ukazały się po angielsku dwie książki: *Atheism Revisited. Rethinking Modernity and Inventing New Modes of Life* (2020) oraz *Living and Thinking in the Post-Digital World* (2021). Obecnie jest kierownikiem Laboratorium Technohumanistyki na Wydziale Artes Liberales, gdzie od kilku lat realizuje projekt *Technology and Socialization – Techno-Humanities Lab Research Project*.

Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego obrazy (nie)ostateczne

Między stołem prosektoryjnym a stołem porodowym

Paweł Althamer i Artur Żmijewski są ciekawie dobraną parą. To tak jakby zbrała się na chwilę Eros i Tanatos, duch samotnictwa i duch uspołecznienia, melancholik i ironista, smutas i dowcipniś, tragic i komediant. Althamer i Żmijewski to nie Marks i Engels, to nie Flip i Flap, to nie Deleuze i Guattari; to współistnienie dwóch sił popędowych związanych przez los i charakter. To wspólnie zbratanie wytwarza najbardziej nieoczekiwane i dziwne efekty. Duet pędzi na oślep przez świat, widząc wszystko w swoim otoczeniu i wszystko czyniąc strawą swoich przyszłych prac montażowych. Ten tandem szybuje nad światem, nie żałując nam własnych portretów. Althamer i Żmijewski to prawdziwa, niewątpliwie warta polecenia ekipa montażowo-remontowa; można ją zatrudnić przy każdej przebudowie i architektonicznej lub inżynierskiej odnowie.

Nie będę pisał o wszystkich wspólnych obrazach Althamera i Żmijewskiego. Nie będę nawet komentował połączonych sił poezji i malarstwa tworzących projekt *Pieśń ostateczna*. Skupię się raczej na kaliskiej odsłonie ich wspólnej pracy. Mam zamiar opowiedzieć, zdać relację z ich 32 montażu stworzonych podczas letniego pobytu w Kaliszu w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina. Tę serię kołaży nazywam *Obrazami (nie)ostatecznymi*.

W przeciwieństwie do konstrukcji *Pieśni ostatecznej*¹, gdzie spacerujemy w pasażu kołaży Althamera i Żmijewskiego powiązanych z poezją Czesława Miłosza, Paula Celana, Stanisława Grochowiaka, Rafała Wojaczka i innych, na kaliskiej wystawie spotykamy się z samym żywiołem kołaży. To wytwarza nastój większej upiorności, zjawiskowości i surowości. Parafrazując Wojaczka, powiedziałbym, że Althamer i Żmijewski w Kaliszu, nikogo już nie prosząc i niczego się nie spodziewając, rozpoczynają swoją pieśń (nie)ostateczną. Wydają się pogodzeni nie tyle z „sądami” czy „policją”, ile sami z sobą. Z pewnością widzimy ich przy pracy po „odłączeniu od matczynej piersi”, „odstawionych od stołu” oraz „od butelki”, choć nie od butelek. Paradoksalnie nie stają się przez to bardziej samotni lub wyalienowani. Przeciwnie:

nikdy nie widziałem, żeby byli bardziej uspołecznieni i uświatowieni.

Althamer i Żmijewski „wypisani z Europy, a niezapisani do Afryki czy Azji”, stają się obywatelami świata. Być może po raz pierwszy działają w sposób naprawdę wolny, bez przymusu, bez konieczności – nie próbują się uniewinnić, działają bez lęku, swobodnie, bez napięcia i parcia. Nie powiedziałbym także, że robią obrazy polskie ani tym bardziej arcy polskie – robią swoje obrazy. Althamer i Żmijewski nie są „na musie”, niczego już nie muszą udowodniać. To jednak nie obojętność przez nich przemawia, ale swoboda artykulacji. To niezbyt częsta sytuacja, właściwie nieobecna.

W swoim wyczynie postępują oni tak, jakby rozkładali obrazy świata na stole montażowym (*table de montage*), tworząc swoisty katalog znanych nam figur. To oczywiste. Nie jest jednak jasne i oczywiste, czym jest ten stół montażowy i czy jest to na pewno tylko jeden stół. Moje pierwotne podejrzenie jest bardzo proste. Dualna maszyna montażowa, dwusuwowy silnik o nazwie Althamer-Żmijewski w sposób niezwykle udany, ale i przewrotny łączy pracę przy dwóch stołach. Jeden to „stół prosektoryjny” (*table d'opération*), o którym pisał Michel Foucault². To stół, przy którym pracuje patolog na zlecenie służb detektywistycznych. To stół, na którym rozcina się trupa, tworzący zasadniczą przestrzeń operacyjną dzieła. Patolog bada martwe ciała dostarczone przez służby policyjne, szukając śladów przestępstwa. Samotny detektyw-anatom „robi w śladach”, cierpliwie zbiera katalog przestępstw oraz katalog ofiar. Tu znajdujemy linie rozcinania, nakłuwania, rozdzielania, pracę archiwizowania, magazynowania. Tu rodzi się leksykon i swoista encyklopedia współczesnego świata.

Drugi stół pozwala nam ujrzeć obraz-montaż w momencie narodzin. Przy tym stole pracuje akuszerka życia pozwalająca śledzić momenty rodne myśli, skurcze rzeczywistości, obrazy w momencie ich wyłaniania się. Stół akuszerski nie jest stołem prosektoryjnym, ale jest „stołem porodowym” (*table d'accouchement*). Przy tym stole widzimy detektywa-chirurga w chwili montowania, łączenia, wiązania, zszywania, klejenia, plisowania. Obie maszyny przyjaźnią się tak, jak przyjaźnią się Eros i Tanatos. Przy obu stołach dokonuje się jeden i ten sam proces – rozpruwania i ponownego zszywania świata. Dlatego całość jest dwusuwową maszyną prująco-zszywającą. Stół maszyny „Althamer-Żmijewski” jest stołem rozsuwanym i ponownie zsuwanym.

Główne pytanie brzmi: w jakim celu została uruchomiona ta maszyna? W największym skrócie odpowiedź jest następująca: po to, żeby skonfrontować rzeczywistość z Realnym. Realne to coś więcej niż rzeczywiste. Rzeczywiste jest tym, co jest nam dane w potocznym doświadczeniu. Realne jest nadrzeczywiste. To rodzaj rzeczy samych w sobie, jednak sytuujących się nie poza światem, lecz w nim samym. Rzeczy same w sobie w immanencji świata. Spytacie: po co nam rzeczy same w sobie? No cóż, po to,

aby doświadczyć tego, co nie zostało nigdy doświadczone; zobaczyć to, co nie zostało nigdy zobaczone; usłyszeć to, co nie zostało nigdy usłyszane. Realne pozwala wyzwolić rzeczywistość. Realizm nie oznacza dzisiaj pokornego odpowiadania intelektu na porządek rzeczy poza nami, lecz implikuje aktywizację rzeczywistości, ciągle wzmacnianie przyczyn w kierunku wytwarzania nowych skutków. Nasz czas, czas *Obrazów (nie)ostatecznych*, jest czasem niecierpliwości.

Wyzwolenie materialnej rzeczywistości – jak nazywa główną misję kina Siegfried Kracauer w podtytule swojej książki – to nade wszystko wyzwalanie życia, jakie znamy. W *Teorii filmu* Kracauer następująco opisywał swoje pierwsze doświadczenie kina niemego:

Tym, co mnie tak zafascynowało, była zwykła podmiejska ulica, pełna światel i cieni. Było na niej kilka drzew, a w głębi kałuża odbijająca niewidoczne fasady domów i skrawek nieba. Wiaterek poruszył cienie i fasady, z niebem pod nimi, zaczęły się chwiać. Drżący świat w brudnej kałuży – ten obraz nigdy mnie nie opuścił³.

Paweł Althamer i Artur Żmijewski podążają tą samą ścieżką – ujawniają nam w swych montażach świat drżący w brudnej kałuży życia.

Przyglądając się tej serii obrazów Althamera i Żmijewskiego, czujemy atmosferę powrotu do sceny pierwotnej oka, czyli do pierwszej emisji *Psa andaluzyjskiego* – tego eksperymentu tworzonego z myślą o jednokrotnym, zamkniętym pokazie – czarno-białego szesnastominutowego filmu Luisa Buñuela i Salvadora Dalego z 1929 roku. Buñuel i Dali – to także wspaniały duet. Rozcinanie brzytwą oka na tle księżycy zwiastuje albo narodziny nowego widzenia, albo kres wszelkiej widzialności. Buñuel i Dali na początku filmu jasno zapowiadają tragiczną alternatywę – albo nie będzie nam dane żadne oko i wszelkie widzenie jest niemożliwe, albo nastąpi kres dotychczasowego naiwnego widzenia i oko dopiero się narodzi. Wszystko, co widzieliście przed *Psem andaluzyjskim*, było przywidzeniem. Wchodząc do kina, porzućcie dotychczasowe okulary i gogle. Potrzeba wam nowego oka. Nie ma cienia wątpliwości, że ten „melodramat w częściach”, rodzaj losowego powtórzenia dziejów *Tristana i Izoldy*, wynika z fundamentalnego podziału pracy. Dali jest od cięcia, rozcinania, nacinania, krojenia, siekania, wyrąbywania obiektów częściowych. Praca Buñuela zmierza do czegoś zupełnie innego: zsywania, montowania, sumowania, przygarniania i klejenia.

Althamer i Żmijewski w *Obrazach (nie)ostatecznych* są jak Buñuel i Dali w *Psie andaluzyjskim*. Jeden jest rzeźnikiem, a drugi krawcem; jeden jest drwalem, a drugi stolarzem; jeden jest mierniczym, a drugi architektem; jeden pracuje przy „stole prosektoryjnym” (*table d'opération*), a drugi przy „stole porodowym” (*table d'accouchement*). W dalszej części tekstu będę pytał już tylko o to, co wynika z tego fundamentalnego podziału pracy. Każdy podział

pracy oparty jest na jej specyficznej organizacji i wyzwala nieuniknione antagonizmy. Istnieją tak silne antagonizmy, że żadna synteza ani montaż nie są już możliwe. Czy takie właśnie antagonizmy odnajdujemy w *Obrazach (nie)ostatecznych*?

Spacer albo nazywanie obrazów

Zaryzykuję wariant najprostszy. Zaufam swoim elementarnym reakcjom. Po prostu przespaceruję się po galerii i opowiem, co widzę. To wcale nie jest łatwe. Widzenie – jak wiemy już z projekcji *Pasa andaluzyjskiego* – jest najtrudniejsze. Już od dawna jesteśmy ofiarami przekupnego oka. Mimo to postaram się zmusić do uważnej percepcji, będę powiększał i zmniejszał skalę obrazów i próbował zobaczyć w nich to, czego być może nie widzi oko biernie konsumujące montaż. Ten tekst jest rodzajem „dziennika oka” z pewnej wizytacji. Zrobię jednak coś więcej: postaram się wymyślić umowną nazwę obrazu lub raczej jego imię własne. Pamiętając o tym, że imię zatrzymuje myślenie i jest jedynie naszą odmową tego, aby pójść dalej.

Z drugiej strony ta przechadzka po galerii to może nie dziennik, relacja ani nie sprawozdawczość, ale czysta fantazja, impresja. Być może *Obrazy (nie)ostateczne* Althamera i Żmijewskiego traktuję jako tablice Rorschacha. To wyrafinowane bodźce spustowe uruchamiające moje „męskie fantazje”. W takiej sytuacji chodziłoby nie o *matters of fact*, ale o *matters of imagination*. Ten spacer to moja swoista droga krzyżowa. To nie wada ani przeszkoda; to raczej szczęśliwa, sprzyjająca spacerom okoliczność. Czymże innym jest przecież spacer po galerii, jeśli nie tym zawieszeniem między fantazją a rzeczywistością służącą produkcji Realności? Będę zatrzymywał się przed każdym montażem, by wspominać „wielkie chwile ludzkości” i przez moment je oplakiwać.

Oto portret z domyślną wyciętą twarzą Matki Boskiej, ale tylko fragmentaryczną, niepełną, bladą, delikatną, przytłoczoną i unoszoną szkarłatem, sukni-poświętą, na niebieskim tle. Na obrazie to „twarz” jest doszyta do zjawiskowego ciała, a nie „ciało” do twarzy. Do tej tajemniczej, niematerialnej, unoszącej się w powietrzu, lewitującej, niezemskiej kobiety zbliża się wyraźnie nią zainteresowany kościotrup. Przeczuwamy bezbronność i brak sprawczości kościotrupa – jest bez mięśni i bez „męki pańskiej”. Na szkarłatnej poświęcanej sukni doklejona jest szaro-biała forma „robala-potwora”. Nie wykluczam jednak, że to „wyalienowany” szkielet żeber nieskazitelnej kobiety. Może to być także jakaś podwodna istota, coś na kształt ogromnej „meduzy z żebrami”. Zamiast bardziej drogocennego zwierzęcia lub ciała dziecka, dzieciątka bożego, bożonarodzeniowego Chrystusa, mamy „coś”, co jest z jednej strony kontynuacją falujących włosów kobiety, a z drugiej usamodzielniającą się niesamowitością „monstrum”. Figura kobiety i kościotrupa unosi się na fascynującym, hipnotycznym tle jasnoniebieskiej morskiej masy. Ciało kobiety opada w krystaliczną, tracącą wyra-



Artur Żmijewski, *Polska Szkoła Kolażu* – wystawa i rezydencja, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2021.
Fot. Dominik Kulaszewicz.

zistość i zwartość „głębiej”. Kobieta opada na dno, ale to nie jej ciało, ale nasza dalsza percepcja jej ciała zagrożona jest rozpadem, utratą ziarnistości, granic, kształtów, wyrazistości. Szkarłatne plamy w masie turkusowej otchłani wywołują skojarzenie z koralowcami, swobodnie splatającymi się z tracącym organizację ciałem. Sam, być może błędnie, nazywam obraz „Opadającą w morską przepaść Marią-Ofelią”, widzącą już swoją przyszłą postać kościotrupa. To obraz procesu „stawania się” prosektoryjnym kościotrupem. Los „więzi” historię kobiety w prostej sekwencji: od dziewczęstwa, przez „zrodzonego robala”, po kościotrupa. To w zasadzie tryptyk.

Oto obraz „dzieci ze wschodu”, nad którymi płacze „święty z zachodu”. Twarze dzieci są wycięte z gazety, święty jest także z gazety, ale udaje wykutego z marmuru. Tylko krew, czyli czerwień, zdradza w nim jakieś życie. Twarz dziewczynki ujawnia radość, twarz chłopca pozostaje smutna. Pod nimi jest tylko wydarta światu ulica „w zamieszaniu”, „w święcie”, „w zamieszkach”. Rodzi się zbiegowisko jak na dzień dziecka lub w dzień rewolucji. Z drugiej strony, niejako kontynuując fasadę jednego budynku, artyści „puszczają” nasze oko w stronę pustki dnia. Oko „wchodzi” na ulice prześwietlone jasnością lata, daremnym oczekiwaniem na architektów totalitarnych praktyk. Czeka na kogoś pokroju Alberta Speera – cudotwórcę niemieckiej gospodarki, projektanta nowego Panteonu Germanii. Pod dziećmi, pod ich stopami, pod ich twarzami, pod czasem lata znajdujemy tylko „lochy Watykanu”. Może to moja fantazja, ale widzę tam kopułę Bazyliki św. Piotra od wewnątrz. Całość jest wyraźnie werbykalna, hierarchiczna, ponownie zanurzona w szkarłacie,

po którym spływają czerwone i czarne linie cieknącej farby. Główny montażowy trik wynika jednak z przewrotności artystów. Gdy odwrócimy obraz do góry nogami, widzimy efekt strukturalny. Dzieci i to, co pod nimi, tworzą ciemną plamę, z której wylania się kontur ptaka, orla gotowego do lotu, z rozłożonymi skrzydłami. To nasze godło, znak orła. Nazywam ten obraz „Ptaszykiem do góry dziobem”. W ostatniej chwili pomyślałem jednak, że to jest nietoperz. Nietoperz to zwierzę kluczowe dla zrozumienia naszych pandemicznych czasów.

Oto kolaż zrównoważony, w „gimnastycznej” pozie, godnej raczej jogina niż ociężałego liberalnego, ironicznego pragmatyka. Poraża nas surowość, problematyczna nagość tego kolażu. „Szorstkim być!” – czy to nie główne hasło męskości wylansowanej przez ostatnie stulecie? W zasadzie to dwa męskie ciała. Jedno w pozycji siedzącej, precyzyjnie i pewnie trzymające w ogromnych dłoniach wielkie jajo. Na tym jajku widzimy wypisaną ciemnym atramentem kolejną męską postać w rozkroku. Jajo, czyli płodność, pozostaje własnością męskich dłoni, jest w męskim uścisku. Jajo jest krótko trzymane w męskim zwarciu. Z głowy męskiego ciała wylania się drugie męskie ciało, nagie, tym razem w skłonie, jakby gotowe do skoku do wody. Jego głowę otacza enigmatyczna biała pustka, niezapełniony dymek lub pusta aureola. Wszystko to otoczone brudną bielą, szarością, beżem. Pod ciałem z jajem wynurza się inne, choć widzimy tylko nogi. Nazywam ten obraz „Kłębowiskiem męskich ciał wykutych z jaja”. Z jaj rodzi się heteronormatywność, męskość, samczość. Jajo nie jest jednak przywilejem człowieka-mężczyzny. To jajo w długim procesie historycznej hodowli wytwa-

rza człowieka, a nie człowiek, jak sobie sam imaginuje, na swej kurzej lub kaczej farmie, jaja.

Oto obraz „kobiety z kotem” na białym tle. Kobieta jest uprowadzona z renesansowych portretów. Jej obraz zapełnia prawe skrzydło kolażu i szuka zbliżenia ze skrzydłem lewym. Co znajduje się po drugiej stronie kobiety, nie jest oczywiste. Być może to monstrum, ptaszysko. Przez chwilę wydaje mi się, że to indyk. Być może upiór, który przed momentem opuścił bestiariusz, stronicę *Zoologii fantastycznej* Borgesa. Może to być upadły, spauperyzowany Feniks – Feniks z wyprzedaży. Jedno jest pewne: to plama fioletu, przeplatana szkieletem innych kolorów, głównie brudnej czerwieni, w środku skrywająca kulę, a być może ponownie jajo. Kobieta po prawej stronie jest bez jaja, ale za to z kotem i zieloną kulą udającą piłkę. Feniks-potwór-indyk znajdują się po drugiej stronie kobiety i są wyposażone w oko lub ponownie jajo, nie są natomiast wyposażone w zwarte ciała z jasną organizacją organów. Nad głową kobiety unosi się szkic mężczyzny, który posiada zaledwie zarysowane organy. On ma organy, ale nie ma organizacji. Ona ma organizację, ale nie ma organów. Ta postać wygląda na zmyślenie kobiece, kobiecy fantazmat, kobiecy obłok. Mężczyzna ulatuje w niebieskiej chmurce. Niebieskość zaledwie oplata kobietę, niczym dym lub szal, jednak to fiolet łączy ją z drugą częścią obrazu, zwierzęco-fantastyczną. Ten obraz nazywam „Inwazją fioletowego Indora”, albowiem tylko ten indyk robi akcję, czyli intryge, wyrzucając niczym wulkan fioletowe wstęgi ognia. Indor kieruje się ku fantazji. Witalny i nierealny indyk-Feniks udaje, że ma organ percepcji, oko, stanowiące centrum.

To jednak nie jest narząd wzroku, ale raczej przestrzeń do wodzenia, mostek kapitański, mównica, wewnętrzne jezioro, jego wyobrażona autonomia, rozumiana nie tyle jako niezależne „prawo”, ale jako „auto” w sensie dosłownym – coś, co wytwarza poruszenie, a nie autonomię. W sumie jest to „automobil”. Pytanie brzmi: czy to nie atak, inwazja, „indyczenie się” potwora na ubraną, nieskazitelną kobietę renesansu, doprowadziły do ucieczki (wyparowania) mężczyzny z jej głowy? Oto nowy trójkąt rodzinny: już nie „mama-tata-dziecko”, ale „realna kobieta-zarysowany mężczyzna-wybuchowy Obcy”. To nowa geometria rodziny, nowy edypalizm czasu kryzysu klimatycznego.

Oto portret-zdjęcie rentgenowskie kobiety z profilu. Montaż rodem z estetyki etruskiej. Kobieta, widziana z boku, ujawnia głowę, która znów jest jak jajo. To głowa Obcego z serii filmów Ridleya Scotta, tylko pozbawiona uzębienia. Głowa jest zalana ciemnobordową farbą, z której rozlewa się faktura dziwnej jasnej preorganizacji. Obraz nie opowiada o naczyaniach krwionośnych. To raczej zarys wewnętrznej maszynierii, przedłużenie kręgosłupa, które cudownie przemienia się w rodzaj wewnętrznej pompy, maszynki do mięsa, kołowrotka. Pamiętam takie urządzenia z dzieciństwa, zamocowane przy stole, służyły w naszym domu do mielenia mięsa. Obecnie intriguje mnie zwięźczenie tej maszyny, które ma kształt konika morskiego. Figury mechaniczne przechodzą w figury organiczne. Sprawia to wrażenie, jakby instalację głowy kobiety zaprojektował Jean Tinguely – twórca ruchomych rzeźb-machin. Delikatność powłoki kobiety dziwnie kontrastuje z tym wewnętrznym mechanizmem kołowrotka, który usuwa wszelką ta-



Paweł Althamer, *Polska Szkoła Kolażu* – wystawa i rezydencja, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2021.
Fot. Dominik Kulaszewicz.

jemnicę. Być może zresztą taka jest jego funkcja: ulatnianie (lub szatkowanie) tajemnicy. Istota z innego świata jest także mechanizmem. Nie jest to precyzyjny zegar ani komputer kwantowy, to raczej robot kuchenny. Długa szyja, wąskie ramiona, jajowata czaszka, małe nosy, małe oczy, których można się jedynie domyślić – to wszystko powoduje, że obraz ten nazywam „Czaszkowe zamknięcie Obcego”.

Oto obraz bryły ciała złożonej z wielokolorowych plastrów – żółtego, czerwonego, białego, czarnego. Nie wiem, dlaczego widzę w tej bryle męską postać. Może dlatego, że sam mam samcze oko. W zasadzie widzimy tylko głowę i tułów, ale nie widzimy kończyn. To ciało rzucone na niebieskie tło-ścianę. Trochę jak u Henriego Matisse’a w *Upadku Ikara* lub w niektórych obrazach Joana Miró z serii portretowej. Przykuwa uwagę „zielone odrośle”, wypinające się niczym roślina z krocza. Zamiast penisa wyrasta narzędzie fotosyntezy, fantazja o innym rodzaju replikacji. Przez zapylenie? Nie mam pewności. Może przez pączkowanie. To narzędzie, niby-fallus, niby-roślina wiatropylna, staje się jednak czymś w rodzaju katapulty, procy, na skutek nieoczekiwanego „podziału” (rozwidlenia) pędu na dwie części (gałęzie). Ta proca wyrzuca z siebie ameby, komórki, plemniki, pyłki. Choć niewykluczone, że jest zdolna także do przechwytywania, że sama chwytą to, co wyrzuca. Byłoby to dowodem na to, że jest to poplamione naciekami i kolistymi wzorami ciało kobiety. Nazywam ten obraz „Ciałem z wmontowaną zieloną procą”. Wchodzimy w czas postbinarności. To nie religia, ale biologia błogosławi ten czas mnogich replikacji.

Oto obraz przypominający kosmiczne spotkania trzeciego stopnia. Obraz mający w sobie coś z kina *science fiction*. Obraz dwóch sylwetek, być może mężczyzny i kobiety. Szaro-biało-czarne postacie z domieszką fioletole pozostają zawieszony na rudym tle. Postać po lewej stronie, nieco masywniejsza, jest bez kończyn, ma za to wyraźnie zarysowany szkielet. Postać po prawej jest mniejsza, z większą liczbą przebarwień i nieznacznie wyodrębnionymi kończynami górnymi. Między nimi zawierucha, bałagan, symulowany pożar, ogień, a w zasadzie dym, pył, barwny kurz uformowany na wzór stosu czy mrowiska, ściętego, ale nie świętego, stożka. Ta „przestrzeń niczyja” nie jest przestrzenią sakralną. Dzięki tonowanym fioletole raczej „łączy”, niż „dzieli” naszych bohaterów. Czujemy, że postacie nigdy się nie dotkną i nie zobaczą, nie tylko dlatego, że nie mają oczu i rąk. To, co dzieli, nie łączy. Nazywam ten obraz „Martwą-żywą przestrzenią pośrednią”.

Oto głowa mężczyzny, widziana z boku, w niebieskiej chustce, wbita horyzontalnie w linię przypominającą rozwarcie ramion. To ukrzyżowanie w wersji 3.0. W pierwszej reakcji pomyślałem, że widzę kobietę niosącą zawieszony na drągu wiadro wody. Już sobie wyobrażałem, jak spod ramion opadają wielkie krople potu, wody, farby. To taka „Łowiczanka na uwięzi”. Kobieta z twarzą mężczyzny zaprzęgnięta do jałowej pracy fizycznej, ale ubrana kolorowo niczym wielkanocna pisanka. To obraz niewolniczej zagrody kurpiowskiej, prawie jak z Cepelii. Na brzuchu

głównej bohaterki/bohatera wisi fartuch ozdobiony wzorami jak z obrazów Hieronima Boscha. Oto nowe *Tysiącletnie królestwo*, z części głównej – *Ogród rozkoszy ziemskich*, na którym zostały przedstawione małe postacie potomków Adama. Nie jestem pewny, czy także Ewy. Widzimy pysk świni i dziwne figury rzemieślników przy pracy, jakby kobiece fartuch chciał głosić chwałę powołania zawodowego – *Beruf*. Nad całością, w lewym górnym narożniku, czuwa żółta plama „robiąca” za słońce i zegar równocześnie. Długa wskazówka, niczym w obrazach Salvadora Dalego, rozlewa się na świat. Kropla czasu spada na naszą zarobioną gospodynię-gospodarza.

Oto kolejna słoneczna postać – tańcząca już nie pod dyktando kultów solarnych, ale kultów maryjnych. Sinoszara szczupła twarz przedłużająca się w ciało owinięte czerwonym sukniem, delikatnie obrobionym, prawie niewidocznym, promieniującym śnieżną aureolą. Wszystko skąpane w kałużach żółci (żółtka), zawieszony w nieruchomości lata (białka). Tylko z delikatnych strużek czerwonej farby, powolnie spływającej z otwartej rany lub linii papilarnych palca, wnioskujemy o zranieniu. Przed „tańczącą” usytuowana jest czarna gałązka z białymi kwiatami, która rozkłada się jak mikrofon. To daje mi odwagę nadać temu obrazowi nazwę „Tańcząca kobieta przy mikrofonie”. Po chwili myślę jednak, że kobieta nie ma twarzy, ona ma tylko maskę charakterystyczną dla czasu trądu.

Oto obraz kobiety w czerwieni, w jaskrawej sukni, która zamiast głowy ma mózg. Może to jednak nie „mózg”, ale kolejna maska udająca otwarty dla neuronauki i techniki neuroobrazowania „obraz mózgu”. Sam bałbym się obrazu swojego mózgu. „Koronkowa robota” otacza tę maskę, która może działać jak maska gazowa, ale poprzez subtelny ornament przeistacza się w ręcznie dzierganą chusteczkę lub koronkę. Postać unosi się na brudnej żółtej ścianie. Wyobrażam sobie, że ta postać wkracza na bal przebierańców w czasie festiwalu w Wenecji i tam zostaje przyłapaną na zbytym realizmie. Okazuje się, że maski nie sposób zdjąć. Oto obraz świata, który postanawia wyrzec się twarzy swoich obywateli i zmusza ich do stałego zasłaniania się maskami. Czy tylko ludzie czynią ze swojego oblicza miejsce ujawniania prawdy o sobie? Nie jestem pewien. Tak jak nie wiem, czy twarz jest miejscem „robienia” polityki, a tym bardziej etyki. Wiem jednak, że widzę na tym obrazie spieszącą się cieszyć kobietę-zombi. Nazywam ten obraz „Karnawałem na czas pandemii”. Oto prosty graf epidemii: *epi* (ponad) + *demos* (lud).

A oto obraz rozsypany i zamrożony niczym śnieg lub sól. Oko widzi niejednorodny zbiór pełen odcisków łap zwierząt, śladów pozostawionych przez fakturę opadających liści. Sam przysiągłbym, że widzę odcisk liścia czerwonej kapusty. Na innym odcisku da się ujrzyć fragment ludzkiej twarzy z zarysem czarnego oka, otworu ust, podniesionych włosów. W przyrodzie wszystko może stać się ludzką twarzą i człowiek zrobiony jest ze wszystkiego. Dostzegamy to jednak nie dzięki technice Giuseppe Arcimbolda, w której przedmioty, rośliny i zwierzęta układają

się w ludzką postać, ale za sprawą techniki przeciwnej, odwrotnej inżynierii – rozcieńczenia, demontowania wewnętrznej struktury przedmiotu, śladu, odcisku. To metoda estetycznego forsingu, tj. wymuszania innej deformacji zamknięcia w niepodobieństwie. Nazywam ten obraz „Rozmazanym podobieństwem Boga”. Historia malarstwa pozostanie historią teologiczną dopóty, dopóki będzie na usługach kategorii podobieństwa. Montaż z szeregu *Obrazów (nie)ostatecznych* to nie są sygnatury Boga.

Wreszcie obraz, który nazwałem „Matka boska (nie) pobożna”. Jest to czerwono-żółta postać na czarnym tle, z dłońmi złożonymi do modlitwy. Bez włosów, za to w czarnym obramowaniu, pozostaje nieruchoma niczym kukła złożona w sarkofagu lub ukryta w ziemi „z żółtymi kulkami-jajami”. Po chwili widzę ją jednak w grocie lub piramidzie, a nawet w norze. Modli się do śmierci, pod nią jest tylko grób. Wyobrażam sobie, że to żółty grób dziecka, które prosto z kołyski, zamiast do nieba, przeniosło się do łoża ziemskiego rozkładu. Życie przyjmuje tu postać spirali przypominającej nie tyle helisę DNA, ile plemnik lub najprostsza istotę – amebę. Obraz szuka powrotu do bardziej elementarnych technik rozmnażania, zabezpieczających jednostkę przed klątwą śmierci i skończoności. „Matka boska (nie)pobożna” modli się nie do nieba, ale do ziemi. Wracamy do religii tellurycznych, chwalcących przewagę bóstwa przyrody nieożywionej, bóstwa władającego sferą ziemską, w odróżnieniu od bóstw uranicznych. Telluryczne ruchy religijne nakazują nam wierność ziemi. Tellus to rzymska władczyni przestrzeni podziemnej.

Nie przypadkiem już Henri Bergson poszukiwał „obrazu bólu” w reakcjach ameby⁴. Kiedy ciało obce dotyka jednego z przedłużeń ameby, ta kończyzna zostaje cofnięta; u ameby każda część masy protoplazmatycznej jest w równym stopniu zdolna do odbierania stymulacji i reagowania na nią. Percepcja i ruch są tu połączone w jedną właściwość: kurczliwość. U ameby narząd percepcji i ruchu to ten sam narząd. Ból powstaje jako wynik podziału pracy na receptory i efekторы. Ból jest niczym innym jak tylko wysiłkiem uszkodzonego elementu, aby go naprawić; rodzajem tendencji motorycznej w nerwie czuciowym. W rezultacie każdy ból musi polegać na wysiłku. Ten wysiłek jest jednak daremny. Możemy zatem powiedzieć, że podczas gdy percepcja mierzy zdolność do odzwierciedlania świata przez ciało, uczucie mierzy jego zdolność do wchłaniania świata. Seria *Obrazów (nie)ostatecznych* mierzy tę drugą zdolność.

Oto wreszcie obraz totemiczny przenoszący nas do archaicznej jaskini. Widzimy cień sylwetki siedzącego człowieka obdarzonego ogromnym nosem. Tak jakby cały geniusz człowieka znajdował się właśnie tam – w organie powonienia. Może to jednak nie zarys człowieka, ale zarys archaicznej plamy? Z przodu sylwetka jest oblana na niebiesko, ale z tyłu zalewa ją kolor rudy. Na dole, niczym z podziemi, wyłania się kolejna postać, z twarzą pajaca, ze złotą maską i wyraźnie zarysowanymi zębami. Wydaje mi się, że wynosi coś w czarnym worku, jakby z podziemi wyrwała skarby ukryte przed okiem. To postać archa-

icznego krasnala. Za nią widzę kolejną twarz, ale już bez maski, jakby z innego planu historycznego i kulturowego. Nazywam ten obraz „Pochodem gnomów”, twórców podziemnych, ustawicznie dokonujących ekstrakcji ziemi. Krasnale plądrują wnętrza planety. Na górnym planie dostrzegam także fragment katedry zwiastującej nadejście „czasu kamienia”.

Oto obraz dwóch związanych postaci przypominających bardziej twory protokomórkowe niż ludzkie. Są niczym koloidowe roztwory. Czujemy tu poetykę biochemii, która odmienia nasze wyobrażenie na temat ośrodka aktywności istot żywych. Istoty te nie układają się już warstwowo przez powiązanie narządów i funkcji, ale owijają się wokół jednego ogniska życia, z którego promieniuje (para)organizacja. Życie wiąże się z utrzymywaniem się pewnych roztworów koloidowych, a nie formy organizmu. Fundamentalny podział organizmu na somę i plazmę zarodkową skutkuje boleśnie: ciało zajmuje się rozrostem i odżywianiem, zarodek natomiast jest substratem replikacji i nieśmiertelności. Nazywam ten obraz po prostu: „Ludzkie roztwory koloidowe”. Rozgrzane do różowości czaszki są świadectwem tego, że uczestniczymy w procesie zapłodnienia. To stosunek na stojąco. W moim mózgu rodzi się niespodziewane pytanie: czy mózg mógłby przejąć funkcje prokreacyjne? Czy mózg jest organem zapłodnienia, czy organem myślenia?

Oto postać człowieka „rozlanego” w barwach. Rodzi się widmo człowieka. Widmo to jednak nie złudzenie ani fałszywe wspomnienie, ale rozkład częstości występowania czegoś. Na tle szarości, brudnego różu i beżu widzimy sylwetkę człowieka-plamy, człowieka-krajobrazu, złożonego z barw lasu, rzek, ziemi, jezior, wysp piasku. To raczej mapa krajobrazu niż zarys anatomiczny. Ręka przestacza się w rzekę, na której wyraźnie widzimy linie ujścia, ale także martwe wody, mielizny, piaszczyste brzegi. W tej postaci jedynie twarz jest ludzka. Pozostaje ludzka, albowiem jest pełna złości, cierpienia, zawiści, nawet nienawiści. Na jakiej podstawie wnioskujemy o tym stanie afektywnym? No cóż, na wielce niepewnej. Na podstawie kilku kresek, wygiętych ust lub tego, co spostrzegamy jako usta. Twarze to tylko płaszczyzny z wydrążonymi czarnymi dziurami. Zatem może to jednak nie usta, lecz jedynie „wyspa” otoczona ciemnozieloną ścianą dżungli. Sylwetka jest statyczna, pozostaje w pozycji siedzącej. Człowiek siedzi jak na muszli klozetowej. Być może ten fakt wyjaśnia jego smutny afekt. W rozkroku widzę też wyraźny zarys penisa. Nazywam ten obraz „Skurczem ludzkim”.

Oto ponownie obraz sylwetki człowieka w otoczeniu płam – czerwonej, zielonej i białej. Tym razem mamy wrażenie unoszenia się, lewitacji, a nie spłynięcia potokiem w dół. To człowiek przyszłej ery. Jednak także ery zaprzęskiej. Przy odrobinie dobrej woli można dostrzec czerwone skrzydła, które jednak nie czynią z niego motyla. Ciało jest ukryte w kokonie. Jego nogi bardziej przypominają pletwy niż stopy. Na obrazie panuje dziwna symetria i spokój. Postać ludzka pozostaje w uścisku, w imadle dwóch

zewewnętrznych postaci. Figura człowieka to rezultat działania formy odlewniczej na organiczny gips lub wosk. Idea formy wewnętrznej ciała jest paradoksalna dopóty, dopóki pojęcie „formy” odnosimy tylko do powierzchni, a wnętrze odsyłamy do „bezwolnej masy”. Wydaje się, że ten obraz chce wyjść poza wąską ideę „masy” i „powierzchni”, co daje pojęcie „masywnej powierzchni” lub „formy wewnętrznej”. Rozwój to nie kumulacja, wymaga także wewnętrznej wrażliwości przenikającej masę. Nazywam ten obraz „Rozlewnią ludzkiego ciała”.

Oto obraz czterech mózgowi połączonych dziwnym urządzeniem zespalającym. To obraz antycypujący projekt Elona Muska. Uśmiechnięty Musk obiecuje ludzkości stworzenie neuralinku, czyli bezpośredniego interfejsu neuronowego, ścieżki komunikacyjnej między podłączonym mózgiem i urządzeniem zewnętrznym, a następnie między mózgami⁵. Rzeczy dzieją się w rzeczywistości poprzez samo myślenie o nich. Świadomość tęczy na przykład jest rozpięta między promieniem słońca, kroplami deszczu oraz wzrokową rejestracją, tworząc wyjątkową przejściową całość. Doświadczenie tęczy jest interakcyjne. Ta interakcja staje się możliwa dzięki tajemniczemu urządzeniu. Oko nie widzi świata, oko jest częścią świata. Z bezradności nazywam ten obraz „Gnostyckim interfejsem neuronowym”. Osobliwością interfejsu Althamera i Żmijewskiego jest to, że przypomina on samodzielny statek kosmiczny. Tak jakby ten obraz chciał udokumentować ludzką skłonność do wszechności i wszechobecności. Oto technologiczny Prometeusz, który po raz drugi skradł ogień. Na wzór Buckminstera Fullera⁶ nieśmiało zadajemy pytanie: czy ziemia na pewno jest w jednym egzemplarzu? Wraz z podróżą kosmiczną ludzkość przechodzi do stadium transplantacyjnego. W budowie stacji kosmicznej chodzi przecież o zaszczerpienie nowego świata w dawnej pustce i potraktowanie kosmosu jako zewnętrznego pojemnika na świat. Ziemia to statek kosmiczny.

Oto obraz białego człowieka na lodowym tle. Centralną figurę stanowi czerwony trójkąt o podstawie zwróconej w stronę brody. Widzimy także trzy czarne plamy oraz liczne odplamienia na ciele. Twarz ponownie we wzburzeniu z mnogimi czarnymi kropkami, jedna kropka „udaje” oko. Usta jak w okrzyku bojowym, rozwarłe. To nowy *Krzyk* Edvarda Muncha. Ręce wyciągnięte do przodu, jakby do ataku. To człowiek w pozie walki, choć sylwetka pozostaje siedząca. Nazywam ten obraz „Wojownikiem siedzącego trybu życia”.

Oto obraz kochanków na białym tle. Jeden człowiek, w kolorach brązu, dotyka piersi drugiego, który pozostaje trupio biały. Po chwili rozpoznaję w nim twarz Chrystusa. Na ciele liczne przebarwienia przypominające koronę cierniową. Kochankowie są do siebie przytuleni pod warstwą białego obłoku lub poświaty. Na tej poświacie w ich stronę zmierza dziwne zwierzę, ni to ptak, ni to zebra. Zwierzę ma niewinną głowę królika, z której wyrastają pióra. Pióra, wedle uczonych ewolucjonistów, służyły kiedyś nie do lotu, ale do termoregulacji. Zwie-

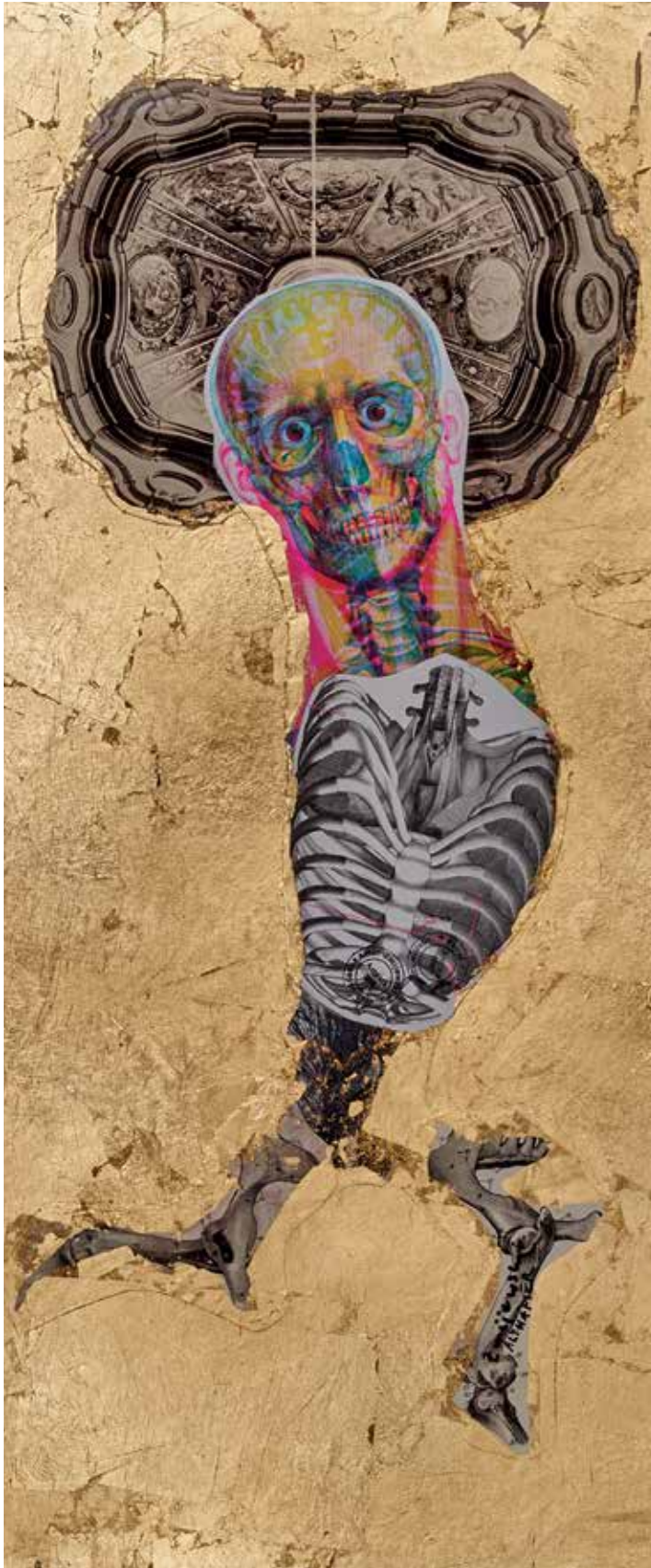
rzę jest wychudzone, ale obdarzone witalnością, ruchliwością, być może za sprawą długich patykowatych nóg. To zwierzę to „niechciane dziecko boże”, które na skutek swojej nadaktywności stanowi przeszkodę dla dalszego rozwoju intymnej relacji dwójkowej. Nazywam ten obraz „Intymnością zagrożoną”.

Oto obraz godny portretów Gustava Klimta. To może nie *Pocahunek*, ale raczej „niemożność pocałunku”, rodzaj „podeksytowanej obojętności”. Dwie długie postacie w białych i czarnych barwach na szaro-beżowym tle. Parafrazując Samuela Becketta, powiedziałbym spoglądając na ten obraz: siedziba błędzących ciał, z których każde szuka swojego powielacza. Przestrzeń dostatecznie rozległa, aby zbliżenie było niemożliwe, i dostatecznie zamknięta, aby ucieczka była daremna. Z czerwonego wazonu wyrasta kilkakrotnie się rozgałęziająca czarna lodyga. Nazywam ten obraz „Tęsknotą ciał pozbawionych kończyn”.

Oto obraz strzelistej, rzymskiej twarzy, której oczy przesłonięte są kolorem złotym. Czy to ojciec niosący dziecko na barana? Czy raczej kometa, za którą ciągnie się kolonia komórek macierzystych, nieświadomych swego możliwego przeznaczenia? A może to po prostu spacer w ciemnej nocy? Postać podśpiewuje sobie przyspiewkę: „Noc gwieździsta nade mną i pustka prawa moralnego we mnie”. „Kosmiczna pustka meteorów” – tak nazywam ten obraz – mruczy nad ludzką głową. Ksenofanes, patrząc w niebo, powiedział: „Jedno jest bogiem”. Epikur, patrząc w to samo niebo, gani tych, którzy sądzą, że człowiek potrzebuje nieba. Atlasem, na którym opiera się niebo, jest dla niego głupota ludzka. Karol Marks słusznie argumentuje, że Epikur występuje nie tylko przeciw astrologii, ale także przeciw samej astronomii, przeciw wiecznemu prawu i rozumowi w systemie niebieskim⁷. Althamer i Żmijewski podążają drogą Epikura i Marksa.

Oto montaż głowy dziecka związanego z ciałem ubranym w złotą sukienkę. Człowiek nigdy nie jest nagi, jest zawsze ubrany w szatę Boga. Giorgio Agamben pisze: „W naszej kulturze nagość łączy się ściśle z sygnaturą teologiczną”⁸. Dziecko skręcone w prawo, prawoskrętne, pod nim głowa świni „zmontowana” z kolejnym dziecięcym ciałem. Nieco z boku znajdujemy kolejne zwierzę, którego „gatunkowość” nie jest pewna. To zwierzę, z ogonem długim jak u szczura, ale głową prawdopodobnie niedźwiedzia. Wszyscy zamknięci w kajutach, kapsułach, skuleni i otoczeni masywnym brązem. Nazywam ten obraz „Bólami poporodowymi świata”. Na świecie wszystko szuka swojego schronu, szałas, który odtwarza jedynie prenatalne sytuacje. Tylko Atena nie miała rodziców. Jak powiada Pier Paolo Pasolini:

Nie przyszła na świat jako dziecko miłości dwóch obcych ciał. Nie wydostawała się w bólach porodowych na świat. Nie ma ojca i matki i nie musiała walczyć ze stresem. Nie ma pojęcia o drodze krzyżowej, przez jaką przechodzi ciało, gdy się rozwija, gdy z niczego formuje się na czyjejś podobieństwo⁹.



Paweł Althamer i Artur Żmijewski, *Polska Szkoła Kolażu* – wystawa i rezydencja, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2021.
Fot. Dominik Kulaszewicz.

To dziwne zwierzę na obrazie nie jest dzieckiem Ate-ny. To zwierzę zna bóle porodowe.

Oto obraz natury w stanie przesilenia, a nawet rozpa-
du. Na obrazie dominują plamy zieleni i brązu, pozostając
w konflikcie, a nie w harmonii. Ścieżki rozwidlających się
dróg zatrucia świata wybiegają z jednego punktu. Jakie-
go? Na samym dole dostrzegamy dziecko; to heraklitejski
niemowlak, który jest bogiem czasu, z ręką wyciągniętą
w naszą stronę. On jest panem wszelkiego stworzenia i po-
wszechnego zamieszania. Czy to dziecko (nie)boże szuka
w nas ratunku? Czy też może jedynie wskazuje nową dro-
gę ujęcia? Ja dostrzegam tu dziecko Nietzschego, dziec-
ko wiecznego powrotu. To dziecko uczy nas nowej etyki,
która zaczyna się od chcenia tego, co było, przeobrażenia
wszystkiego tego, co było, w „tak chciałem” – *amor fati*.
Czy to jednak oznacza, że chcemy powrotu wszystkiego,
co najgorsze – zagłady i zamieszania? Niepodobna prze-
cież chcieć, by zagłada lub zamieszanie powróciły. To
oczekiwanie oznacza raczej, że nigdy się nie skończył efekt
tego zamieszania, że żyjemy w cieniu nieustannego „po-
mieszania”. Nazywam ten obraz „Dzieckiem pogromów”.

I ponownie stworzenia postludzkie, trochę jak z na-
kręconego w 1996 roku filmu *Marsjanie atakują!* w reży-
serii Tima Burtona, komicznego obrazu na temat niepo-
rozumienia kulturowego na planetarną skalę. To głowa
w szklanym pojemniku przedstawiona w jaskrawych bar-
wach, z fragmentem klatki piersiowej przedstawionej jako
tarcza i nogami metalowego robota. Nad głową androida
unoszą się statek kosmiczny w formie aureoli. „Jack Ni-
cholson by się uśmieł” – tak nazywam ten prosty kolaż,
który jest jak zabawka dla dzieci. Wszystko na tle bezo-
wego muru, tapety godnej podrzędnej hotelu. To ob-
raz smutnego człowieka, uwięzionego w zagrodzie swojej
czaszki i swojej anatomii.

Oto montaż typu „dziecięca wycinanka”, tworzący
prostego pajaca w złotym kapeluszu i, częściowo, w zło-
tym przebraniu. Twarz pajaca pozostaje ciemna i niema.
Na całości, niczym ostateczna sygnatura, króluje czerwony
odcisk dłoni. To król Midas podczas karnawału w Wene-
cji. Niebieskie plamy sugerują, że otoczeni jesteśmy wodą.
Być może jednak to Pulcinella – postać, której historia
ściśle wiąże się z rozrywką. Agamben twierdzi, że Pulci-
nella jest tym, co przetrwało „po końcu”; to figura tego,
co dobiegło własnego kresu¹⁰. Pulcinella jako pisklę-zwie-
rzę należy do gatunku kurowatych; to ptak bez skrzydeł,
jawne przeciwieństwo Ikara, taki – anty-Prometeusz. To
Kaczor Donald z odzysku, królik Roger na emeryturze lub
bracia Marx, którzy nie mogą odnaleźć już swoich gestów-
-skeczów. Co ważne, Pulcinella nie może zdjąć maski,
ponieważ pod nią nie ma żadnej twarzy. W jej przypadku
czarna maska wyraża wszelkie stany ducha. Pulcinella nie
odgrywa swojej roli, ale żyje, improwizując. Agamben przy-
pomina, że *macarone*, *maccarone* oznaczało w XVII wieku
głupka lub prostaka. Nie inaczej rzecz się ma z nami. Po-
łykając kluski, Pulcinella pochłania własną prostackość.
Obraz nazywam „Weneckim Kaczorem Donaldem”.

No i wreszcie obraz Afryki. To obraz Czarnej Giocon-
dy. Akt kobiety ze zmienioną twarzą i zmienną geometrią.
Tylko głodne i zziębnięte dzieci, w wydartych obrazowi
miejscach, przyglądają się nieoczywistemu zdarzeniu. Je-
steśmy na pustyni oblanej czarnym pasem nieurodzaju.
Przypomina się film Pasoliniego *La rabbia* (*Wściekłość*)
z 1963 roku, gdzie słyszymy głos narratora: „Pojawia się
nowy problem; nazywa się «kolorem» i rozprzestrzenia
się po całym świecie. Trzeba przyznać istnienie koloru,
istnienie tysiąca czarnych lub brązowych dzieci, czarno-
okich dzieci z kręconymi włosami na szyjach”. W wersji
angielskiej brzmi to bardziej demonicznie niż po polsku:
Men of colour, Men of colour, in hope, man has no colour.
Joy after joy, victory after victory! Men of colour. Oto kolor
polityki postkolonialnej. Nazywam ten obraz: „Czarno-
-białe dziecko patrzy na kolorowy świat”.

Kolejny obraz to wizerunek człowieka w kokonie lub
raczej w chromosomie. Ponownie męska głowa, a pod
nią dzieci-skielety z obozu koncentracyjnego. Wszystko
w jaskrawych barwach, jak w świecącym chromosomie.
W jądrze, czyli w jaju życia, najważniejsze są chromosomy,
które są czymś w rodzaju ośrodka magnetycznego; przy-
sługuje im nadzwyczajna władza odtwarzania dwóch jąder
identycznych z tymi, z jakich się wywodzą, poprzez po-
dwajanie i grupowanie na każdym biegunie. Chromosomy
zawsze występują w parach. Nazywam ten obraz banalnie:
„Wszystko w/o chromosomie”.

Wreszcie docieramy do centralnego obrazu „człowieka
żaby” wypelnionego jajami. Początkowo była to Matka Bo-
ska ze skrzynką jaj. Obecnie głowa abstrakcyjnego czło-
wieka jest nadal przepełniona jajami. Powraca pytanie o mózg
jako organ prokreacji, a nie reprezentacji. Zamiast skrzeku
same jaja czekające na zapłodnienie. Czujemy tu Wielka-
noc, Zmartwychwstanie, pogański witalizm. François Jacob
zwraca uwagę na to, że nawet gdyby zbudowano maszynę
zdolną do reprodukcji i tworzyłaby ona kopie tego, czym
jest w chwili obecnej, to nie wystarczyłoby do symulacji ży-
cia. Maszyna życia się zużywa: córki w tej maszynie są mniej
doskonałe od matek. W świecie życia, w świecie jaj, repro-
dukcja nie jest prostą kopią wzorca, jest tworzeniem nowej
istoty. Każde kolejne pokolenie startuje nie od zera, ale od
minimum życiowego, czyli komórki. Płodzenie to nie osa-
dzenie duszy w ciele. Płodzenie to „coś” pomiędzy rękodzie-
łem a aktem ponownego stworzenia¹¹. *Obrazy (nie)ostatecz-
ne* mówią głównie o płodzeniu i o losach embrionów. Czym
jednak jest embrion? Embrion jest fantazmatem rodziców,
jest chimerą. Płciowość ludzka jedynie interioryzuje warun-
ki wytwarzania tego fantazmatu. Naszymi jajami, larwami
są marzenia, choć żywe jajo jest już polem dzielenia. *Obrazy
(nie)ostateczne* to wielkie origami życia.

Oto obraz „człowieka bez organów” maszerującego na
ośle do przodu. Za nim drogowskazy, symbole polityczne,
polityczne znaki drogowe. Człowiek jest poruszony postę-
pem. Czy jednak potrzebuje on historii na temat dalszego
postępu? Jakiego rodzaju historii ten człowiek potrzebu-
je? On już jest posiadaczem wielu historii progresywnych,

triumfalistycznych. Posiada także liczne historie na temat destrukcji, rozpadu i unicestwienia, czyli doprowadzania świata do ruiny. Czy możliwe są inne historie niż te na temat postępu i te na temat ruiny? Czym mogłyby być te trzecie historie? Jeśli to nie są historie o powrocie do epoki kamienia łupanego, to na czym polega ich wywrotowa siła? Ten obraz nazywam: „Idąc rakiem w kierunku postępu wstecznego”. Wszystko zostało rzucone na jaskrawobordowe buraczane tło. Człowiek-burak powraca na pole ludzkich buraków. To obraz drugiej natury.

Wreszcie obraz dziecka żarliwie pijącego z metalowego kubka. Dziecko jest spragnione. Nie, to dziecko jest samym pragnieniem. Za obrazem dziecka widzimy kolejne dziecko nieśmiało szukające czegoś wzrokiem. Spragnione dziecko stąpa po ciemnej plamie, jak po krze. To dziecko jest otoczone innymi plamami. Jest to dziecko czasu bez czasu przeszłego. To dziecko już przeżytej apokalipsy. To zapadający się obraz ludzkości. Nazywam ten montaż „Nadchodzącym światem pokrętnej pro-kreacji”. Antynatywizm, odmowa płodzenia i niewiara w przyszłość człowieka wylewają się na nas z *Obrazów (nie)ostatecznych* wiadrami. One stanowią główne kałuże współczesnego świata. Czyż dominującym motywem XX wieku nie była pasja rzeczywistości *passion du réel*, czyli wola, aby „prawdę” aktywować natychmiast, tu i teraz. To wola, aby świat potraktować jak rolkę, kołowrotek, zwój do odkręcenia. Aktywacja rzeczywistości przejawia się w namietności do antygravitacji i antyreplicacji.

Wreszcie obraz w innej skali, w skali wielkiej polityki. To faszyzm w dniu pozorowanej kapitulacji. Ponownie zawieszamy sztandary chwały po zdobyciu Berlina. Na szczycie piramidy zrujnowanego pomnika wielkości i dumy widzimy ludzi ułożonych w piramidę zwycięstwa śmierci nad życiem, Tanatosa nad Erosem. Sztandar chwały (*Flags of Our Fathers*) nie przyniesie nam jednak szczęścia. Tym bardziej że ręce ludzi wyciągnięte są w stronę czerwonego okręgu na białym tle. To „Nowa Wieża Babel” – u jej stóp znajdujemy ocean trupów, a nieco wyżej faszystowskie insygnia. Na samej górze, zamiast Boga Ojca, dzieci ponownie szukające czasu przyszłego.

No i wreszcie obraz, który nazywam „Nowym pawiem” bez głowy i ornamentów gatunkowych. To tylko czerwone sukno z przypadkowo wbitymi piórami. To nawet nie polski luzar po upadku z konia. To wielka plama po upadku ludzkości. Gatunki już nie istnieją. Ludzkość czeka na książkę: *O ginieciu gatunków drogą doboru (nie)naturalnego, czyli o rozpadzie doskonalszych i mniej doskonałych ras w walce o byt*. Ludzkość czeka na swojego anty-Darwina. Darwin pisał w swoim dziele, że dobór naturalny nie jest w stanie dokonać takiej zmiany, która nie przynosiłaby żadnej korzyści dla danego gatunku, a byłaby korzystna dla innych gatunków¹². Epoka antropocenu dowodzi jednak, że człowiek jest w stanie dokonać takiej zmiany w funkcjonowaniu Ziemi, która nie przynosiłaby żadnej korzyści dla danego gatunku, a byłaby jawnie niekorzystna dla innych gatunków. To samo w sobie godne przemyślenia, szczególnie dla racjonalisty w epoce antropocenia.

Jajo albo aborcja

Jaki wniosek mamy wyprowadzić po tym spacerze i ćwiczeniu oka na montażach Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego? W jakim sensie są to obrazy (nie)ostateczne? Czy rzeczywiście po tym spacerze wiemy coś więcej na temat „szorstkiej przyjaźni” Erosa i Tanatosa? Czy jest to przyjaźń na usługach życia, czy na usługach popędu śmierci? Czy po obejściu Galerii Sztuki im. Jana Tarasina wiemy coś więcej na temat zespolenia stołu montażysty (*table de montage*) i stołu porodowego (*table d'accouchement*)?

Moje wnioski są fragmentaryczne, nieoczywiste i niepewne. Wniosek pierwszy jest taki, że na tej wystawie jesteśmy świadkami zderzenia dwóch logik: logiki życia i logiki odmowy kontynuowania życia. Cytowany tu François Jacob w swej słynnej pracy z 1970 roku zatytułowanej *La logique du vivant* pisze wprost: jedynym celem życia jest dalsze reprodukowanie się, czyli przygotowanie programu dla następnego pokolenia¹³. Każdy organizm jest tylko ogniwem przejściowym między tym, co było, a tym, co będzie. Układ reagujący na środowisko, ale bez zdolności reprodukowania się, nie jest jeszcze w pełni układem żywionym. Althamer i Żmijewski są tego doskonale świadomi. Jednak uzupełniają i korygują tę biologiczną wiedzę świadomością polityczną: lękami przed bioraszizmem skutkującym postulatem eksterminacji „nadmiaru życia zbędnego” z Arki Noego o imieniu planeta Ziemia. Althamer i Żmijewski obawiają się nie tylko tanatopolityki, ale także powrotu biopolityki w postaci pozytywnej, która nakazuje żyć i rodzić więcej. Obawiają się powrotu pasterza życia rozumianego jako *Führer de l'organisme*. Przez wieki człowiek skrupulatnie oddawał się pracy Adama: nazywał i klasyfikował; rozdzielał nazwy, zawiązywał wielki łańcuch bytu, który miał prowadzić do rozumnego zwierzęcia o imieniu „człowiek”. Dziś jednak ten sam człowiek pozostaje w pułapce swojego własnego „człowieczeństwa”.

Życie zostało sprofanowane. Biologia molekularna uczy nas, że rządzą nami kostki, biologiczne puzzle. Biologia współczesna okrada nas z tego, czego skrycie od niej przez stulecia oczekiwaliśmy: tajemnicy życia. Biologia analizuje istoty żywe jako zdeponowany w jądrze materiał, który ustala marginesy możliwych reakcji. Mimo że biologia molekularna dowodzi, że jajo jest starsze niż kura, kura nie chce być tylko maszyną do rozmnażania. Ta kura jest zwierzęciem, które wybiera aborcję, albowiem przeczuwa, że życie farm jest życiem inwazyjnym, niszczącym same warunki życia. Życie zwraca się przeciwko życiu. Już wiemy, że podtrzymywanie porządku wewnętrznego organizmów wiąże się z wytwarzaniem entropii w ich otoczeniu. Życie niszczy warunki życia. To poważny i zasadniczy dylemat naszych czasów.

Paweł Althamer i Artur Żmijewski, podobnie jak Gilles Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*, powiadają, że „cały świat jest jajem”¹⁴. Dla Althamera i Żmijewskiego świat jest jajem, ale samo jajo jest montażem: montażem inscenizacji, w którym rolę biorą górę nad aktorami, przestrzenie górują nad rolami, idee nad przestrzeniami. W świetle

Obrazów (nie)ostatecznych jedyna możliwa kosmologia to kinematyka jaja. Zadaniem kartografa i geografa świata jest śledzić ruchy jaja. Althamer i Żmijewski są nowym Menonem, który bada rodność świata. Problem w tym, że ten nowy Menon nie jest już akuszerką, on stał się położnikiem negatywnym, czyli doprowadza raczej do poronień lub aborcji niż udanych porodów. Nic więc dziwnego, że „stół prosektoryjny” związany jest tak silnym sojuszem ze „stołem porodowym”.

Zaprojektowany przez Althamera i Żmijewskiego dwusuwowy stół porodowo-prosektoryjny, który uruchamia poronienia i aborcje, to w istocie kolejna maszyna kawalerska¹⁵. Pierwszą maszyną kawalerską była *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów* Marcela Duchampa, w której dolna część konstrukcji, dążąca do górnej, żeńskiej, zyskała miano maszyny kawalerskiej. Wielkimi architektami maszyn kawalerskich byli także Alfred Jarry (łóżko-łódź-sito), Franz Kafka (pisząca brona z *Kolonii karnej*), Raymond Roussel (cała seria maszyn z *Locus Solus*). Ważne, aby sobie uzmysłwić, że maszyny kawalerskie mają podwójne oblicze: erotyczne i religijne. Bóg w tej maszynie to plazma zarodkowa, plemnik i jajo, które mieszkają pod szkłem, na dnie pieczary. Ta maszyna produkuje erotyzm kosmiczny graniczący z własną negacją.

Maszyny kawalerskie Althamera i Żmijewskiego raczej zapobiegają życiu, niż je reprodukują. Czy jest w tym jakaś pociecha? Być może. Niektóre ciała znajdujące się w roztworze przesyconym nie ulegają krystalizacji, chyba że do roztworu wrzucone zostaną zarodki kryształów. Wtedy uruchomiony zostaje proces wielokrotnego i nieskończonego rozmnażania. Wyobrażam sobie Althamera i Żmijewskiego jako siewców nie tyle katalizatorów krystalizacji, ile czynników deformujących tę krystalizację. Ich maszyny kawalerskie produkują potwory. Potwór to jednak nie ekspresja „innej organizacji”, lecz raczej istota „zraniona” podczas życia płodowego. Potworność jest nie ślepym bezładem, ale odmiennym porządkiem, mieszaniną stanów, które normalnie następują po sobie. Maszyny kawalerskie to maszyny teratologiczne.

Na koniec chciałbym porównać wystawę Althamera i Żmijewskiego w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina z wielką wystawą najbogatszego artysty świata – Damiena Hirsta na ostatnim biennale sztuki w Wenecji. Francuski biznesmen i kolekcjoner François Pinault przeznaczył na nią dwa weneckie muzea oraz ogromny kapitał. Wszystkie obiekty z wystawy mają jakoby pochodzić z wraku z zatopionym skarbem, który odkryto przy wschodnim wybrzeżu Afryki w 2008 roku. Stąd tytuł: *Skarby z Niewiarygodnego Wraku*. Wszystko wyprodukowano jednak w fabryce sztuki. Hirst zajmuje się fabrykowaniem rzeczywistości. W rezultacie wystawa opowiada nie o sztuce, ale o kapitale, który się dziedziczy, a potem pomnaża. Thomas Piketty diagnozuje to dosadnie: interes bycia właścicielem polega na tym, by móc kontynuować konsumpcję i akumulować, nie musząc pracować, albo przynajmniej móc konsumować i akumu-

lować więcej niż sam produkt swojej pracy¹⁶. Wystawa Hirsta pokazuje, jak bardzo biennale sztuki w Wenecji stało się sceną dla interesów kapitału, a nie sztuki.

Zasadnicza różnica dzieląca warsztat Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego z *Obrazów (nie)ostatecznych* i warsztat Damiena Hirsta produkującego *Skarby z Niewiarygodnego Wraku* polega na tym, że ci pierwsi tworzą montaż z bylejakości, z schulzowskiego papieru gazetowego, i wnoszą go na poziom wyższy, Hirst natomiast startuje z poziomu drogocennych diamentów, przenosząc je tylko w rejon oszlifowanego kamienia zwanego brylantem. Hirst nie pracuje ani przy stole montażysty, ani przy stole porodowym – on pracuje na giełdzie i jest maklerem czegoś, co można by nazwać Pinault Capital. Paweł Althamer i Artur Żmijewski pracują pod wpływem drżącego świata obrazów ujrzanego w brudnej kałuży. Mam nadzieję, że ten obraz nigdy ich (nas) nie opuści.

Przypisy

- 1 Paweł Althamer, Artur Żmijewski, *Pieśń ostateczna*, MOCAK, Kraków 2020.
- 2 Formułę *table d'opération* Foucault w jawny sposób odnosi do słynnego fragmentu z Lautréamonta, jednak słowo *table* i pewną kryjącą się za nim dwuznaczność zawdzięcza Raymondowi Rousselowi. Por. Michel Foucault, Raymond Roussel, przeł. G. Wilczyński, KR, Warszawa 2001.
- 3 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 23–24.
- 4 Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R. Weksler-Waszkineł, Zielona Sowa, Kraków 2007.
- 5 Slavoj Žižek, *Hegel i mózg podłączony*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
- 6 Richard Buckminster Fuller, *Instrukcja sterowania statkiem kosmicznym Ziemia*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.
- 7 Karol Marks, *Różnica między demokrytyjską a epikurejską filozofią przyrody*, przeł. I. Krońska, Książka i Wiedza, Warszawa 1966.
- 8 Giorgio Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 67.
- 9 Pier Paolo Pasolini, *Pilades, Calderon*, przeł. E. Bał, Panga Pank, Kraków 2007.
- 10 Giorgio Agamben, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Cieszkowskiego, Warszawa 2019.
- 11 François Jacob, *Historia i dziedziczność*, przeł. K. Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- 12 Karol Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein i J. Nusbaum, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 123.
- 13 François Jacob, *Historia i dziedziczność*, dz. cyt.
- 14 Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.
- 15 Michael Carrouges, *Maszyny kawalerskie Alfreda Jarry*, przeł. J. Gondowicz, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8–9, s. 175–187.
- 16 Thomas Piketty, *Kapitał w XXI wieku*, przeł. A. Bilik, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.