

BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA

POWTÓRZENIE W SZTUCE POLSKIEJ OD LAT 90. XX WIEKU A PROBLEM „KOŃCA SZTUKI”

Artykuł zarysowuje sposoby wykorzystania filozofii różnicy i powtórzenia jako narzędzia umożliwiającego interpretację współczesnej sztuki polskiej. Zostały w nim wykazane sposoby jej kształtowania się i funkcjonowania. Teoretyczne rozważania dotyczą koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy, a także wykorzystania owego kierunku badań w dyskursach artystycznych przez Rosalind Krauss, Umberta Eco i Arthura C. Danto. Syntetyczna analiza sposobów postrzegania powtórzenia morfologicznego, osten-tacyjnego, transformacyjnego i transfiguracyjnego, pozwala odnaleźć je zarówno w pop-arcie, który interpretować należy jako precedens występowania powtórzenia w sztuce polskiej, jak i w popbanalizmie, który na potrzeby artykułu reprezentowany jest przez Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejowskiego, Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Agatę Bogacką i Jadwigę Sawicką.

Powtórzenie jest kategorią pozbawioną jednolitej tożsamości, a jej wielopostaciowość umożliwia zrozumienie wewnętrznych złożoności i wielorakości sztuki polskiej ostatnich dwóch dekad. Filozofia różnicy i powtórzenia, występująca głównie w myśli Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy umożliwia zrozumienie procesu, sensu i kształtu problemu występowania powtórzenia w sztuce. Dzięki temu działalność artystyczna na mocy różnicy i powtórzenia staje się reprodukcją, produkcją, reprezentacją, zasłanianiem i odsłanianiem treści znaczeniowych i znaczących. Umożliwia to obalenie tezy o rzekomej bezproduktywności, banalizacji czy wręcz dewaloryzacji minionych dokonań artystycznych przez sztukę współczesną. Podporządkowanie się dyktaturze gustu społecznego i komercjalizacja sztuki są tylko pozorne. Pod przykrywką powtarzania tego, co oczywiste

i codzienne, ukryte jest drugie, intelektualne rozwinięcie tego problemu. Powtórzenie zewnętrzności problematyzuje to, co wewnętrzne, nadając mu nowe znaczenie i sens.

Problematyką tą zajmują się Gilles Deleuze i Jacques Derrida. Powtórzenie, tradycyjnie pojmowane jako zdublowanie sytuacji, kryje w sobie paradoks. Aby mogło być ono w ogóle możliwe, musi występować z tym, co jemu przeciwstawne i inne. To, co powtarzane musi cechować się różnicą w stosunku do pierwowzoru, co umożliwia ich wyodrębnienie. Element powtórzony pojawia się w nowym kontekście, co determinuje sposób jego interpretowania. Powtórzenie jest przyczyną transformacji rzeczywistości i sensu powtarzanego elementu¹.

Punktem wyjścia koncepcji różnicy i powtórzenia u Deleuze jest niechęć filozofa do platonizmu. Podstawę stanowi umiejętność rozróżnienia obrazu rzeczy od samej rzeczy, idei od kopii, modelu od pozoru². Deleuze rozważania o różnicy i powtórzeniu stawia w opozycji do sposobu postrzegania różnicy przez Platona. Bez różnicy nie byłoby możliwe odróżnianie poszczególnych elementów od najwyższego wzoru, od najwyższego punktu odniesienia³. Według Platona dusze przed wcieleniem oglądały Idee, aby następnie przenieść ich obraz na świat. Dzięki temu w rzeczywistym świecie istnieją kryteria różnicy. Kierując się tą zasadą Deleuze porządkuje byt i odkrywa, że istnieją dwa różne typy obrazów. Prawdziwe podobieństwo (kopie-ikony) chce być jak najbliżej Idee, na mocy której powstało, podczas gdy pozór-fantazmat, oprócz fizycznego podobieństwa, nie wykazuje jakiegokolwiek chęci zmian czy przeobrażeń, gdyż nie to jest istotą jego życia. Hal Foster zauważa, że problem ten doskonale ilustruje sztuka zawłaszczania, jak nazywa działalność Richarda Prince'a⁴. Ze względu na stosowany przez artystę nadmiar znaków, niestałość powierzchni i próbę zagarnięcia patrzącego zaciera się granica między tym, co pierwotne, a tym, co wtórne. Ogląd danego materiału zostaje całkowicie zdeterminowany przez artystyczną konstrukcję nowej reprezentacji. Stosując techniki kopiowania fotografii kwestionuje oryginalność pierwowzoru sztuki, a tym samym wykorzystuje w praktyce teoretyczne założenia Deleuze, wskazując na niemożność rozróżnienia wzoru i pozoru. W podobny sposób interpretować można pierwsze prace Sherrie Levine, będące reprodukcjami dzieł modernistycznych mistrzów. Wartość reprezentacji dokumentalnej fotografii zostaje jej odebrana poprzez refotografowanie i multiplikowany iluzjonizm.

¹ Por. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 89.

² Por. G. Deleuze *Platon i pozór* „Principia” 1998 nr 21–22 s. 1.

³ Por. tenże *Różnica i powtórzenie* „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3 s. 239–252.

⁴ Por. H. Foster *Powrót realnego. Awangarda schyłku XX wieku* Kraków 2010 s. 175.

Deleuze w swojej filozofii chciał stworzyć nowy system, w którym „różne odniesie się do różnego za sprawą samej różnicy”⁵. Ustanowił kryteria, które mają umożliwić prawidłowe rozumienie różnicy i ją dookreślać. Przede wszystkim autentyczna różnica całkowicie dyskwalifikuje tożsamość – pojawia się pomiędzy ogólnym a szczególnym, rozumowym a zmysłowym, między pojęciem a jednostkowością. Różnicę należy postrzegać jako ciągle pojawiające się i powracające nowości. Odnosi się to do postrzegania bytu jako przemiany i wieloaspektowości egzystencji człowieka. Wczesny okres twórczości Cindy Sherman wydaje się odzwierciedleniem omawianego problemu. Tematyzowanie podmiotu pod kontrolą spojrzenia jest próbą nadania mu tożsamości, przy równoczesnym podkreśleniu odrębności oglądającego. Przykładową pracą artystki realizującą omówiony postulat jest *Untitled Film Still #2*, w którym dystans między umalowaną twarzą kobiety a jej odbiciem w lustrze jest dowodem odmienności realnego i wyobrażonego, które na mocy różnicy jest powtórzone. Powracanie różnicy jest dla Deleuze procesem stawania się i to jedyna tożsamość, która może funkcjonować, jednocześnie będąc mocą wtórną konstytuującą świat⁶. Deleuze nie pozwala przetrwać początkowi, oryginałowi. Na drodze nieustannego powrotu i stawania się nie można poznać oryginału, gdyż to, co się pojawia, jest różne od poprzednika, który jest różny od swojego poprzednika. W konsekwencji tych rozważań Deleuze odkrywa, że w świecie „różni się jedynie to, co podobne, albo podobne są jedynie różnice”⁷. W ten sposób zaczynają zarysowywać się dwie koncepcje świata. Pierwsza to świat oparty na różnicy i rozumieniu tożsamości, jako stawania się, a więc byłby to świat kopii bądź przedstawień. Drugi świat to poszukiwanie tożsamości jako dowodu na rozbieżność założeń, czyli właśnie różnice. Balansując na ich granicy, artyści wielokrotnie odwołują się do tożsamości okresu dzieciństwa, która ich ukształtowała. Obiektami będącymi punktami odniesienia później podejmowanych działań są zrobione na drutach płaszczyki i sukienki w sztuce Annette Messager czy małutkie ciężarówki i olbrzymie szczury u Katarzyny Fritsch. Obrazy-elementy świata pozbawione swojej własnej myśli, a wyposażone jedynie w różnicę, którą są lub stają się, uwalniają świat od jego podstaw, tworząc nową kategorię istnienia chaotycznego czy pozornego, silnie osadzonego w nadrzędnej zasadzie wiecznego powrotu⁸. Teza ta odnosi się również do świata sztuki, w którym neoawangarda jest swoistym powrotem awangardy, choć o już zupełnie nowej tożsamości i egzystującej dzięki różnicy.

⁵ B. Banasiak *Ogród koczownika, Deleuze – rizomatyka i nomadologia* „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3 s. 355.

⁶ Por. tamże, s. 29.

⁷ Tamże.

⁸ Por. S. Cichowicz *Życie i sens: lekcja Deleuze’a* „Teksty” 1976 nr 3 s. 186.

Załoski wyszczególnia u Deleuze'a powtórzenie paradygmatyczne i a-paradygmatyczne⁹. Pierwsze odnosi się do obrazów-kopii-ikon, podczas gdy, drugie jest powtórzeniem dyferencjalnym. Wprowadza ono sztukę w obręb interdyscyplinarnych badań z pogranicza filozofii, estetyki, socjologii i historii. Elementy wchodzące w zakres zainteresowania artystów są powtórzeniem przez transformację świata zewnętrznego. Dzięki różnicy względem pierwowzoru, znaczącego od znaczonego wchodzi w nowe relacje i konteksty, nabierają innych znaczeń i sensów, a dzięki koncepcji wiecznego powrotu nieustannie aktualizują się. Tak uzasadnić można powracające procesy historyczno-artystyczne, jak istnienie neoawangardy, która jest powrotem awangardy o nowej tożsamości i egzystującej dzięki różnicy. Odpowiedzią na działalność Aleksandra Rodcenki i Marcela Duchampa jest artystyczna kreacja Daniela Burena, Hans Haacke czy Michaela Ashera. Dostrzegli oni instytucję sztuki jako taką, podjęli jej twórczą analizę i dekonstrukcję aby ostatecznie kontynuować założenia postawione przez awangardę.

U Derridy dojście do koncepcji różnicy kształtuje się w odmienny sposób. Jego podstawowym założeniem jest ukryte i stopniowe podważanie teorii, aby wykazać sprzeczności u samych ich podstaw. Elementem odgrywającym ogromną rolę w dekonstrukcji jest ukryta myśl, pozwalająca na zdefiniowanie tego, co udawane a szczerze, na co wpływ ma tylko proces myślowy, który nie musi być tożsamy z podejmowanym działaniem. Tak krystalizuje się pojęcie różnicy, które wyklucza jednoznaczność, a wprowadza świadomy dualizm¹⁰. Różnica umożliwia percepcję rzeczywistości poprzez jej intelektualne poznanie i przedefiniowanie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Jest więc źródłem poznania, a konsekwencji staje się bytem i sensem. Derrida różnicę nazywa różnią, a pod tym pojęciem ukryte są dwie definicje: „nie być tożsamym” (to, co obecne, różni się od samego siebie) i „odłożyć na później” (to, co obecne, jest zawsze obecnym odwleczonym, które w pełni obecne będzie jutro)¹¹. Pojawienie się pojęcia „różnia” przyczyniło się do powstania procesu powtórzenia, które urzeczywistnia istnienie przedmiotu. Filozof zauważa, że pierwszy raz byłby jedynym, gdyby nie drugi raz, który staje się stwórcą pierwszego. Powtórzenie jest więc początkiem świata. Derrida zanegował istnienie oryginalnych znaczonych i znaczących, poza systemem różnic, dzięki czemu wszystkie elementy składowe rzeczywistości zostają odgórnie podporządkowane warunkowi różnicy.

⁹ Por. M. Załoski, wyd. cyt. s. 35.

¹⁰ Por. V. Descombes, wyd. cyt. s. 170.

¹¹ Por. tamże, s. 171.

Myśl filozoficzna Derridy umożliwiła zdefiniowanie sztuki postmodernistycznej poprzez odróżnienie jej od modernizmu. Jego pojęcie różni wprowadza intertekstualność w obręb sztuki wizualnej, co determinuje istnienie powtarzalności i różnicy, iterowalności znaków i zdolności funkcjonowania tych samych znaczących w różnych kontekstach¹². Ich rozpoznanie jest możliwe dzięki powtórzeniu jako elementowi nadającemu im tożsamość. Preziosi, komentując myśl Derridy, uznaje dzieło sztuki za drogę do odkrycia odgórnie istniejących prawd i bytów w umyśle, kulturze i społeczeństwie¹³. Poprzez powtórzenie każde dzieło sztuki jest znakiem znaczącym coś znaczonego, a niezależnie od różnych kontekstów, czasu i miejsca występowania zawiera zawsze przekaz w samym sobie. Mieke Bal, która w obręb semiotyki wprowadza dzieła sztuki (na zasadzie równowagi ze znakami), nadaje im interdyscyplinarność i intertekstualność¹⁴. Dekonstrukcja, stając się teorią i praktyką interpretacji, całkowicie przekształca tradycyjne metody historii sztuki na rzecz wprowadzenia równorzędności i wielości podejmowanych wątków analitycznych. Gdy uzna się, że dzieło sztuki jest równoznaczne ze znakiem semiotycznym, problem powtórzenia przestaje być mimetyczną kopią rzeczywistości, a staje się pełnoprawnym znakiem, nośnikiem treści, znaczoną znaczącego odwołującym się do wizualności.

Powtórzenie zmotywowane jest przez różnicę, dzięki czemu sztuka eksploruje nowe kategorie. Powtórzeniem w sztuce z perspektywy strukturalizmu i poststrukturalizmu zajmowała się Rosalind Krauss. Według niej dzieło sztuki musi być osadzone w przeszłych i współczesnych uwarunkowaniach, względem których jest powtórzeniem. Sztuka postmodernistyczna zyskuje aktualność dzięki reprodukowalności znaków, powtórzeń i kopii¹⁵. Badaczka, wprowadzając w obszar swoich rozważań figurę kratę, zdaje się interpretować działalność artystyczną jako wieczny powrót. Nieświadome powtórzenie ma miejsce podczas identyfikacji widza z wizerunkiem lub też jego umiejscowieniem względem siebie z wprowadzeniem zmiany, rytmu i powtórzenia. Krata sama w sobie stanowi powtórzenie, zastępujące absolutny początek. Powtórzenie podważa autonomię i autoreferencyjność sztuki, która rozstrzygnięta zostaje przez termin przezroczystości, odnoszący się do „systemu reprodukcji pozbawionych orygi-

¹² Por. M. Bryl *Historia sztuki wobec Derridy* [w:] *Historia sztuki po Derridzie* Ł. Kiepuszewski (red.) Poznań 2006 s. 55.

¹³ Por. tamże, s. 58–63.

¹⁴ Por. M. Bal, N. Bryson *Semiotics and Art. History* [w:] „The Art Bulletin” 1991, 73 s. 2.

¹⁵ Por. R. E. Krauss *Oryginalność awangardy* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* R. Nycz (red.) Kraków 1997 s. 399–420.

nału”¹⁶. Reinterpretacja sztuki poprzez powtórzenie musi być osadzona w ekonomii powtórzenia i oryginalności, dzięki czemu te same motywy pojawiające się u Jaspera Johnsa, Andy Warhola czy Sol LeWitta interpretowane są jako wyparcie, przymus, niepodatność na przekształcenia, brak możliwości rozwoju¹⁷. Problemem powtórzenia zajmował się również Umberto Eco. Wprowadza on termin powtórzenia ostentacyjnego, w którym powtórzenie oscyluje między potwierdzeniem i przekształceniem tożsamości powtarzanego elementu¹⁸. Formy sztuki odzwierciedlają system, który ukryty jest w realnej rzeczywistości, dzięki czemu sztuka jest powtórzeniem globalnej kondycji współczesności. Powtórzenie może mieć również charakter filologiczny, gdy stanowi rekonstrukcję i konserwację dawnych kodów i znaczeń, które zostają włączone w kontekst współczesności. Takie powtórzenie ma na celu ponowne odkrywanie znaczeń i kreowanie nowych kodów. Powtórzenie ma strukturę otwartą i globalną, a dzięki nadmiarowi elementów, które aktywizuje, wpływa na rozwój procesów artystycznych. Wyraźnie widoczne jest to w działaniach dadaistycznych i neodadaistycznych. W jeszcze inny sposób kategoria powtórzenia była interpretowana przez Arthura C. Danto. Ta interpretacja wydaje się najważniejszą w kontekście współczesnej sztuki polskiej, szeroko nazywanej popbanalizmem. Odnosił on ją do określenia niepercepcyjnej różnicy pomiędzy sztuką a niesztuką, przede wszystkim do *ready-mades* i pop-artu. Różnica ma w tym wypadku charakter morfologiczny i funkcjonuje dzięki powtórzeniu transfiguracyjnemu¹⁹. Elementy wykorzystywane w sztuce są wizualnie identyczne z przedmiotami codziennego użytku, a mimo to ich dogłębna analiza wykazuje znaczące różnice ich funkcjonowania, dla których podłoże stanowi kontekst, czas, miejsce i odbiór społeczny. Kluczem, który umożliwia rozwikłanie tej sytuacji, jest uświadomienie sobie, że obiekt powtarzający jest emblematem powtarzanego. Odsyła on do wielu różnych dzieł i zdarzeń, a także percepcji i doświadczeń zarówno artysty, jak i osób postrzegających sztukę, które tym samym uczestniczą w procesie jej powstawania. Gdyby bowiem owo powtórzenie rozpatrywać jako morfologiczną i tożsamą identyczność, nie można by mówić o istnieniu sztuki, ale dwóch identycznych przedmiotach. Status sztuki nadany obiektom przez artystę umożliwia rozpatrywanie ich w zupełnie nowych kategoriach. Dzieło sztuki jest w takim wypadku powtórzeniem fragmentu rzeczywistości, a nie samym tym fragmentem. Owa repetycja wprowadza dystans między od-

¹⁶ R. E. Krauss *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths* Massachusetts 1986 s. 162.

¹⁷ Por. M. Załuski, wyd. cyt. s. 106.

¹⁸ Por. U. Eco *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką „Przekazy i opinie”* 1990 nr 1–2 s. 13.

¹⁹ Por. A. Danto *After the End of Art* New Jersey 1997 s. 35.

biorcą a artefaktem i wytrąca obiekt z jego pierwotnego kontekstu, a odbiorcę z mechanizmu myślowego, którym podąża. Dzieło sztuki na mocy powtórzenia rzeczy w obrębie nowego zespołu nadaje im nową tożsamość: bycie znakiem znaczącego lub bycie znaczoną. Z zarysowanej analizy sytuacji wynika, że sztuka wypełnia niezdefiniowaną przestrzeń między elementami mimetycznymi i niemimetycznymi. Aby powtórzenia nie pomylić z mimesis należy rozpatrywać sztukę w kategoriach antymimetycznych, czyli według Danto: w konwencjonalnie określonych ramach.

Tego rodzaju zależności pojawiają się również w literaturze. Warto przywołać tu tekst *Pierre Menard, autor Don Kichota* Jorge Luisa Borgesa, który funkcjonuje jako swoisty traktat filozoficzno-literacki, oscylujący wokół problemu powtórzenia²⁰. Opisanie zostały w nim fragmenty *Don Kichota* Cervantesa i ich dokładne graficzne powtórzenie będące dziełem Pierre’a Menarda. Celem tego drugiego nie był plagiat, ale stworzenie identycznego pod względem wizualnym dzieła, do którego chciał dojść przez doświadczenie samego siebie. Czynnikiem umożliwiającym bezpieczne funkcjonowanie takiego powtórzenia jest kontekst, który pozwala dostrzec rysy wtórne i pierwotne w każdym z utworów i uszeregować je w odpowiednich wzajemnych konfiguracjach. Borges, analizując oba teksty, dochodzi do wniosku, że ten autorstwa Menarda jest o wiele bogatszy od pierwowzoru. Wpływ ma na to właśnie kontekst, który zlokalizowany jest zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz danego dzieła, a oba się determinują i przeistaczają w konsekwencji tej wzajemnej relacji. Dlatego też praca Menarda nie może być rozumiana jako powtórne zdarzenie się tego samego: już raz napisanej książki.

Danto rozpatruje powtórzenie w sztuce przy rozwoju tendencji esencjalistycznej, która determinuje powtórzenie w stałej, niezmiennej istocie, z uwzględnieniem metamorfoz istotnych treści prac²¹. Co więcej, niezwykle istotne jest dookreślenie sposobu zaistnienia dzieła sztuki, na który wpływ ma określona relacja do artysty, a także jego wypowiedź ukryta w obiekcie artystycznym. Dzieło sztuki ma zawsze intencjonalny charakter i jest to jeden z elementów umożliwiających jego odróżnienie od nie-sztuki. Nie mniej ważne są kategorie interpretacji i identyfikacji. Tytuł obiektu ma niepodważalny wpływ na identyfikację namalowanej formy. Wydaje się więc logiczną konsekwencją teza Danto, który wskazuje, że zmiana tytułu obiektu przyczyni się do zmiany identyfikacji tych samych jego fragmentów, co kolejno wpłynie na zmiany interpretacyjne. Interpretacja ma według filozofa konstytutywny charakter i dokonuje transfor-

²⁰ Por. J. L. Borges *Pierre Menard, autor Don Kichota* [w:] tegoż *Fikcje* Warszawa 1972 s. 36–45.

²¹ Por. M. Załuski wyd. cyt. s. 238.

macji zwykłych rzeczy w artefakty, dzięki niej sztuka istnieje i jest elementem znaczącym i znaczone, powtarza rzeczywistość, ale równocześnie jest niezależnym, samodzielnym bytem. Aby w pełni uwypuklić takie przekształcenia, Danto wprowadza termin „transfiguracja”. Odnosi się on do przekształceń o charakterze *stricte* wewnętrznym, które w wizualnej warstwie powtórzeniowej nie muszą być dostrzegalne.

Przedstawiony tu zarys myśli Danto nie jest nawet przyczynkiem do jakże rozbudowanej koncepcji filozoficznej, umożliwiającej wyjaśnienie problematyki powtórzenia i relacji zachodzących między elementem pierwotnym i wtórnym. Niemniej wydaje się, że na potrzeby niniejszego tekstu wprowadza niezbędną nomenklaturę, która pozwoli w pełni dostrzec problem powtórzenia fragmentów rzeczywistości w obszarze sztuki. Raz jeszcze wskażę czynniki mające wpływ na sposób odczytania repetycji. Są to: historia i czas powstania dzieła, indywidualizm twórcy, relacje zachodzące między danym obiektem a dyskursem artystycznym w obrębie którego ono funkcjonuje, przyczyna jego powstania, a także identyfikacja i interpretacja, a w konsekwencji – transfiguracja.

Pop-art doskonale wpisuje się w nurt różnicy i powtórzenia, gdyż jest również odpowiedzią na współczesną sobie kulturę seryjnej produkcji i konsumpcji. Poprzez zwielokrotnienia dochodzi do demaskacji absurdałności systemu i próby wytrącenia odbiorcy z narzuconego mechanizmu myślenia. W sztuce amerykańskiej lat 60. pojawił się pop-art, który odnosi się do podstawowych modeli reprezentacji, w tym obrazów odsyłających do istniejących już obrazów, stających się tym samym autoreferencyjnymi kodami i symulakrami rzeczywistości²². Taka zmiana postrzegania sztuki i jej interpretacji spowodowana została zmianą praktyki artystycznej i dominującą rolą Andy’ego Warhola. Będąc przedstawicielem kultury popularnej, którą jednoczył ze światem sztuki, starał się on pozbawić przedmiot symbolicznych znaczeń. Według Rolanda Barthes’a był to proces mający na celu stworzenie symulakralnej powierzchni²³. Twórczość Warhola można traktować jako transpozycję motywów funkcjonujących w kulturze masowej na dzieła sztuki, ale i jako kreowanie świata sztuki. Poddał oglądowi odbiorcy stają się ponownie przekształcone i powtórzone w obrębie intelektualnej percepcji obserwatora. Tym samym rzeczywistość i świat sztuki zaczynają zapętlać się. Proces ten jest napędzany przez percepcję kolejnych obserwatorów sztuki. Przyczynia się to do pozbawienia ich symbolicznego znaczenia i antropomorficznego statusu. Tym samym dochodzi do zaburzenia procesu reprezentacji, a dzieło włączone zostaje równoległe do dwóch światów: znaków-towarów i elementów nowej rzeczywistości. Powtórzenie wielokrotnie

²² Por. H. Foster, wyd. cyt. s. 154.

²³ Por. R. Barthes *That Old Thing Art* [w:] *Post-Pop* Cambridge 1989.

warunkuje oryginalność przedstawienia, co tłumaczyć można mnogością konfiguracji zagadnień, praktyk i dzieł artystycznych. Może być również próbą ograniczenia lub mnożenia traum i obsesji. Różnica powstała na skutek powtórzenia wyznacza również granicę między sztuką wysoką a kulturą popularną²⁴.

Postulowane przez Barthesa stworzenie symulakralnej powierzchni lub, jak twierdził Baudrillard, koncepcji znaków-towarów, jest w pop-artcie emblematem o rozproszonym charakterze. Co jednak najważniejsze, sam pop-art można interpretować jako powtórzenie, gdyż precedensem jego istnienia była *Fontanna* Marcela Duchampa. Powtórzenie obiektów popularnych i fetyszycowanie ich na mocy różnicy staje się pytaniem o wartość estetyczną sztuki. Może być również próbą ograniczenia lub mnożenia traum i obsesji²⁵. W działalności artystycznej Jeffa Koonsa produkcja obrazów i ich powtarzalność przyczyniły się do postrzegania różnicy jako jednego z wielu równorzędnych znaków, co sprawiło, że stała się ona pociągającym fetyszem. Multiplikowanie będące główną metodą nadawania obrazom nowych treści i znaczeń jest środkiem działań artystycznych podejmowanych również przez takich twórców, jak Bernd i Hilla Becherowie czy Thomas Struth. Koncepcja artystyczna, którą nieustannie rozwijali, polegała na systematycznym fotografowaniu obiektów wykazujących wizualne podobieństwo. Powtórzenie odnosi się do seryjności zdjęć i powtórzeń motywów, jakie podejmowali. Wielowątkowa typologia umożliwiła stworzenie wzornika, w którym zestawione ze sobą na zasadzie powtórzeń fotografie tworzą ustrukturyzowany obraz codzienności. W efekcie odbiór prac jest „domniemaniem autentyczności”, stopień podobieństwa przedstawień kwestionuje bowiem ich realizm²⁶. Ma na to wpływ sposób interpretowania kolejnych zdjęć, jednoznacznie odnoszących się do siebie, budujących tkankę znaczeniową, dla której czynnikiem konstytuującym istnienie jest powtórzenie. Oscyluje tu ono wokół powierzchniowej i dogłębnej interpretacji, dopiero ta druga pozwala dostrzec wielość wymiarów prezentowanych prac. To nie tylko obraz będący uwiecznieniem percepcyjnego poznania wizualnej strefy świata. To także doskonały, choć w swoim charakterze halucynacyjny – czy może raczej halucynogeny – obraz, który uzmysławia tragiczny wymiar świata. Nadmierne podobieństwo może prowadzić do całkowitej degradacji indywidualizmu zarówno osobowego, jak i twórczego. Środkiem, który być może przyczyni się do zahamowania owego procesu, jest intelektualne poznanie charakteru powtórzenia. W sferze mentalnej ma ono – zauważając za Danto – cechy transfiguracyjne,

²⁴ Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie* Warszawa 1997 s. 245.

²⁵ Por. tamże.

²⁶ Por. M. M. Bieczyński *Thomas Struth – najmłodszy uczeń Becherów* „Arteon” nr 6 (134) 2011.

w każdorazowo identycznych lub niemal identycznych przedstawieniach ukryty jest sens istnienia danego obrazu.

Powtórzenie pojawiające się u podstaw prac współczesnych twórców daje asumpt do spojrzenia na całość sztuki polskiej ostatnich dekad pod kątem problemu powtórzenia. Przy założeniu, że różnica jest tożsamością, postrzeżenie percepcyjne i intelektualne możliwe jest wyłącznie dzięki niej i staje się czynnikiem konstytuującym to, co rzeczywiste. We współczesnej sztuce polskiej objawia się to przez eksplorowanie osiągnięć awangardy artystycznej (Edward Krasiński, Tadeusz Kantor) i historii indywidualnej i powszechnej. Zjawisko to można każdorazowo interpretować jako konsekwencję różnicy, ponieważ jest wtórnym odzwierciedleniem minionych zdarzeń, pojawiającym się z opóźnieniem. Sztukę polską powstałą w okolicach roku 2000 nazywa się popbanalizmem, a w obszarze jej zainteresowań znalazła się cywilizacja obrazkowa, banał i codzienność²⁷. Tworząc indywidualny mały realizm, twórcy poprzez samą już tematykę zmuszeni zostają do bazowania na powtarzalności określonych kadrów, fotografii, obrazów czy zdarzeń. Wielokrotnie pojawiają się też motywy bezpośrednio zaczerpnięte z mediów. Pozornie wierne przemałowywanie opiera się na różnicy, a poprzez powtórzenia zostaje wzbogacone w dodatkowe treści o wymiarze egzystencjalnym. Brak w tym krytycznego zacięcia czy próby nadania realiom nadmiernego patosu. Załuski wysuwa tezę, że każdy jednostkowy kontekst sztuki modernistycznej jest odkryciem innej postaci problemu powtórzenia²⁸. Wydaje się, że założenie to można również zastosować względem współczesnej sztuki polskiej.

Problemem jaki należy rozważyć jest odpowiedź na pytanie, czy w sztuce polskiej po roku 2000 powtórzenie wykorzystywane jest celowo, czy nieświadomie i jakie treści poprzez różnicę i multiplikację zostają włączone do prac artystów. Precedensem występowania w powtórzenia w sztuce polskiej są twórczość Natalii LL, która opiera się na różnicy jako fetyszu, czy prace Romana Opałki, przepełnione pierwiastkiem duchowości. Artysta poszukiwał wizualnego ekwiwalentu wielości, której miernikiem jest przemijający czas. Gradacja liczb i kolorów jest u Opałki odzwierciedleniem procesu jednoczenia się artysty i dzieła.

Analiza powtórzenia w sztuce polskiej ukierunkowana jest w stronę zagadnień autentyczności, efemeryczności, dematerializacji, kontekstualności, zaangażowania, utopijności i określenia, kim lub czym jest podmiot twórczy. Ma to na celu dekonstrukcję powszechnego sposobu odczytywania sztuki polskiej po roku 2000. Za pomocą aparatury pojęciowej zaczerpniętej z filozofii Deleuze'a

²⁷ Por. J. Banasiak *Zmęczeniu rzeczywistością* Warszawa 2009 s. 218.

²⁸ Pod. T. Załuski, wyd. cyt. s. 424.

i Derridy, która umożliwia wyprowadzenie różnorodnych rodzajów powtórzeń, a z uwzględnieniem różnicy dookreślenia istnienia danych przedstawień wykazać można ich mechanizm reprezentacji i intertekstualność istnienia. Interpretacja ta ma wykazać potencjalność ukrytą w dziełach, której poszukiwania oscylują wokół estetycznej wieloznaczności prowadzącej do źródeł poznania i poza granice malarskiej rzeczywistości. Myśl ta zostanie zarysowana na przykładzie działań artystycznych Wilhelma Sasnala, Marcina Maciejowskiego, Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Agaty Bogackiej i Jadwigi Sawickiej.

Obrazy Sasnala są intensywną eksploracją współczesnej rzeczywistości. Elementy współczesnej kultury wielokrotnie powtarzane na płótnach, poprzez zmienioną formę jawią się jako autonomiczne obiekty. Różnica między pierwotnym-źródłem inspiracji a malarskim przedstawieniem jest badawczym paradygmatem umożliwiającym interpretację jego twórczości w kategoriach poszukiwania tożsamości artystycznej, poznania źródła pochodzenia, dekonstruowania rzeczywistości i produkowania nowych zagadnień o naturze estetycznej. Krajewski, pisząc o estetyce podobieństwa, wskazuje na pojawiające się w sztuce próby unicestwienia rzeczywistości poprzez praktyczne zmiany ram interpretacyjnych i eliminowanie stałych punktów²⁹. Powtarzanie różnicy w zakresie dyskursu interpretacyjnego pozwala na zmianę wizualności przedstawienia i wizualizowanie tego, co abstrakcyjne lub ulotne w nieustannie zmieniającym się świecie. Rzeczywistość jest u Sasnala rozdzielana na niewielkie układy i cząstki, które na mocy różnicy podważają banał współczesności. W wypadku malarstwa Wilhelma Sasnala można mówić wręcz o kreowaniu przestrzeni malarskiej, w miarę oglądania stającej się przestrzenią, w której wytwarza się doświadczenie. Artysta nie maluje więc przedmiotów, a jedynie ich obrazy, a nawet stosunek do nich. Tak rozumiane postrzeganie obrazów nie ma naprowadzać oglądającego na treść ukrytą poza obrazem, ale sam ma być tą treścią³⁰. Obraz-doświadczenie jest u Sasnala zewnętrze przyjemnym wizualnie artefaktem, nasiąkniętym głęboko krytyczną treścią, będącym wypadkową różnych funkcji i procedur funkcjonujących we współczesnym świecie. Zebrane w jedną całość współtworzą malarską przestrzeń, która z jednej strony koresponduje z rzeczywistością, na bazie której została skonstruowana, z drugiej natomiast problematyzuje ją za pomocą materialności samego obrazu. Dodatkowo dzięki opóźnieniu czasowemu między dwoma formami wypowiedzi dochodzi do pełnego zrozumienia pierwotnych i wtórnych treści. Gorczyca podkreśla tu realizm tych przedstawień, które funkcjonując niejako w zwolnionym tempie, deformują

²⁹ Por. M. Krajewski *Estetyka podobieństwa. Sztuka wobec trwałości gustów* [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* Warszawa 2008 s. 27.

³⁰ Por. P. Mościcki *Gra w malarstwo. O obrazach Wilhelma Sasnala* [w:] *Sasnal* Warszawa 2008 s. 113.

rzeczywistość, pozwalając na zrozumienie jej sensu i emocji towarzyszących percepcji³¹.

Powtórzenie morfologiczne elementów współczesnej kultury jest badawczym paradygmatem umożliwiającym interpretację jego twórczości w kategoriach poszukiwania tożsamości artystycznej, dekonstruowania rzeczywistości i produkowania nowej estetyki. Ranciere wprowadza „estetyczny porządek sztuk”, który motywowany jest przez dążenie do przekraczania granic sztuki i utożsamiania jej z życiem, a definiowany jako autonomia sztuki – specyficznego obszaru doświadczenia. Stworzył on również kategorię „podziału zmysłowości”, która porządkuje możliwości doświadczenia i działania³². W ten sposób zrywa podział między czystością sztuki a jej użytecznością. Malarstwo Sasnała, przy zachowaniu estetycznego porządku, przedstawia świat z uwzględnieniem jego różnorodności i niechęcią do całkowitej demaskacji.

U Marcina Maciejewskiego powtórzenie przekształcone na potrzeby danej wypowiedzi artystycznej jest przeniesieniem stereotypów ze świata informacji do struktur symbolicznych malarstwa. Artysta ujawnia chęć subiektywnej rekonstrukcji rzeczywistości w malarskiej przestrzeni poprzez wielokrotne nawiązywanie do fotografii przedstawiającej to, czego już nie ma, co na drodze nieustannie zmieniającej się różnicy stało się różnym od różnicy samej w sobie. Goschka Gawlik postrzega malarstwo Maciejewskiego jako heterogeniczne formy będące zarówno odzwierciedleniem dynamiki otwartego społeczeństwa, jak i transformacją pojęcia kultury³³. Motorem tego rodzaju przesunięć o charakterze interpretacyjnym jest powtórzenie, które poddane zostaje krytycznemu przeinterpretowaniu. Jego obrazy stają się w tym kontekście spektaklem zastępującym realne życie³⁴. Powtórzenie zyskuje charakter egzystencjalny. Obrazy Maciejewskiego mogą być interpretowane jako derridiańskie złożone interakcje³⁵. Są bowiem równocześnie nośnikami prawdy i informacji, a także przedstawiają to, co zwykle niewidzialne w otaczającej rzeczywistości (szaleństwa, fascynacje, traumy). Hans Belting opisywał relacje zachodzące między obrazem w świadomości wewnętrznej człowieka a jego zewnętrznym, cielesnym wymiarem w tym, co Realne³⁶. Maciejewski odwołuje się do obrazów przechowywanych w umysłach odbiorców, dzięki czemu ich pełne zrozumienie jest możliwe

³¹ Por. Ł. Gorczyca *Wilhelm Sasnal* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 126.

³² Por. J. Ranciere *Estetyka jako polityka* Warszawa 2007 s. 27–29.

³³ Por. G. Gawlik *Podwójna perspektywa* [w:] *Tak jest. Marcin Maciejewski* Kraków 2010 s. 11.

³⁴ Por. tamże, s. 12.

³⁵ Por. Ł. Kiepuszewski *Historia sztuki po Derridzie* Rogalin 2004.

³⁶ Por. H. Belting *Obraz jego media Próba antropocentryczna* „Artium Questiones” XI 2000 s. 296.

poprzez skonfrontowanie różnicy obrazu na płótnie z tym w fantazji odbiorcy. Według Ranciere’a malarstwo każdorazowo wspiera lub zaprzecza stereotypom masowej wyobraźni, tym samym jest zobowiązane do odnalezienia nowych relacji do zjawisk obecności i nieobecności w tradycji³⁷. Maciejowski, podejmując na nowo tradycje realizmu i kopiowania, szuka tych relacji w zmysłowości, zrozumiałości i przemieszaniu form i treści definiujących nowoczesną autonomię jego sztuki. Twórczość Maciejowskiego może być również interpretowana, jak wskazuje Szczerski, jako alegoryzacja rzeczywistości³⁸. Poprzez różnicę alegoria staje się bazą dla wykazania hybrydyczności, powtarzalności i zawłaszczania nowych terenów poznania przez współczesną sztukę.

Prace Ziółkowskiego można interpretować jako surrealistyczny komentarz do aktualnej kondycji świata. Cichocki podkreśla, że są one opisem zdarzeń minionych i obecnych, powtórzonych z Realnego na wyimaginowane i poprzez różnicę stających się nowym wymiarem problemu, który rozwiązany może być przez współodczuwanie i ekstatyczne poszukiwanie³⁹. Obrazy Ziółkowskiego są światami samymi w sobie, w których każdy wątek generuje następny. Są one magazynami myśli o Realnym, które balansując na granicy symulaków i różnic, przez obsesyjne powtarzanie stają się autonomicznym światem. Dostrzec tu można „gombrowiczowską formę”. Banasiak twórczość Ziółkowskiego sytuuje w ramach „zmęczenia rzeczywistością”, które jest samodzielną postawą odchodzącą od analizy rzeczywistości na rzecz kreowania indywidualnych artystycznych przestrzeni, opierających się na własnych przeżyciach⁴⁰.

W obrazach Bogackiej elementy artystyczne poddane są odpowiednim uproszczeniom i nasyceniom formalno-treściowym i zacierają granicę między banałem a wielką formą. Malarstwo jest nowatorskim powtórzeniem pozornie znajomych treści. Silnie nasycone pierwiastkiem kobiecości płótna są opowieścią o życiu artystki. Tym samym jej twórczość jest powtórzeniem tego, co znajome i powszechne, a jednak różne i każdorazowo inne. Do kolejnych przekształceń dochodzi na drodze odbioru przez kobiety-obszery. Motyw lustra nawiązuje do powtórzenia i staje się obszarem postrzegania zmieniającej się rzeczywistości oraz różnicą między poznanym a nieznanym. Gorczyca podkreśla pojawiający się w twórczości Bogackiej styk iluzji i deziluzji, który jako powtarzający się paradoks malarstwa oddaje głęboki, fantazmatyczny sens obrazów⁴¹.

³⁷ Por. J. Ranciere *Los obrazów* [w:] tegoż *Estetyka jako polityka* Warszawa 2007 s. 43.

³⁸ Por. A. Szczerski *Marcin Maciejowski* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 98.

³⁹ Por. S. Cichocki *Jakub Julian Ziółkowski* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 136.

⁴⁰ Por. J. Banasiak, wyd. cyt. s. 224.

⁴¹ Por. Ł. Gorczyca *Agata Bogacka* [w:] *Nowe zjawiska...* wyd. cyt. s. 62.

Jeszcze inne są prace Sawickiej, na płótnach której pojawiają się krótkie hasła, odnoszące się do bliżej nieznanymi zjawisk lub wydarzeń. Różnorodność spojrzeń powoduje, że powtarzanie tej samej frazy buduje różne światy i różnorodne sposoby ich rozumienia. To, co bezosobowe, nabiera charakteru, a dzięki zwielokrotnionej poprzez obecność odbiorcy wyobraźni i wrażliwości dochodzi do przededefiniowania świata i kreowania nowych realnych rzeczywistości. W jej sztuce dochodzi do całkowitej dezintegracji znaczącego i znaczonego, poprzez takowe zwielokrotnienia pojawia się nieskończenie wiele nowych sensów⁴². Stracona jednoznaczność różnicuje to, co pierwotne. Powtórzenia u Sawickiej mają też zupełnie inny charakter, zbliżony do omówionego już wcześniej multiplikowania rzeczywistości, w której osadzone są prace artystki i do której się one odnoszą⁴³. Załuski twórczość artystki interpretuje jako „środowiska powtarzalności”, które poprzez powtórzenie może zostać strywalizowane, a jego patos mu odebrany. Badacz uważa, że Sawicka jest artystką, która w swoich pracach szuka równowagi między metamorficznym powtórzeniem jednostkowych fragmentów świata a istnieniem samych tych fragmentów. Podobny rodzaj powtórzenia i technika jego zastosowania pojawia się także w pracach Jenny Holzer czy Barbary Kruger.

Aby w pełni dostrzec istotę powtórzenia w twórczości Bogackiej i Sawickiej, warto przywołać teorię Griseldy Pollock, która wykorzystuje różnicę i różnicowanie do rozwijania problematyki gender i przededefiniowania terminów „mężczyzna” i „kobieta” w ramach różnicy płciowej. Dzięki temu specyfika kobiecości w procesie samoustanawiania kształtuje się w oparciu o społeczne tożsamości i psychiczne formacje⁴⁴. U Sawickiej proces ten zachodzi dzięki powtarzaniu tej samej frazy, którą buduje ona różne światy i skojarzenia. To, co bezosobowe, nabiera charakteru. Całkowita dezintegracja znaczącego i znaczonego różnicuje to, co pierwotne⁴⁵. Pollock, odnosząc się do różnicowania płciowego tego-cokobiece, nie zgadza się na podział na rzeczywiste materialne ciało i jego kulturowe reprezentacje, ale podkreśla, że obraz ciała jest funkcją psychologii, kontekstu społeczno-historycznego i anatomii. Prace Bogackiej należy odczytywać jako rodzaj pamiętnika, ale i walkę o jednostkową pozycję kobiecości w dominującej męskiej wielości, sprzeciw względem hierarchizacji społeczeństwa w odniesieniu do płciowości. Jej świadoma nagość jest reprezentacją psychiki i podkreśleniem różnicy między tym, co wewnętrzne a tym, co zewnętrzne. Kobieta jako Inna (różnica) występuje u Derridy w postaci czynnika destabilizującego

⁴² Por. J. Sawicka *Nic w środku* Kraków 2003 s. 37.

⁴³ Por. M. Krajewski *Powtarzanie poznawanie kłusowanie* [w:] J. Sawicka, wyd. cyt. s. 65.

⁴⁴ Por. A. Jakubowska „[...] aby można wokół nich tańczyć...” [w:] *Historia sztuki po Derridzie* wyd. cyt. s. 110.

⁴⁵ Por. M. Krajewski *Powtarzanie poznawanie kłusowanie* [w:] J. Sawicka, wyd. cyt. s. 65.

jącego metafizykę obecności i reprezentuje płynne granice, nieobecność, niestabilność⁴⁶. Sztuka Sawickiej i Bogackiej w tym kontekście nie jest sztuką o Kobiecie, ale o przestrzeni różnicy, niezgodności i odmienności. Pierwiastek żeński, będący siłą transformującą powtórzenie, nieustannie zmienia swój zewnętrzny status, aby poprzez różnice dekonstruować zastany porządek.

Filozofia różnicy i powtórzenia jest jednym z wielu dyskursów, które umożliwiają zrozumienie sztuki polskiej po roku 2000. Wyraźnie krystalizujące się podobieństwa pomiędzy sztuką amerykańską lat 60. i jej kontynuacjami na gruncie europejskim a działalnością współczesnych polskich artystów są czynnikiem dodatkowo podkreślającym słuszność postawionej tezy. Zainteresowanie otaczającym światem, jego multiplikowanie i przetwarzanie, a także fascynacja popkulturą jako elementem współtworzącym rzeczywistość są niezaprzeczalnymi cechami wspólnymi tych nurtów. Inne jest tło ich powstania, cel, a środki wypowiedzi artystycznej są do siebie jedynie zbliżone. Mimo to występuje między nimi zbieżność, a analiza zjawisk w Polsce w kontekście filozofii różnicy i powtórzenia wydaje się pełniejsza dzięki dyskursowi historycznemu i podobieństwu zjawisk, jakie zapoczątkował pop-art. Popbanalizm jest powtórzeniem pop-artu, ale dzięki różnicy zarysowanej poprzez czas, geografię i kontekst społeczny stał się zupełnie nową jakością.

Analiza współczesnej sztuki przy wykorzystaniu aparatury pojęciowej zaczerpniętej z filozofii różnicy i powtórzenia przeddefiniuje ją w kontekście inności i multiplikacji, co pozwala na wykazanie interdyscyplinarności, kontekstualności i aktualności sztuki. Tym samym powtórzenie staje się czystym zaprzeczeniem koncepcji „końca sztuki” a wykazana wieloznaczność i różnorodność powtórzenia determinuje powstawanie wciąż nowych sposobów tworzenia i interpretowania sztuki. Podsumowując, każdorazowo podejmowana działalność artystyczna jest osadzona w danym kontekście, uczestniczy w określonych układach i relacjach, jest efektem wielu złożonych zależności, co sprawia, że mimo morfologicznego podobieństwa zawsze jest czymś nowym. Wydaje się więc, że wprowadzenie nomenklatury zaczerpniętej z filozofii różnicy i powtórzenia w znacznym stopniu marginalizuje problem „końca sztuki”.

⁴⁶ G. Pollock *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki* [w:] Atrium Questiones 1997 VIII s. 174.

Repetition in the Polish Art Since the 90s XX Century and the Problem of „the End of Art”

Article presents ways of using the philosophy of difference and repetition as a method of interpretation the contemporary Polish art. It is shown how the philosophy is functioning and forming itself. Theoretic considerations apply concepts of Gilles Deleuze and Jacques Derrida and the use of this line of researches in the discourses of art taken by Rosalind Kraus, Umberto Eco and Arthur C. Danto. Synthetic analysis of repetition which is understood as a morphological, ostentatious, transformation and transfiguration can be found both in the pop-art and contemporary Polish art, called popbanalizm, which for the purposes of the article is represented by Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski, Jakub Julian Ziółkowski, Agata Bogacka, Jawszka Sawicka.

Bogumiła Śniegocka – e-mail: b.sniegocka@orange.pl