

Grzegorz Klaman. Postmodernistyczne dzieło sztuki krytycznej

W sztuce lat 90. XX w. i towarzyszącej jej refleksji intelektualnej dokonała się zmiana paradygmatu w ocenie dzieł zaliczających się do tzw. nurtu sztuki krytycznej. Zmiana ta nastąpiła w chwili uświadomienia sobie, że w obliczu nowej rzeczywistości dzieło nurtu krytycznego nie może już dłużej zajmować uprzywilejowanej pozycji awangardowej przemiany rzeczywistości, gdyż obowiązujący system natychmiast tę twórczość wchłaniał, wykorzystując do własnych politycznych celów. Jedynymi bezpiecznymi środkami stała się więc dekonstrukcja i opis nowej rzeczywistości, przyjęcie pozycji nie w awangardzie systemu, a na jego tyłach. Sztuka polityczna przeszła przemianę z reprezentanta określonego podmiotu klasowego na rzecz krytyki przedstawień społecznych i kulturowego konstruowania podmiotowości. Według Hala Fostera marksizm przeszedł w tym wypadku trzy przemiany. Po pierwsze: od apriorycznego pojęcia klasy jako podmiotu historii ku zainteresowaniu problemem produkcji podmiotu społecznego w historii (podmiotowości jako przyporządkowania). Po drugie: od skupienia uwagi na środkach produkcji ku zainteresowaniu obiegami kodów konsumpcyjnych. I wreszcie, po trzecie: przejście od teorii mówiącej, że władza opiera się na przyzwoleniu społecznym gwarantowanym przez ideologię klasy lub państwa, do teorii, że władza działa przez kontrolę techniczną, dyscyplinującą w sposób bezpośredni nasze zachowania (i nie mniej nasze ciało)¹. Było to zarazem przejście od postawy transgresyjnej, opierającej się na optymistycznej wierze, iż inna – lepsza rzeczywistość możliwa jest do skonstruowania w świecie artystycznej wizji, do postawy dekonstrukcyjnej pozbawionej tej wiary i opartej jedynie na opisie i komentarzu tego, co powszechnie uznane za trwałe.

Jednym z wyróżników sztuki krytycznej lat 90. było wprzęgnięcie w obszar artystycznych działań ludzkiego ciała lub jego fragmentów. Ciało pełniło w tej sztuce funkcję naczynia, w którym zogniskowała się zarówno problematyka obiegu kodów konsumpcyjnych, dyscyplinująca mechanika biowładzy, jak i zagadnienie produkcji podmiotu społecznego. Fragmenty ludzkiego ciała, organy z jego wnętrza, cielesne płyny weszły na stałe do repertuaru artystycznych środków wyrazu, stając się znakiem rozpoznawczym sztuki politycznie i społecznie zaangażowanej². Uwadze zarówno artystów, jak i teoretyków

¹ H. Foster, *O idei sztuki politycznej*, przeł. E. Mikina, „Magazyn Sztuki”, 1994, 4.

² O związkach sztuki z ciałem oraz mariażu artystów z lekarzami, jako najbardziej nośnych w sztuce lat 90. wyznacznikach sztuki politycznie zaangażowanej, pisze m.in. I. Kowalczyk, *Nie-*

tego okresu uszła jednak uwadze najbardziej rudymmentarna, moim zdaniem, kwestia znaczeniowej potencji jednostkowego dzieła sztuki. Przesadna koncentracja na nowej artystycznej metodologii i nowych środkach wyrazu doprowadziła do sytuacji, w której wprzęgnięcie w obszar dzieła tzw. abjectu³ było wystarczającą przesłanką do przypisania pewnym działaniom artystycznym znaczenia politycznego. Tendencja ta doprowadziła do sytuacji, w której zniknęła z pola widzenia kwestia innowacyjności, autorskiego komentarza czy po prostu pojęcia „twórczości”, wraz ze wszystkimi konsekwencjami, jakie to określenie ze sobą niesie.

Przykładem sztuki, która wchłonęła postulaty postmodernizmu związane zarówno z rolą i funkcją sztuki krytycznej, zakresem poruszanej problematyki, jak i wykorzystaniem nowych, budzących wstręt i odrazę (jako tej sztuki wyznaczników) materiałów, są niektóre realizacje Grzegorza Klamana. Jego twórczość z lat 90. idealnie wpisująca się w zmianę paradygmatu sztuki krytycznej. W stosunku do dzieł z lat 80., którym towarzyszyła jeszcze postawa transgresyjna w próbie budowania świata „nowego *sacrum*” i jawna krytyka określonego podmiotu klasowego, w tym wypadku – władzy totalitarnej, większość realizacji z lat 90. została w pełni zawłaszczona przez jedną koncepcję filozoficzną – myśl i tekst Michela Foucault. Traktaty filozofa przeniknęły nie tylko warstwę syntagmatyczną realizacji artysty, ale również nadały im podstawowe znaczenie. Paradoksalnie dzieło nurtu krytycznego stało się ilustracją tekstu.

Zależność realizacji artystycznych Klamana, zwłaszcza tych z lat 90., od filozofii Foucault jest dla interpretatorów jego twórczości dosyć oczywista. Zwykle jednak dawała asumpt jedynie do odczytywania jego prac przez pryzmat foucaultiańskiego urzędzenia władza–wiedza–ciało, a jej wpływ na konstrukcje poszczególnych instalacji oraz strategię artystycznych wyborów pozostawał niezauważalny. Wpływ *Nadzorować i karać*, *Narodzin kliniki*, *Archeologii wiedzy* Foucault tkwi w instalacjach Klamana znacznie głębiej, aniżeli mogłyby wskazywać na to bezpośrednio wprzęgnięte w obszar dzieła cytaty z filozofa. Takie realizacje, jak chociażby *Ekonomia ciała* z 1994 r., *Anatomia polityczna ciała* z 1995 r., *Pneuma* z 1996 r. czy *Sari* z 1998 r., stają się wręcz ilustracją *Nadzorować i karać*. Pojawia się pytanie o status „krytycznego” dzieła sztuki w dzisiejszej historii sztuki i naszych wobec niego oczekiwaniach. Dzieła, któremu po transgresji pozostaje jedynie opis i dekonstrukcja. Zarówno jedno,

bezpieczne związki sztuki z ciałem, Poznań 2002; P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001.

³ Pojęcie „abject art” wprowadziła Julia Kristeva na określenie sztuki krytycznej, która posługuje się materiałami budzącymi wstręt, lęk, przerażenie, a które jednocześnie pociągają i fascynują, jak obrzeża naszego ciała, cielesne płyny, śmierć czy narodziny. Sztuka skoncentrowana na *abject* budzi kontrowersje, negatywne reakcje, a także wstręt i odrzucenie. Jednocześnie przez odniesienie do tego, co w nas pierwotne, jest próbą poszukiwania autentyczności w świecie multiplikacji fikcji i symulacji. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, Kraków 2008.

jak i drugie może jednak zawierać w sobie element znaczeniowej gry, która wyniesie je poza zamknięty krąg powtórzeń i tautologicznych znaczeń. Co jednak, gdy dzieło uchodzące powszechnie za krytyczne, pozbawione jest owej gry i pełni wyłącznie funkcję translatora filozoficznego dyskursu na wizualny język sztuki?

Instalację *Ekonomia ciała* (il. 1, 2) Klamana opisuje w sposób następujący: „We wnętrzu metalowej komory panuje chłód. Na wysokości twarzy masz oszroniony agregat chłodniczy. Jego buczenie nakłada się na dźwięk spadających kropli wody, dźwięk wydobywający się z głośników i przenoszony przez stalowe ściany. Kiedy wchodzisz przez gumową szczelinę, na podłodze pojawia się błękitnawe zdjęcie z prosektorium. Leżące na stole zwłoki ujęte są od strony zabandażowanej głowy. Czy odważysz się nastąpić na ten obraz? Czym jest obraz umarłego człowieka? Czym jest wejście stopami na ten obraz? Możesz go przeskoczyć, by zbliżyć się do źródła zimna. Możesz wejść na obraz na podłodze, ale wtedy twoje ciało, zamknięte w blaszanej skorupie, będzie ekranem, na którym odwzoruje się umarły. Zapowiedź”⁴. Komora Klamana to prosektorium. Foucault w wydanej w 1963 r. *Naissance de la Clinique (Narodzinach kliniki*, wydanie polskie 1990 r.) przypisuje studiom anatomicznym, które przywołuje Klamana przez umieszczenie w komorze zdjęcia zwłok, pierwszorzędne znaczenie w procesie zawłaszczania ludzkiego ciała do medycznych (publicznych) potrzeb i eksperymentów. Poprzez studia anatomiczne odbywające się w zaciszu medycznych laboratoriów (prosektorium), pisze Foucault w *Narodzinach kliniki*, śmierć zyskała pozytywny wymiar medycznego poznania, czyniąc widzialnym to, co było dotychczas ukryte. Kliniczno-anatomiczne spojrzenie (*gaze*)⁵ zyskało dostęp do wcześniej ukrytych głębin ludzkiego ciała, czyniąc jednostkę transparentnym obiektem użyteczności publicznej. Złączenie wiedzy i spojrzenia dało pełnię „władzy” nad jednostką. Dla Foucault medycyna objawiła się więc jako jedno z najsilniejszych społecznie narzędzi kontrolowania funkcji jednostki oraz ustanawiania społecznej normy⁶. Idąc tym tropem, Grzegorz Klamana buduje prosektorium z rzutowanym na posadzkę komory zdjęciem zwłok, dając jednocześnie widzowi możliwość wkroczenia na nie. A to już nic innego jak opisany również w *Narodzinach kliniki* moment rzutowania na pacjenta anatomiczno-patologicznej mapy będącej, mówiąc słowami

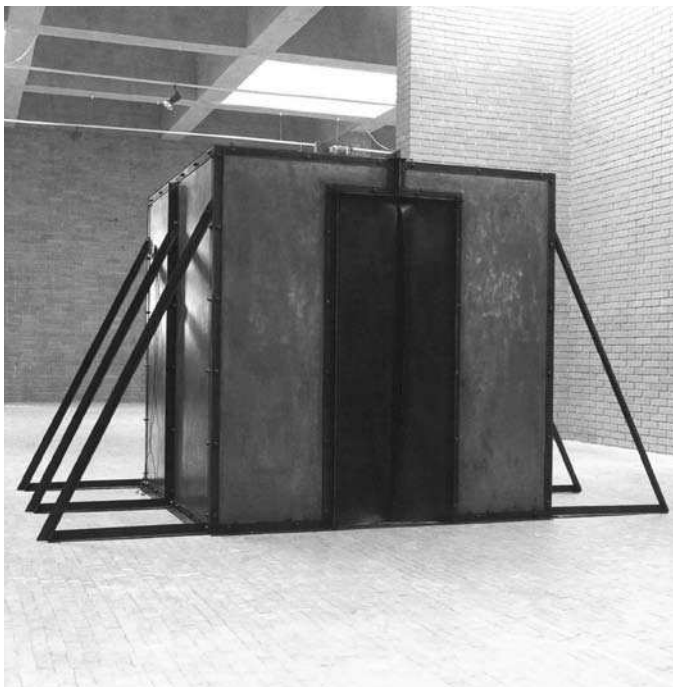
⁴ Cyt. za: A. Szyłak, *Klamana albo ciało w świecie hierarchii*, [w:] *Klamana*, red. B. Czubak, Gdańsk 2000.

⁵ Pojęcie „*gaze*” wprowadza Foucault w *Narodzinach kliniki* na określenie specyficznej percepcji medycznej, która pojawia się wraz z włączeniem do badań medycznych studiów anatomicznych. Pozwoliły one widzieć jednostkę w całej jej złożoności z uwzględnieniem indywidualnych różnic oraz nadały śmierci pozytywny wymiar poznania, umożliwiając organizację racjonalnego języka opisu choroby. Ta swoista perceptualna inwazja na indywidualnym ciele sprawiła, iż medycyna zyskała pełnię władzy nad człowiekiem.

⁶ Por. A. Cassey, *Birth of the Clinic*, <http://www.stanford.edu/dept/HPS/BirthOfTheClinic>.



1. *Ekonomia ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

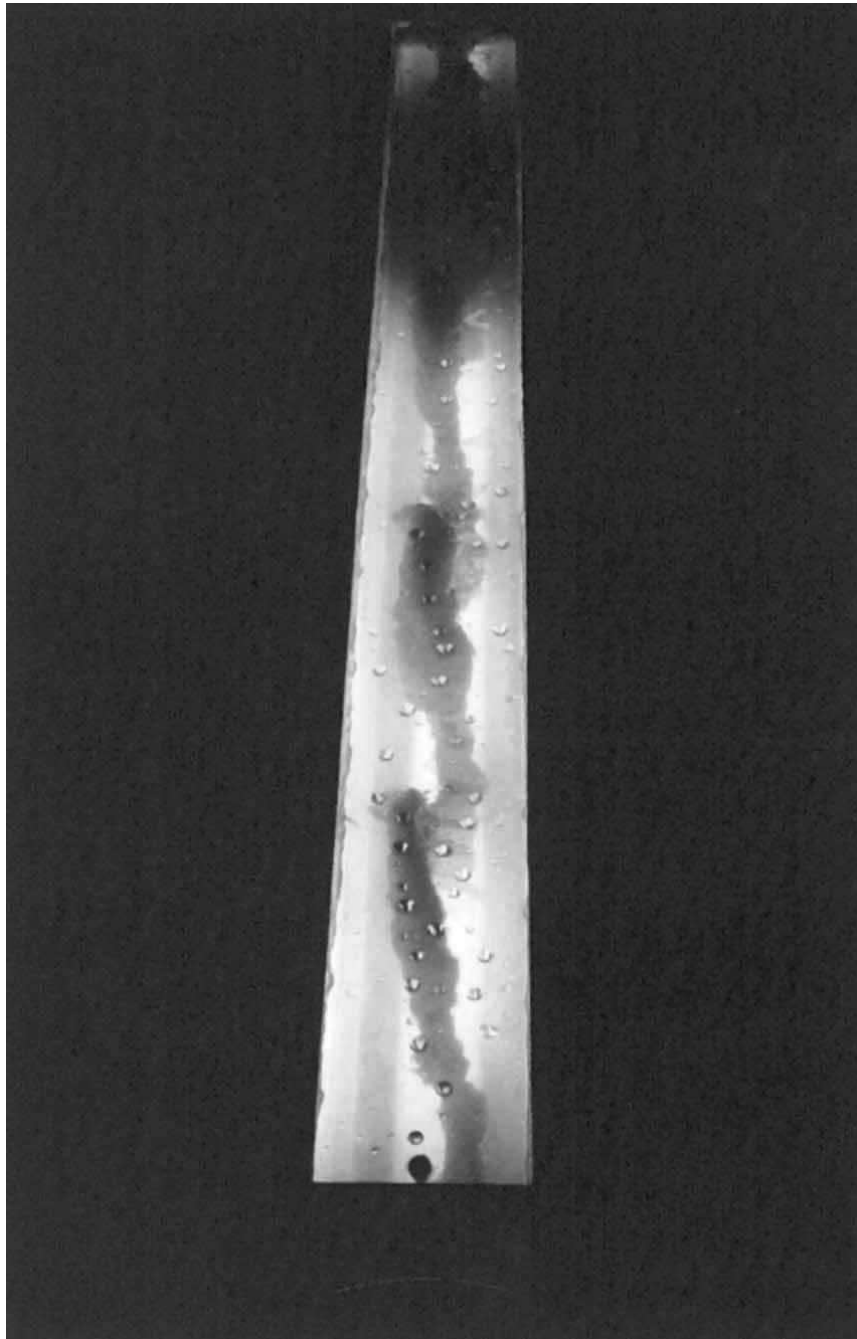


2. *Ekonomia ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

Foucault, „trzykropkiem przyszłej autopsji”. „Możesz wejść na obraz na podłodze, ale wtedy twoje ciało zamknięte w blaszanej skorupie, będzie ekranem, na którym odzworuje się umarły. Zapowiedź”, stwierdza artysta w konkluzji komentarza swojej pracy, komentarza wyjętego wprost z *Narodzin kliniki*.

W pracach *Anatomia polityczna ciała*, *Pneuma*, *Sari* Grzegorz Klamana odwołuje się w sposób niezawołowany do *Nadzorować i karać* Foucault. Samo pojęcie „anatomii politycznej” użyte w tytule pierwszej z wymienionych prac jest określeniem wprowadzonym przez filozofa na opisanie działania mechaniki władzy, wytwarzanej na potrzeby produkcji ujarzmionych, wyćwiczonych i uległych ciał. W *Anatomii politycznej ciała* z 1995 r. (il. 3, 4, 5) spotykamy trzy stalowe obiekty na rzucie krzyża równoramiennego, kwadratu i prostokąta, w których artysta umieszcza preparaty jelit ludzkich uformowanych w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy. Stalowe konstrukcje jako formy architektoniczne zwykle symbolizowały w twórczości artysty władzę totalitarną⁷, z czasem stały się znakiem foucaultiańskiego urzędu władzy – wiedzy. W instalacji fragmenty wypreparowanych jelit (fragmenty ciała) kształtują się w różne formy w zależności od kształtu, jakie narzuca mu zewnętrzne urządzenie, w którym

⁷ Do pojęcia władzy totalitarnej odwoływały się budowane przez artystę z początku lat 90. *Monumenty*. Por. D. Hill, *Monumenty Grzegorza Klamana*, „Gazeta Gdańska”, 1993, 62 (30 III); E. Moskalówna, *Mięso sacrum*, „Głos Wybrzeża”, 1993, 71 (26 III).



3. *Anatomia polityczna ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



4. *Anatomia polityczna ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



5. *Anatomia polityczna
ciała*, 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz

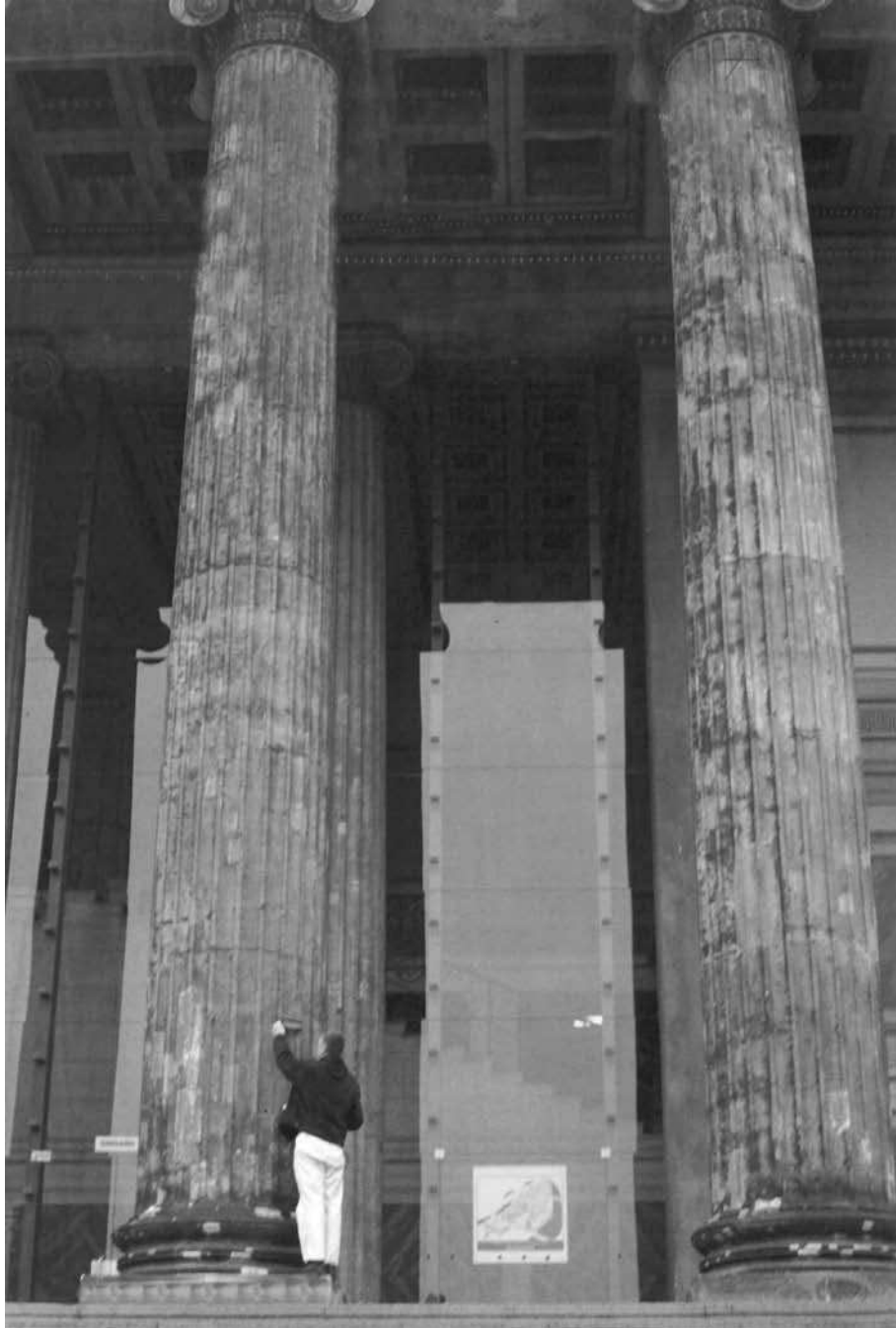
tkwi. Dopasowują się i podporządkowują. Stają się ujarzmionym, wyćwiczo-
nym i uległym fragmentem ciała. Po raz kolejny instalacja, wymagająca prze-
cież niemałego nakładu pracy – zbudowania stalowych konstrukcji, wypoży-
czenia zakonserwowanych formaldehydem ludzkich jelit z laboratoriów Aka-
demii Medycznej, nie mówiąc już o samej pracy związanej z instalacją wystawy
– okazuje się ilustracją kategorii filozoficznej Foucault.

Istotne jest, iż w akcji pod tym samym tytułem i z tego samego roku (il. 6),
pokazywanej w Berlinie, artysta zdecydował się zastąpić organy – ulotkami
z cytatami z *Nadzorować i karać*, które rozwieszał na fasadach gmachów
publicznych. Podobnej przemiany – zastąpienia fragmentu ludzkiego ciała
cytatem z Foucault – doświadczyliśmy w instalacji *Pneuma* z 1996 r. i wy-
konanym podczas pobytu stypendialnego w Delhi projekcie *Sari* z 1998 r.
W *Pneumie* (il. 7, 8, 9) artysta zastosował cztery stalowe obiekty w formie
fragmentów kolumn doryckich. Na umieszczonych w ich ściętej płaszczyźnie
monitorach mogliśmy widzieć przesuwające się cytaty z *Nadzorować i karać*
w czterech różnych językach. Towarzyszył im odczytujący je, cyfrowo zmody-
fikowany głos, a z głośników dobiegała muzyka i libretto z wykonaniem tych
samyh tekstów. Na osi głównej sali znajdowała się metalowa ściana z trzema
hakami, na której wisiały: cynkowy odlew głowy artysty, ołowiana draperia,
pod trzecim, pustym, artysta umieścił w podłodze ludzkie oko. Interpretatorzy
sztuki Klamana widzą słusznie w *Pneumie* obraz władzy, która przyjmuje tutaj
formę wszechogarniającego, niedającego się uchwycić zjawiska „tchnienia”⁸,
podporządkowując sobie nie tylko architekturę (kolumny), z którą zwykła być
identyfikowana, ale również pozornie autonomiczną dziedzinę sztuki (mas-
ka, kostium, libretto)⁹. Dla nas istotne jest jednak przewartościowanie, jakie-
go dokonuje Klaman, zastępując fragment ludzkiego ciała – tekstem. Myślę,
iż odpowiedź na pytanie, co wpłynęło na ów artystyczny wybór, znajdziemy
również u Foucault. To on bowiem zrównał medycynę, a więc Klamanowe cia-
ło, z praktykami dyskursywnymi, a więc tekstem (cytatem), w jednym opre-
syjnym systemie normalizacji. Chowanie się artysty za tekstem nie swojego
autorstwa można rozpatrywać w kategoriach próby eliminacji podmiotu jako
dawno już zdewaluowanej subiektywności, zgodnie ze stwierdzeniem Fou-
cault, że „dyskurs nie jest ekspresją podmiotu mówiącego, lecz on sam jest
raczej elementem praktyk dyskursywnych”¹⁰. Według filozofa należy uczynić
wysiłek, by zatrzyć mówiący (piszący, tworzący) podmiot, by „nie mieć twa-
rzy” (pozostawiona na haku w *Pneumie* maska artysty – odlew głowy – wydaje
się dosłownym odczytaniem intencji filozofa). Podstawową bowiem funkcją
wszelkich praktyk dyskursywnych jest normalizacja oraz wykluczenie tego,

⁸ Według *Słownika wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* W. Kopalińskiego (Warszawa 1967) *pneuma* (gr.) to powietrze; wiatr; tchnienie; od *pnein* – oddychać.

⁹ Zob. M.B. Guzowska, *Pneuma*, „Exit”, 1997, 2.

¹⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. S. Magala, „Miesięcznik Literacki”, 1985, 10–11.



6. *Anatomia polityczna ciała*, akcja 1995,
fot. Jarosław Bartołowicz



7. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz



8. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz



9. *Pneuma*, 1996,
fot. Jarosław Bartołowicz

co nie pasuje do współczesnego porządku. Metodą pozwalającą na uniknięcie pułapek dyskursu stała się dla Foucault „archeologia wiedzy”¹¹, cytat, wprowadzenie wypowiedzi na zasadzie „ktoś mówi”. Zabiegi te sprzyjają zatarciu narratora. Liczy się bowiem to, co w cudzysłowie, a nie domyślne lub rzeczywiste „ja” przyznające się do zawartego w cudzysłowie sensu. Jak zauważa Tadeusz Komendant we *Władzach dyskursu*, Foucault najchętniej korzystał z mowy pozornie zależnej, ze słowa zdialogizowanego, rezygnując w ten sposób z uprawnień podmiotu i zwierzchniej subiektywności.

Wydaje się, że wprowadzając w miejsce wypreparowanych organów – cytaty z Foucault, Klamana podąża za foucaultiańską metodologią, chcąc „skryć się za słowami dawno już wypowiedzianymi”. *Archeologia wiedzy* najpełniej jednak dochodzi do głosu w pracy *Sari* z 1998 r. (il. 10), prezentowanej m.in. w poznańskiej Galerii Arsenał. Na podłodze galerii artysta rozłożył trzy dyptyki składające się z sześciu sari, na których umieszczone były cytaty z *Nadzorować i karać*. Szczególnie istotny w kontekście filozoficznego postulatu „zatarcia siebie” był fakt zlecenia przez artystę wykonania sari indyjskim hafciarkom. Cała praca Klamana ograniczała się więc jedynie do rozłożenia materiałów i powiązania je w pary. Tak jak w poprzednich instalacjach dominującym motywem określającym sens przedstawienia był tekst zaczerpnięty z „archiwum” – cytaty z Foucault. Rozłożone na podłodze materiały, każdy w innym kolorze, przywoływały tytułowe Sari – tradycyjny strój hinduskich kobiet, w których zawiera się precyzyjna kodyfikacja kulturowych kodów związanych z pozycją społeczną, dostępnością seksualną czy stanem cywilnym kobiet w Indiach. Sens pracy leżał więc w dekonstrukcji kulturowych kodów, którym podporządkowuje się kobiece ciało w imię produkcji normatywnych znaczeń.

Zależność Grzegorza Klamana od filozofii Michela Foucault, zwłaszcza w kontekście wprowadzonych w opisanych wyżej pracach „cytatów”, należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach intertekstualnych. Cytat i jego przesłanie organizują w tych pracach nie tylko plan syntagmatyczny przedstawienia, ale również określają jego poziom semantyczny. Dwa niezależne systemy znakowe zaczynają ze sobą współdziałać. Pytanie jednak – czy w zgodnym sobie celu, czy w intertekstualnej grze tworzenia nowych znaczeń?

Czołowi semiolodzy radzieccy – Aleksander Pitagorski i Jurij Łotman – uznają określoną skalę wartości kulturowych, na której, ich zdaniem, tekst pisany zajmuje miejsce najwyższe. Kultura jest bowiem pewnym układem systemów znakowych funkcjonujących w stanie napięcia z systemem niekultury. Kultura jednak istnieje o tyle, o ile spotykają się w niej co najmniej dwa, powiązane ze sobą systemy semiotyczne, dla których najprostszym odpowiednikiem jest tekst i obraz – „pierwszy” i „drugorzędny system kształtujący” (pierwszy jest bezwzględnie językiem, drugi obejmuje wszystkie inne sposoby

¹¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.



10. *Sari III*, 1998,
fot. Marcin Berdyszak

ludzkiej komunikacji – sztuki wizualne, gesty, rytuały itd.)¹². Ponadto semiolodzy dokonują rozróżnienia na kulturę zorientowaną na słuchacza – prostą, łatwo dostępną, nacelowaną na jasność komunikatu przez linearny rozwój języka – oraz kulturę zorientowaną na mówcę – hermetyczną, skomplikowaną, nieprzejrystą, dostępną tylko dla „wyspecjalizowanej elity”. Unikając wartościowania, według wskazanych kryteriów, tekst Foucault ze swoim pierwszorzędym systemem kształtującym mieściłby się w typie pierwszym kultury, sama zaś instalacja *Klamana* – w drugim. Artysta ponadto wymusił na odbiorcy posiadanie pewnej wiedzy, która umożliwiłaby mu prawidłowe odszyfrowanie komunikatu. Teza np. „Władza znosi opozycje przemoc-ideologia” z akcji *Anatomia polityczna ciała* mogła jedynie intrygować swoim bezwarunkowym twierdzeniem, nie docierając jednak do dyskursywnej istoty sensu. Pełne zrozumienie akcji wymagało znajomości podstawowych założeń *Nadzorować i karać*.

Obecność tekstu pisanego w przedmiotach sztuki wizualnej nie jest zjawiskiem nowym. Keith Moxey w *The Practice of Theory* wskazał na przewartościo-

¹² A. Pitagorskii, J. Łotman, *Tekst i funkcja*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

wanie, jakiego w tym zakresie dokonała sztuka postmodernizmu. W szesnastowiecznej strukturze obrazowej tekst służył przede wszystkim udowodnieniu przedstawienia, odpowiadając koncepcji: najbardziej wartościowy wizualnie to „najbardziej czytelny”. Stąd też tego typu wyobrażenia historia sztuki wpięła w poczet „kultury niskiej” (nastawionej na odbiorcę). Sztuka postmodernizmu, wprowadzając tekst, uczyniła zeń element znaczeniowej gry, zacierając jednocześnie podział na sztukę niską i wysoką.

Postmodernizm, w przeciwieństwie do modernizmu kochającego się w nowatorstwie, to epoka powtórzeń. Zdaniem Umberto Eco literacja jest dziś zjawiskiem powszechnym w całej sferze twórczości artystycznej. Jest to jednocześnie okres, w którym niezwykle trudno dokonać rozróżnienia pomiędzy powtórzeniem masowym i tzw. wysokoartystycznym¹³. Jednym z przykładów jest dialog intertekstualny, czyli zjawisko powtarzania przez dany tekst tekstów wcześniejszych. Wprowadzenie cytatów bezpośrednich i rozpoznawalnych to, zdaniem Eco, charakterystyczna dla postmodernistycznego sposobu opowiadania procedura.

Język na dobre zagościł w sztuce konceptualistów, którzy za główny przedmiot swych rozważań obrali samo dzieło sztuki. Refleksja konceptualna nabrała zaś charakteru metodologicznego, zamieniając sztukę w metasztukę, a tradycyjną wypowiedź ikonyczną w wypowiedź metajęzykową. Warto tutaj wspomnieć angielską grupę Art & Language założoną w Coventry w 1968 r. Artyści w niej skupieni zaproponowali bardzo rozbudowany komentarz do swych nader powściągliwych działań artystycznych, czyniąc linearny język prawomocnym dziełem sztuki. Według członków grupy sprawą intencji artysty miałyby być zaliczenie jakiegoś konstruktu teoretycznego w poczet dzieł sztuki. Teksty to, jak pisali, „obiekty, których forma wizualna jest rządzona przez formę konwencjonalnych znaków języka pisanego”. Dzieło sztuki w ich ujęciu to rodzaj zdania wypowiedzianego w kontekście sztuki jako komentarz na jej temat. Język zaś, jako najbardziej przydatny do studiów nad naturą sztuki, jest środkiem jej konceptualizacji i urasta do rangi podstawowego medium sztuki¹⁴. Artyści z Art & Language bardzo chętnie korzystali ze współczesnych im publikacji filozoficznych, zwłaszcza najnowszych pism brytyjskiej filozofii analitycznej. Również Joseph Kossuth najchętniej powoływał się na Wittgensteina.

Grzegorz Klaman także bierze na swój warsztat jedną z najbardziej nośnych w latach 90. postaw filozoficznych. Nie chodzi tu jednak o analizę funkcjonowania dzieła sztuki tak jak w przypadku konceptualistów, lecz o filozoficzną refleksję na temat ludzkiej podmiotowości w świecie współczesnym. Wydaje się nawet, iż chodzi tutaj wręcz o upowszechnienie określonej koncepcji filozoficznej poprzez jej translację na język wypowiedzi artystycznej. Chodzi

¹³ Zob. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie”, 1990, 1-2.

¹⁴ B. Czubak, *Art & Language w Jeu de Paule*, „Magazyn Sztuki”, 1994, 4.

o postmodernistyczny rodzaj walki wewnątrz i na tyłach „wroga”, o zasadę oporu i ingerencji tu i teraz, dla której Foucault nie tylko przygotował podłoże semantyczne, ale dał też Klamanowi narzędzie – tekst.

„Jeśli porównamy dwie wypowiedzi pokrywające się ze sobą na poziomie lingwistycznym, z których jedna odpowiada pewnym wyobrażeniom danej kultury o tekście, a druga tym wyobrażeniom nie odpowiada, to wówczas łatwo jest określić istotę semantyki czysto tekstowej: ten sam przekaz pomimo zbieżności semantyki lingwistycznej zyskuje różną ocenę z punktu widzenia prawomocności zależnie od tego, czy jest podparty przysięgą lub przyrzeczeniem, czy pochodzi od osoby, której wypowiedzi z racji pozycji zajmowanej przez tę osobę w społeczeństwie są tekstami, czy też od zwykłego członka społeczności [...] Zwykły przekaz językowy, spełniający wszelkie reguły poprawności leksykalno-gramatycznej, »prawidłowy« w sensie językowym, którego treść nie zawiera niczego sprzecznego z możliwym stanem rzeczy, może okazać się nieprawdziwy. Dla tekstu taka możliwość jest wykluczona. Tekst nieprawdziwy – to taka sama sprzeczność terminologiczna jak nieprawdziwa przysięga, modlitwa, prawo¹⁵. O ile więc sztuka dopuszcza pewną dowolność interpretacyjną, różnorodność znaczeń i indywidualnych prawd, o tyle tekst ugruntowanego autorytetu w dziedzinie filozofii taką dowolność znosi, formułuje regułę świadczącą o swej wiarygodności. Fragment tekstu Foucault w przekazie wizualnym Klamana może więc pełnić funkcję uprawomocniającą sens artystycznej wypowiedzi, nadając jej niepodważalne prawo stanowienia i opisywania prawdy.

Zdaniem czołowych teoretyków radzieckich, Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego, kulturom nastawionym na treść właściwe jest rozumienie samych siebie jako systemu reguł. Taka czy inna orientacja kultury kształtuje także odpowiedni ideał Książki i Podręcznika. Tak np., jeśli w warunkach szczególnej wartości reguł podręcznik przybiera postać mechanizmu generującego, to w warunkach szczególnej wartości tekstu pojawia się charakterystyczna forma wykładu katechetycznego (zbiór pytań i odpowiedzi), powstaje antologia (księga cytat, wypisy)¹⁶. W twórczości Klamana cytat z Foucault zaczyna więc funkcjonować jako reguła, na której oparty zostaje „tekst” – instalacja. Językowa reguła zostaje osadzona w nowym kontekście systemu wizualnego. Na ile jednak wchodzi z nim w sensotwórczy konflikt, a na ile pozostaje kontekstem wspierającym i potwierdzającym jej (reguły) prawdziwość?

Instalacje Klamana, zwłaszcza te, które nawiązują do traktatów Foucault, mieszczą się we wszystkich definicjach intertekstualności zaproponowanych zarówno przez Julię Kristevą, jak i Gerarda Genetta oraz Jonathana Cullera. Dla przykładu: Genette określa intertekstualność – transtekstualnością jako

¹⁵ A. Pitagorski, J. Łotman, *op. cit.*

¹⁶ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury...*

„tekstualną transcendencję tekstu”, która obejmuje „wszystko co wiąże go, w sposób jawny lub ukryty, z innymi tekstami”¹⁷. Ponadto autor dzieli ją na pięć podkategorii: 1) intertekstualność jako współobecność dwóch lub większej liczby tekstów, uchwytna obecność jednego tekstu w innym (cytat, aluzja, plagiat itd.); 2) paratekstualność jako odniesienia między danym tekstem a jego tytułem, posłowiem, mottem itp.; 3) metatekstualność jako zawarty w tekście komentarz do pre-tekstu; 4) hipertekstualność, kiedy jeden tekst staje się tłem dla drugiego (naśladowanie, adaptacja, ciąg dalszy, parodia itd.); 5) architekstualność jako gatunkowe odniesienia tekstu. W przypadku sztuki Klamana mamy więc do czynienia z wszystkimi, poza piątą, kategoriami intertekstualności. Istotne jest, iż w każdym punkcie w tym wypadku funkcję hipotekstu pełni traktat Foucault jako: cytat, tytuł, komentarz oraz jako intelektualne zaplecze.

W przypadku tak ścisłego powiązania sztuki z filozofią, zachodzącego co więcej w tym samym okresie historycznym i przejawiającego się w czystej, intelektualnej postaci Klamanowych instalacji, najbardziej użyteczne będzie przyjęcie definicji intertekstualności zaproponowanej przez Cullera¹⁸. Jego zdaniem intertekstualność ma dwa aspekty. Z jednej strony zwraca uwagę na doniosłość uprzednich tekstów, podkreślając, iż autonomia tekstów jest pojęciem chybionym i że dzieło coś znaczy tylko dlatego, że poprzednio zostały napisane inne dzieła. Jednak koncentrując się wokół zrozumiałości, znaczenia, intertekstualność zdaniem Cullera każe nam traktować uprzednie teksty jako elementy kodu, umożliwiającego rozmaite efekty znaczeniowe. Intertekstualność to wówczas nie tyle nazwa relacji między dziełem a wcześniejszymi dziełami, ile określenie uczestnictwa dzieła w dyskursywnej przestrzeni kultury: relacje między tekstem a różnymi językami lub praktykami znaczeniowymi danej kultury oraz relacje między danym tekstem a tekstami, które artykułują dla niego możliwości kultury. Mówiąc słowami Jacquesa Derridy, Klaman wpada w pułapkę systemu znakowego (kultury) jako intertekstu¹⁹. Dlatego też cytat z Foucault pełni tutaj różnorodne funkcje, otwierając polifonię znaczeń instalacji w obrębie jednak jednego zastanego systemu filozoficznego. Najlepszym przykładem jest tutaj *Pneuma*. W warstwie znaczeniowej przedstawia wszechogarniające działanie władzy, opisane nieuchwytnym zjawiskiem „tchnienia”. Tekst, cytat z Foucault funkcjonuje jednak na różnych, nawet przeciwstawnych płaszczyznach i służy do opisanego: praktyk dyskursywnych, ciała społecznego, wiedzy, mikrofizyki władzy, sztuki posługującej się słowem, ale również wskazuje na zagubioną przezroczystość języka (wielość języków dobiegająca z głośników), będąc jednocześnie „regułą” (autorytarnym twierdzeniem)

¹⁷ G. Genette, *Palimpsesty*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

¹⁸ Zob. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, 1.

¹⁹ J. Derrida, *Struktura znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. G. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, 3.

i fragmentem traktatu konstytuującym znaczenie całości przedstawienia. Owa wielość znaczeń, zaczerpnięta z jednej koncepcji sprowadzonej tutaj do kilku wypowiedzi i tekstów na monitorach, powstaje w wyniku specyficznej gry, w jakiej konfrontuje się tekst Foucault z tekstem Klamana. Powstaje sekwencja zależności: instalacja Klamana – cytat z Foucault – tekst Foucault – kultura. Sekwencja, w której ogniskuje się transformacyjna moc dzieła²⁰. Jak mówi Lauren Jenny w *Strategii formy*: „Intertekstualność nigdy nie jest niewinna. Jakkolwiek by tego było ujawnione podłoże ideologiczne, intertekstualne używanie dyskursów powołane jest zawsze do krytyki [...] to czyni zeń uprzywilejowane narzędzie mówienia w okresach rozpadu i odrodzenia kultury”. Intertekstualność może być więc wykorzystana przez artystę świadomie jako narzędzie, za pomocą którego dzieło sztuki zyskuje rangę dzieła politycznego.

Optymizm badaczy w przypisywaniu artystycznym realizacjom, w których ogniskują się intertekstualne odwołania, mocy transformacyjnej mija jednak w obliczu postmodernistycznego zalewu powtórzeniami. W początku lat 90. zaczyna się powoli proces zawężania pojęcia intertekstualności do kategorii o coraz to mniejszej pojemności. Literacka oraz artystyczna fala nawiązań i cytatów, stająca się wręcz wyróżnikiem kultury masowej, ujmuje bowiem radykalizmowi, jaki jej wcześniej przypisano.

Znaczna, choć nie cała część twórczości Klamana jest w metodologii intertekstualizmu przypadkiem szczególnym, ponieważ posługuje się transtekstualizmem o najwyższym stopniu intensywności. Artystyczne realizacje tematyzują najnośniejsze, hasłowe koncepcje *Nadzorować i karać*. Wydaje się, iż powstały po to, by je zilustrować w innym aniżeli linearnym języku. Cytat jest nie tylko ujawniony, ale uwydatniony jako dominanta przedstawienia. Generuje syntaksę i syntagmę realizacji. Kieruje na swój pierwotny kontekst, wzmacniając referencyjność założenia, które legło u podstaw jego powstania. Do granic posuwa więc kryterium tzw. relewancji komunikatywnej, w której ujawnia się pełna premedytacja artysty w posłużeniu się takim a nie innym wzorcem teoretycznym, przy jednoczesnym założeniu, że odbiorca go wytropi. Co więcej, artysta przejmuje również metodologię filozofa biegnąca od transgresji do dekonstrukcji; nie wydaje się jednak, by było to działanie świadome.

Przy tak silnych związkach nie zostaje jednak spełnione jedno, podstawowe, bo pochodzące jeszcze do Bachtina, kryterium intertekstualizmu – dialogowość, czyli konflikt stanowisk. Intertekstualizm zakłada bowiem konflikt pomiędzy tekstem a pre-tekstem. Konflikt, który rozumieć należy jako różnicę albo rozbieżność semantyczno-ideologiczną, i właśnie owe, jak mówi Manfred Pfister, „intertextual incompatibilities” wpisują się w sam tekst jako sygnał intertekstualności, ponieważ „ślady obcych tekstów nie włączają się »bez szwu«

²⁰ J. Kristeva, *Bachtin, słowo, dialog i powieść*, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplajewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983.

w tekst, lecz powodują syntaktyczne anomalie i niegramatyczności w najszerszym sensie...”²¹. Kryterium wprowadzenia języka naturalnego w język wizualny nie wydaje się tutaj jakąś szczególną anomalią, bo choć dokonuje pewnego naruszenia gramatyki wizualnego systemu znakowego, to dla widza jest już nie tylko zjawiskiem oswojonym, ale również pewną akceptowalną czy nawet pożądaną w kontekście omawianych wyżej dzieł kategorią estetyczną.

Ku dynamicznemu, konfliktowemu rozumieniu intertekstualizmu skłania się również Michał Głowiński w tekście *O intertekstualności* z 1986 r. Jego zdaniem o tym zjawisku mówimy wówczas, gdy przyswojeniu czy naśladowaniu towarzyszy element różnicujący, gdy nawiązuje się między nimi pewna gra, a więc zawsze występuje żywioł dialogiczności. Autor twierdzi również, że istnieje ogromna sfera zjawisk, w których występują aluzje, cytaty, naśladowania itp., nie sposób jednak mówić o jakiegokolwiek grze między tekstami. Przypadków owych nie można zdaniem Głowińskiego włączać w obręb intertekstualności, gdyż przy pozornych podobieństwach są one jej przeciwstawne. Autor wprowadza więc na określenie owych przypadków, pochodzący od Giselle Mathieu-Castellani, termin „allegation”. Alegacja to więc takie odwołanie tekstowe, w którym hipotekstowi przyznaje się swoistą autorytarność, w którym cytat nie tyle jest czynnikiem wielogłosowości, ile utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu. W intertekstualności nie ma bowiem miejsca na niezmienny autorytet i prawdę ostateczną. Z jednej strony oznacza on „przymus powtarzania, mówienia gotowym głosem, nieautentyczność, ujednoczenie wynikające z przemożnego nacisku konformizmu, z drugiej strony jest za każdym razem aktem odróżnienia się od innych, uprzednio danych tekstów, pomieszaniem języków, wieżą Babel i przełamaniem wszelkich reguł; z jednej strony wikała podmiot w zastane słowa, normy i prawdy, z drugiej strony daje mu szansę odstępstwa, dystansującej gry, wygrywania przeciwieństw między rozbieżnymi systemami i stanowiskami oraz difference (Jacques Derrida) jako nigdy nie ustającego procesu różnienia się i różnicowania, gdzie nie ma miejsca na niezmienny autorytet źródeł i prawdy ostatecznej”²².

Cytat z Foucault w twórczości Klamana okazuje się więc alegacją, sam filozof pełni zaś rolę niepodważalnego autorytetu. Jeśli możemy mówić o grze, to odbywa się ona raczej w obrębie zastanej teorii, nie konfrontuje zaś różnych stanowisk. *Pneuma* to foucaultiańska władza, *Sari* to foucaultiańskie represjonowane ciało społeczne, nie mówiąc już o tautologicznym wydzwieku *Anatomii politycznej ciała*. Wizualny znak pozwala jedynie na jednoczesny rozbłysk myśli poza linearnym rozwojem języka. Rozbłyśnięcie i upowszechnienie myśli Foucault.

²¹ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1991, 4.

²² *Ibidem*.

Przeniesiona z gruntu literaturoznawstwa analiza intertekstualna każe widzieć wybrane instalacje Klamana w kategoriach ilustracji. Paradoksalnie szesnastowieczny sposób obrazowania poparty tekstem, którego zasadniczą funkcją było udosłownienie przedstawienia, powraca w postmodernistycznym dziele nurtu sztuki krytycznej jako ilustracja jednej z najbardziej nośnych koncepcji filozoficznych swojego czasu. Ten druzgocący dla wymagających widzów wniosek jest jednocześnie wynikiem pewnego procesu, w którym sztuka krytyczna traciła swoją awangardową moc przemiany rzeczywistości na rzecz jej opisu i komentarza. Gest wprzęgnięcia w obszar sztuki wypreparowanych organów ludzkich był dla polskiego widza rzeczą nową i wielce kontrowersyjną. W obliczu toczącego się od lat 60. dyskursu filozoficznego oraz europejskiej sztuki ciała lat 90. stawał się gestem raczej wtórnym. Pytanie o status krytycznego dzieła sztuki nie powinno jednak dotyczyć wyłącznie prawomocności wykorzystania danych materiałów, bo sztuka współczesna do obecności „abject” powinna dawno nas już przyzwyczaić. Winno ono dotyczyć znaczeniowej potencji dzieła, autorskiego komentarza do najbardziej palących problemów współczesności, dokonującego się jednak w efekcie syntagmatycznej i semantycznej gry toczonej w imię budowania nowych, a nie zastanych, intelektualnych lub sensualnych znaczeń.

Tadeusz Komendant twierdzi, iż zgodnie z przesłaniem Foucault kawkowska *Kolonia karna* napisała całe *Nadzorować i karać*. Wydaje się, że foucaultowskie *Nadzorować i karać* dało nie tylko narzędzie, ale i określiło całe zaplecze intelektualne dla sztuki Klamana z lat 90. Znamienne wydaje się jednak, iż w opublikowanym pośmiertnie tekście *Pour en finie avec les mensonges* (*Przestańmy się wreszcie okłamywać*) również i Foucault zaczął ubolewać nad współczesnym upadkiem krytyki, do którego zresztą, przez pozbawienie nauki i wiedzy jakichkolwiek sił prócz gry sił, w dużej mierze się przyczynił.

Agata Rome-Dzida

Grzegorz Klamana. Postmodern Critical Work of Art

In the 1990-ties, either art or its theoretical reflection faced the change of a paradigm defining a status of a critical work of art. One of the most important changes was a passage from a transgressive attitude and an attempt to create a new better world to a deconstruction and a commentary on the most urgent problems of a contemporary reality. The artists became interested in the issue of a cultural formation of subjectivity and in the critique of the social constructions. Human body grew to be a matter of a particular importance, and the usage of human organs, tissues, and liquids was included into a repertoire of the available means of artistic expression, being at the same time a distinguishable mark of a socially committed art of the 1990-ties.

One of the most recognizable examples of a so-called critical art in Poland constitutes the artistic creativity of Grzegorz Klaman. His art seems to evolve according to all postulates of a postmodernist philosophy especially in the perspective laid out by Michel Foucault. First of all, we may notice in his art a passage from an attempt of constructing the alternative, not-contaminated and not –appropriated by “power” worlds of a new sacrum to a deconstructing attitude describing our social and cultural dependence from the normative rules of the contemporary reality. A similar evolution that Foucault proceeded from *Madness and Civilization* to *Discipline and Punish*. Secondly, the replacement of the fragments of the specimen by the quotations of Foucault’s works can be considered as a passage from *Discipline and Punish* and *The Birth of the Clinic* to *The Archaeology of Knowledge*.

Based on selected Klaman’s works such as: *Economy of body*, an action *Political anatomy of body*, *Pneuma* and *Sari* it is possible to state that Foucault’s philosophy provides the artist not only with the subjects, materials, or quotations but also with a particular methodological perspective.

Such a strong interrelation between the artistic creativity and a certain philosophical stance forces the critic to employ a literary method, namely the intertextual analysis when exploring Klaman’s works. Klaman uses the intertextuality, however, his works seem not to enter into a dialogue with Foucault’s texts. Instead, they tend to acknowledge them, stressing their authoritativeness and avoiding the open discussion. Thus, Klaman’s *Pneuma* can be perceived as a foucauldian power, *Sari* as a social body and the action *Political anatomy of body* as the action propagating philosopher’s views. Paradoxically, a critical work of art became an illustration of as text.

For such a situation, we may blame either the art critics or the postmodernist philosophy. The critics because they assumed that the mere employment of a disgusting material is the sufficient premise to create a politically committed work of art. And the contemporary philosophy because it relativized all values depriving art and science of any foundations except from the play between its powers.

Translated by: Natalia Pater-Eigierd