

Maria Poprzęcka

W szczelinie między sztuką a życiem

W 1949 roku według ankiety popularnego, wysokonakładowego pisma „Life” Jackson Pollock został wybrany najbardziej znanym artystą amerykańskim. Piętnaście lat później, w 1964 roku Robert Rauschenberg, jako pierwszy Amerykanin, zdobył Grand Prix na Biennale w Wenecji. Lata dzielące te dwa wydarzenia to czas dzielący tryumf action painting – ekspresyjnego abstrakcjonizmu, którego najbardziej spektakularnym twórcą był Pollock – od tryumfu pop-artu – sztuki będącej abstrakcjonizmem zaprzeczeniem. To zarazem czas niewygasającej rywalizacji o supremację w świecie sztuki między Stanami Zjednoczonymi a starą Europą, między Nowym Jorkiem a Paryżem. Rywalizacji mającej w tle zimnowojenne napięcia polityczne i głęboko zmieniające się mechanizmy funkcjonowania nowoczesnego świata sztuki i miejsca artysty w tym świecie. Także imponująco rosnących, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, funduszy angażowanych w sztukę współczesną.

Aby jednak nie patrzeć na wydarzenia artystyczne wyłącznie jako na skutek działań coraz bardziej decydujących o ich biegu dilerów, galerzystów, dyrektorów muzeów i kuratorów wielkich imprez międzynarodowych, spójrzmy na sytuację pokolenia artystów, którym – jak Rauschenberg – przyszło wchodzić w życie artystyczne w początku lat 50. ubiegłego wieku. W USA Jackson Pollock był niewątpliwie najbardziej rozpoznawalnym artystą, nie tylko z racji towarzyskich skandali, alkoholizmu i ekstrawagancji, które wprowadziły go na łamy prasy kolorowej. Wpływowa krytyka widziała w nim twórcę rdzennie amerykańskiego, w jego gwałtowności i niezależności od europejskiej awangardy. Filmowany w swej pracowni-stodole Pollock, odprawiający obrzęd malowania niczym rytualny taniec, skaczący po płótnach chlapiąc farbą z puszek, był bodaj pierwszym twórcą, który widowiskiem uczynił sam proces tworzenia, kreacyjny gest malarza, jego „akcję”. Sławny abstrakcjonista działał tu jak pionier performansu i sztuki procesualnej. Finalnie jednak malował obrazy, które osiągały bajeczne ceny. Obok Pollocka tworzyła liczna grupa znakomitych artystów, takich jak Robert Motherwell, Mark Rothko, Byron Browne, Willem de Kooning, Barnett Newman. W 1983 roku francuski historyk i krytyk Serge Guilbaut dowodził wprzężenia ekspresyjnego abstrakcjonizmu do zimnowojennej polityki Stanów Zjednoczonych¹. Nawet jeśli nie do końca podziela się przekonanie, że „Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej”, przełom lat 40. i 50. to apogeum międzynarodowego sukcesu „szkoły nowojorskiej” i ostateczne przesunięcie centrum sztuki zachodniej z Paryża do Nowego Jorku. I utwalenie wizerunku nowoczesnej sztuki amerykańskiej jako wyrazu siły, wyrwania się spod presji europejskich mistrzów awangardy, nieskrępowanego rozmachu i wolności twórczej ekspresji.

W 1953 roku niespełna trzydziestoletni Robert Rauschenberg wymazał gumką rysunek jednego z czołowych przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego Willema de Kooninga. Ten akt koncesjonowanego ikonoklazmu (rzecz miała się odbyć za zezwoleniem de Kooninga, który jakoby sprzedał rysunek za butelkę whisky) urosł do rangi wydarzenia symbolicznie znaczącego początek przegrupowania sił na american scene. To nie był środowiskowy wygłup, choć na taki mógł wyglądać. Solenny status artystyczny pracy zapewniał odautorski tytuł, sygnatura i data: „Wytarty rysunek de Kooninga. Robert Rauschenberg 1953”. Wymazany rysunek ujęty został w gustowne passe-partout i szlachetną złotą ramę. Praca doniosłość zachowała, o czym świadczy jej znacząca obecność w historycznych opracowaniach sztuki XX wieku².

Rauschenberg niszczący rysunek sławnego abstrakcjonisty nie był artystą początkującym, młodziakiem szukającym skandalicznego rozgłosu dla zaistnienia w środowisku nowojorskim. Urodzony w 1925 roku, w Teksasie, w rodzinie bez żadnych tradycji artystycznych, Rauschenberg legitymuje się bardzo barwną i nietatwą do ułożenia w jednoznaczny narrację biografiją artystyczną. „Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać.

Próbuję działać w owej szczelinie między sztuką a życiem” – tak artysta definiował swoją sztukę w roku 1966, gdy pop-art znajdował się na topie artystycznych trendów³. Określał też samego siebie, jako człowieka chciwego życia, ciekawego świata, nie tylko sztuki. Od ubogich lat studenckich Rauschenberg angażował się w różnego rodzaju aktywności artystyczne i życiowe. Podróżował do Europy i Afryki północnej, brał udział w manifestacjach artystycznych, współpracował z kompozytorami i grupami baletowymi, uczestniczył w organizacji Experiments in Art and Technology. Wcześniej przeszedł przez doświadczenie malarstwa nieprzedstawiającego w jego radykalnej, minimalistycznej formie. Jego wielkie, jednolicie białe obrazy z roku 1951 John Cage określił poetycko jako lotniska dla światła, cieni i atomów. Właśnie Cage’owi Rauschenberg zawdzięczał inspiracje buddyzmem Zen, którego medytacyjny charakter ofiarowywał duchowe przeciwieństwo dla „malarstwa akcji”. Stąd kontemplacyjne, emanujące pustką White Paintings.

Ścisły, także osobisty związek z Cage’em, kompozytorem ekstremalnie rewidującym problem „kreatywności” artystycznej, przyniósł decydujący zwrot w poglądach Rauschenberga na sztukę. Wspólnie wykonane dzieło – odcisnięty na papierowej taśmie długości blisko 7 metrów ślad samochodowej opony (Ford prowadzony przez Cage’a), wskazywało drogę ku „szczelinie między sztuką a życiem”. Czysto mechaniczny odcisk czegoś tak zwykłego, jak opona samochodowa – trudno o bardziej prześmiewczy komentarz do zmitologizowanego „gestu” artysty-abstrakcjonisty. Na wykonanej po wielu latach fotografii obaj posiwiali już twórcy, niczym patriarchowie awangardy stoją przed prezentującą się jak szlachetny, antyczny zwój Oponą, potwierdzając słuszność obranego wtedy kursu. Wtedy też Rauschenberg wygumkował rysunek de Kooninga.

Na ile był to gest pokoleniowego buntu wobec artystycznego establishmentu? A na ile nawiązanie do obrazoburstwa Marcela Duchampa? Rauschenberg poznał osobiście Duchampa przez Cage’a i na jakiś czas uległ fascynacji osobą wielkiego bluźniercy sztuki. Duchamp, mimo że jego najbardziej radykalne dzieła, jak Fontanna (1917) czy Wielka szyba (1915-1923) powstały w Nowym Jorku, niósł ze sobą tradycje awangardy europejskiej. Awangardy dadaistycznej, w którą – jak „skowyczał” bard pokolenia Allan Ginsberg – młodzi Amerykanie ciskali satatką ziemniaczaną⁴. Niebawem jednak miało się okazać, jak inaczej Rauschenberg przyjął lekcje duchampowskich ready made. Powstałe w 1955 roku Łóżko jest asamblażem „rzeczy gotowych”, ale poddanych antyestetycznej destrukcji. Najważniejsze – jest przedmiotem, a nie ego malarzskim odwzorowaniem. Łóżko jest łóżkiem, nie ma tu tak lubianej przez Duchampa opacznej gry znaczeń, w której pisuar jest Fontanną, a szufla do śniegu Broken Arm. Łóżko jest zwykłym łóżkiem, tylko powieszonym pionowo jak obraz. Jak muzealny obraz, o czym zaświadcza jego obecne miejsce na ścianie nowojorskiego Museum of Modern Art. Łóżko jest zastane pikowaną kołdrą ze ścinków pracowicie zszytych w geometryczny wzór. Jest niechlujne, dość obrzydliwe. Kołdra i poduszka zużyte, brudne, porysowane otówkiem i pochłapane farbą, która ścieka po pościeli. Ile w tym przewrotności wobec fabrycznie nowych, schludnych ready made Duchampa, ile kpiny z drippingu Pollocka, a ile trywialności przeciwstawionej bombastycznej retoryce sekundujących abstrakcjonizmowi krytyków? Ile ironii wobec podnoszonej przez krytykę „amerykańskości” szkoty nowojorskiej, tu reprezentowanej przez typowo amerykański patchwork? Patchwork mocno nieświeży, upaprany farbą. W latach 50. nie istniało jeszcze pojęcie abject art – sztuki budzącej wstręt, ale praca Rauschenberga w nim się mieści. Choć oczywiście daleko jej do My Bed Tracey Emin, nominowanego w 1999 roku do nagrody Turnera, własnego łóżka artystki ze wszystkimi wstydliwymi i odrażającymi śladami użytkowania. Lecz te prace dzieli bez mała pół wieku. Nawiasem mówiąc, porównanie tych dwóch Łóżek – Rauschenberga i Emin – mogłoby być znakomitym punktem wyjścia do analizy tego, co w ciągu owych 50 lat

się zdarzyło. W sztuce i wokół niej.

Jaką sztukę zaproponował Rauschenberg od abstrakcji, zwracając się ku życiu? Nawiązując do tradycji dadaistycznego i kubistycznego kolażu, ale przeniesionej we współczesną ikonosferę, tworzył combine paintings – malowane z „amerykańskim” rozmachem obrazy, w które wtapiał fotografie, stare graty, butelki, puszki, wycinki gazet – śmietnikowe „odpadki życia i rzeczywistości”. Ale zamierzenia miał poważniejsze. W 1959 roku powstał cykl wyobrażeń inspirowanych 34 pieśniami Piekła z Boskiej Komedii Dantego. Co skłoniło żyjącego w Nowym Jorku Teksańczyka do zmierzenia się z jednym z największych, kanonicznych dzieł europejskiej kultury? Czy stało się to za sprawą podróży włoskiej, choć nie był to już wtedy kierunek formacyjnych grand tours? Czy może 34-letni artysta poczuł, iż: „w życia wędrówce, na poło-wie czasu, stracił z oczu szlak nieomyślnej drogi”⁵ i winien ją odnaleźć, odważnie zanurzając się w niebezpieczny gąszcz współczesnego świata? Czy chciał – tak jak Dante – zesać do piekła współczesnych, przepleść opisy mąk potępieńców z aktualnościami politycznymi? Inferno Rauschenberga to nie ilustracje do wielkiego, późnośredniowiecznego poematu. To piekło współczesnego świata. Z niewyraźnej mgławicy wyłaniają się jak zjawy twarze polityków, celebrytów, sportowców, sceny głośnych wydarzeń. Ale także obrazy obozów koncentracyjnych, antyrasistowskich rozruchów w USA, świadectw następstw wybuchów bomby atomowej – największej grozy tamtych lat.

Bezpośrednie zaangażowanie polityczne, jakiego wyrazem jest Piekło Rauschenberga niesie ze sobą niebezpieczeństwo szybkiej dezaktualizacji. Kto dziś pamięta, kim był Adlai Stevenson, przyjmujący postać Wergiliusza, prowadzącego autora przez piekielne kręgi? Dla trwałości Inferna decydująca okazała się forma dzieła. Artysta wynalazł własną technikę, która pozwoliła nadać dantejskim scenom adekwatną, współczesną formę. Postużył się ręczną, pracochłonną metodą wcierki wybranych ilustracji gazetowych w papier nasączony rozpuszczalnikami chłonnymi farbę drukarską. Dzięki temu gazetowa dosłowność zostaje tu zatarta, reporterska naoczność rozmyta, a wyobrażenia zyskują niemal wizyjny, pozaczasowy charakter. Dzięki temu oskarżenie współczesności, jaką była ona u schyłku lat 50., okazuje się nadal groźne i nośne.

Inwencja technologiczna charakteryzuje też prace Rauschenberga z początku lat 60., które stały się najbardziej rozpoznawalne i które po dzień dzisiejszy stanowią jego sygnaturę. Artysta sam wiele fotografował, więc naturalną koleją rzeczy mógł traktować płótno jako światłoczuły ekran, na który rzutowane są zdjęcia. Naniesione na płótna serigraficzne odbitki zdjęć fotograficznych przeciągał smugami rozrzedzonej, półprzejrzystej farby. Tym sposobem powstawały obrazy-palimpsesty, wielowarstwowe, wieloznaczne, frapujące, acz niejasne. To skondensowany, współczesny wizualny wielkomiejski chaos. Spomiędzy warstw farby przemieszanej i nakładanej na siebie reprodukcje słynnych dzieł malarstwa, zdjęcia techniczne i przyrodnicze, próbne wydruki, materiały prasowe, migawki z zawodów sportowych, prywatne archiwa, fotosy ze spektakli, mapy, kalendarze, reklamy, bilbordy. Przemieszanie mediatyzowanej, pospolitej, współczesnej ikonosfery z obrazami Rubensa czy Velazqueza, scalenie trywialności z wielką sztuką, amerykańskiej codzienności i europejskich arcydzieł leżało chyba u podstaw weneckiego sukcesu artysty w 1964 roku. Wielkie kompozycje, pełne kulturowych odniesień, a zarazem powszechnie czytelnych aluzji, wreszcie – jak bodaj najstynniejszy obraz, w którym króluje zamglona rubensowska Wenus przed lustrem – zaspokajające potrzebę sex appealu obrazu, objawiły nowe, pociągające oblicze sztuki amerykańskiej.

Rauschenberg był pierwszym artystą amerykańskim, który otrzymał Grand Prix na tej najstarszej i najbardziej prestiżowej międzynarodowej i konkursowej imprezie artystycznej. Miał w tym wsparcie potężnego, rządzącego nowojorskim rynkiem artystycznym galerzysty Leo

Castellego, który kilka lat temu „odkrył” jego sztukę i odtąd sterował jego karierą. Zwycięstwo Amerykanina w Wenecji zostało odebrane jako potwierdzenie prymatu sztuki amerykańskiej, choć w swym artystycznym kształcie i wymowie była ona już bardzo daleka od tryumfującego przed kilkunastoma laty action painting. Werdykt jury (którego polskim członkiem był dyrektor Instytutu Sztuki PAN, prof. Juliusz Starzyński) został przez część francuskiej krytyki odebrany jako zapowiedź zdominowania Europy przez amerykańskich artystów, galerzystów i krytyków. I przez amerykański kapitał. W dzisiejszym, zglobalizowanym świecie sztuki ten konflikt sprzed pół wieku może się wydawać przebrzmiały, niemniej przez długie lata miał napędzać wiele inicjatyw instytucjonalnych i artystycznych, mających bronić zagrożonej amerykańską europejskiej przewagi kulturalnej.

Dość jałowe są definicyjne spory, czy Robert Rauschenberg winien być klasyfikowany jako przedstawiciel pop-artu. Zamiast wnikania się w te spory, lepiej wskazać na jego twórcze i rozległe związki z różnymi dziedzinami sztuki. Szczęśliwie tryumf w Wenecji nie zamknął artysty we własnym idiomie signature style – wciąż powtarzanej, „indywidualnej” malarskiej formule, która sprawdzony się rynkowo stawiała się pułapką wielu ówczesnych malarzy. Rauschenberg, zmienny i niespokojny, wciąż szukał czegoś innego, nie zaczął produkować „rauschenbergów” (co nie znaczy, że nie zdarzały mu się rzeczy słabe).

Najbardziej interesujące wydają się jego powiązania z awangardowymi twórcami muzyki i baletu – Johnem Cage’em i choreografem Merce Cunninghamem. Nie ograniczały się do wspomnianej już wspólnie wykonanej Opony. Wcześniej, od granicznego 1953 roku, Rauschenberg angażował się w akcje i widowiska mieszające (tak wtedy jeszcze nie nazywane) sztuki wizualne z teatrem, baletem i muzyką, w ich najbardziej w owym czasie awangardowym kształcie. „W próbach sięgnięcia poza granice przyjęte w świecie sztuki – opisywała Urszula Czartoryska – artysta dochodzi już do absurdu. Jako środkiem wyrazu postugiwał się niemożnością panowania nad przebiegiem inscenizacji: urządził raz spektakl, którego czas trwania uzależniony był od tego, jak długo zechciał przebywać na scenie pies. Artysta inscenizował widowisko baletowe, w którym uczestniczyli obok siebie mężczyźni jeżdżący na wrotkach i tancerka poruszająca się na czubkach palców w klasycznym obuwiu baletowym. W innym jego spektaklu tancerze z wysiłkiem i hałasem dźwigali na sobie opony lub ciągnęli je uczone do nóg, po czym dla rozładowania napięcia jeden z nich przetoczył się przez scenę bezpieczny w schronieniu z opon, a tancerka unosiła na ramionach rodzaj pancerza-klatki z chmurą trzepoczących ptaszków”⁶.

Wszystko to działo się w czasach, gdy nie był rozpowszechniony zapis wideo, zatem spektakle Rauschenberga znamy głównie z opisów i fotografii. Może za sprawą odczuwanej jako niedzisiejsza dokumentacji zdają się bliskie absurdalnym kabaretom dadaistów i surrealistycznym szaleństwom. Wiele podobnych tendencji sztuki lat 50.-60. określano zresztą mianem neo-dadaizmu. Ale w latach 50. takie, bardziej lub mniej udane widowiska, często efemeryczne i nie zawsze traktowane poważnie, subwersywnie działały na rzecz rozluźniania ograniczeń gatunkowych; nie tylko niwelowania odrębności między płaskim malarstwem a trójwymiarową rzeźbą, ale także zastępowania tradycyjnych form sztuk wizualnych spektaklem, projekcją, instalacją, odgrywaną na żywo akcją, tworzywa artystycznego ciałem artysty, co okazało się jednym z procesów fundamentalnie zmieniających sztukę 2. połowy XX wieku. Rauschenberga należy także zaliczyć do artystów zapowiadających partycypacyjny, angażujący odbiorcę charakter kontaktu ze sztuką. Nawet, jeśli niektóre jego przedsięwzięcia określano jako „jarmarczne”, który to epitet padł ze strony nestora krytyki, Sir Herberta Reada.

Z dzisiejszej perspektywy bardzo frapująco wyglądają podejmowane przez Rauschenberga eksperymenty z najnowszą techniką. One także wynikały z jego kontaktów z muzykami tworzą-

cymi muzykę elektroniczną, przede wszystkim z Johnem Cage'em, który nota bene całe życie tworzył prace wizualne. Rauschenberg, obok artysty Roberta Whitmana i dwóch inżynierów, był twórcą organizacji non-profit Experiments in Art and Technology. Jej celem były działania na rzecz współpracy artystów i inżynierów, fizyków, akustyków, elektroników, współpracy opartej raczej na bezpośrednich, osobistych kontaktach niż na formach instytucjonalnych. Artystyczno-technologiczne projekty miały przełamywać bariery pomiędzy sztuką i wiedzą, coraz bardziej oddalających się od siebie za sprawą gwałtownego postępu technologicznego. A także wykorzystanie wynalazków i osiągnięć technicznych w działaniach artystycznych. Impulsem dla powstania EAT było przedsięwzięcie 9 Evenings – Theater and Engineering. Była to seria performansów, quasi teatralno-baletowych widowisk, w których zastosowano – po raz pierwszy w sztuce – takie nowości technologiczne jak sterowanie drogą radiową ruchu uczestników i świateł, fotokomórki, mikrofony podłączone do telefonów, samobieżne platformy, sonar Dopplera, bezprzewodowe przekazywanie dźwięku. Rauschenberg reżyserował fragment spektaklu, w którym gra w tenisa wywoływała efekty dźwiękowe i świetlne. 9 Wieczorów miało też wymiar symboliczny – performanse odbywały się w nowojorskiej hali 69th Regiment Army, co było hołdem dla historycznego Armory Show, głośnego pokazu sztuki awangardowej w 1913 roku, ekspozycji uważanej za początek amerykańskiej sztuki nowoczesnej. Zważywszy na dalszy rozwój form sztuki XX wieku – znaczenie performansu, sztuki kinetycznej, sztuki wideo, szerokiego wykorzystania technologii cyfrowych – owo nawiązanie do ówczesnych pionierów wydaje się w pełni uzasadnione.

Robert Rauschenberg zmarł na Florydzie w 2008 roku. W 1997 roku w nowojorskim Museum of Modern Art miała miejsce jego wielka wystawa retrospektywna, będąca artystyczną kanonizacją. Najbardziej twórczy czas Rauschenberga to lata 50.-60., gdy podejmował wciąż nowe, eksperymentalne działania. Później doczekał czasów, gdy kultura konsumpcyjna zaanektowała strategię awangardowe, dawne mechanizmy negacji i kontestacji zostały przez nią wchłonięte. Ale wypowiedzianemu w połowie lat 60. credo, mówiącemu o działaniu w szczelinie „między sztuką a życiem” Rauschenberg pozostał wierny, nawet gdy jego kreacyjne siły osłabły. W następnych dekadach, nie tylko w twórczości Rauschenberga, i sztuka, i życie coraz silniej się w tę szczelinę wdzierają, raz się miażdżąc, raz wspomagając. Etykieta artysty, który wywarł wielki wpływ na sztukę drugiej połowy XX wieku, pozostaje w mocy.

Maria Poprzęcka, historyk i krytyk sztuki, profesor zwyczajny na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się głównie sztuką nowoczesną, migracjami obrazów, ich „długim trwaniem”, związkami sztuk wizualnych z innymi dziedzinami twórczości. Jest autorką wielu książek, m.in. *Uczta bogiń. Kobiety, życie i sztuka* (2012); *Inne obrazy. Oko – widzenie – sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (2008). Jest laureatką Nagrody Literackiej Gdynia w dziedzinie eseju.

1. Serge Guilbaut, Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna, Warszawa 1992 (wyd. oryg. Chicago 1983).
2. Por. Hall Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, I. wyd. London 2004; 2. wyd. popr. London 2012, passim.
3. Dorothy Gees Seckler, The Artist speaks: Robert Rauschenberg, [w:] „Art in America”, 1966, vol. 54, nr 3, s. 84.
4. Allan Ginsberg, Howl, [w:] Howl and Other Poems, San Francisco 1956.
5. Tłum. Edward Porębowicz.
6. Urszula Czartoryska, Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973, s. 76.