DOI: 10.14746/sh.2015.20.3.007

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XX (2015/3)
s. 101-121

Karol Klugowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nie-być maszyną. Filozoficzna interpretacja statusu obiektu przestrzennego w twórczości Władysława Hasiora

Chcę być maszyną.

Andy Warhol

Jako kilkuletni chłopiec byłem z rodzicami na wystawie. Nie pamiętam miejsca ani daty tego wydarzenia, nie pamiętam nawet jacy artyści prezentowali tam swoje prace. Z wyjątkiem jednego dzieła, które zapisało się w mojej pamięci niezwykle wyraźnie. Mimo że przestrzeń wystawiennicza tamtego zdarzenia artystycznego pozostała dla mnie czymś niedookreślonym, usuniętym w niepamięć, to jedno konkretne dzieło oraz afekt towarzyszący jego percypowaniu zaistniały w mojej świadomości jako nieusuwalne znamię, determinujące najważniejsze wątki poniższego tekstu. Wydawać by się mogło, że standardy wyznaczające format artykułu naukowego, które wykrystalizowały się na przełomie ostatnich lat XX w. oraz pierwszej dekady XXI w., powinny determinować sposób myślenia autora, dobór formy treści i formy wyrazu — by posłużyć się rozróżnieniem funkcjonującym na gruncie lingwistyki i językoznawstwa. Należy dodać: sposób myślenia w obrębie instancji legitymizującej tę formę komunikacji, która wiąże się ze światem instytucjonalnej nauki. Tymczasem dziedzina jaką jest historia sztuki, a zwłaszcza jej postać, którą uważam za główny punkt odniesienia dla moich rozważań, nie powinna — ze względu na swój przedmiot — ulegać nazbyt uproszczonym schematyzacjom wyrażania idei. Ściślej mówiąc, ogólna perspektywa, w ramach której prezentuję swoje analizy w niniejszym artykule, wyznaczona jest zarówno przez historię sztuki wykorzystującą do badania poszczególnych dzieł artystycznych narzędzia filozoficzne, jak i filozofię historii sztuki w ujęciu charakterystycznym dla pism Arthura C. Danto z tego obszaru.

Wspomniane dzieło sztuki, które zapamiętałem z owej wystawy nosiło tytuł *Kamikaze*, a jego autorem był Władysław Hasior (1928–1999). Nie będę analizował tej pracy niezależnie od wspomnienia percepcji, której doświad-

czyłem ówcześnie jako obserwator. Takie założenie wynika z pomysłu, aby punktem wyjścia interpretacji dzieła sztuki uczynić idiosynkratyczne, indywidualne przeżycie, a następnie zestawić je ze skrajnie odmienną wizją sztuki, opartą na dominującej roli interpretacji filozoficznej. Głównym powodem przyjęcia takiej strategii są odczytania twórczości Hasiora obecne w pracach polskich historyków sztuki, zarówno z okresu PRL-u, jak i z okresu lat 90. XX w. oraz pierwszej dekady XXI w. Celem tego tekstu jest ich krytyka, a dokładniej pogłębienie analizy wątków dotyczących rzekomego związku praktyki artystycznej Hasiora z pop-artem poprzez dwie operacje interpretacyjne:

(1) Połączenie filozoficznego wymiaru pop-artu w ujęciu Arthura Danto z postsymbolicznym potencjałem ikonografii tego kierunku artystycznego
(2) Analiza specyfiki twórczości artystycznej Władysława Hasiora nastawiona na doprowadzenie jej do poziomu elementarnego, tzn. poziomu obiektu przestrzennego.

Zestawienie wyników tych dwóch procedur[1] pozwoli — a przynajmniej mam taką nadzieję — wytworzyć pogłębiony obraz twórczości Władysława Hasiora, wolny od sprzeczności, w jakie wikłali się komentatorzy jego twórczości na przestrzeni ostatniego półwiecza.

Kamikaze: schematyczna sylweta postaci ludzkiej, zredukowana do zarysu, pozbawiona realistycznego charakteru obrazowania, wolna od dyktatu reprezentacji, pod względem formy stanowiąca mikroskopową realizację idei rzeźbiarsko-konstrukcyjnych, jakie legły u podstaw chociażby takiej pracy, jak pomnik *Poległym o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu* (1966). Charakterystyczne stożkowe i ostrosłupowe formy, z jakimi mamy do czynienia w wielkim pomniku, którego alternatywny tytuł to *Wielkie organy*, stanowią formalny odpowiednik ostrych krawędzi[2] postaci z *Kamikaze*. Zamiast wizerunku głowy: żarówka. Percepcja dziecka może wytworzyć taki obraz tego

[1] Pozornie techniczny charakter tego języka, obecność w mojej interpretacji „operacji", „procedury" *etc*. ma charakter ironiczny, wszystko bowiem w ramach historii sztuki, może z wyjątkiem faktografii, podobnie zresztą jak w przypadku krytyki artystycznej, jest nierozerwalnie powiązane z Wittgensteinowskim „świętowaniem języka". Nie ma jednak innej możliwości dla historyka i krytyka sztuki, niż poddanie się owemu świętowaniu i usiłowanie „ubierania tego wszystkiego w słowa", jak krytykę artystyczną określił niegdyś Arthur C. Danto, główny tekstualny (lub parafrazując R. Barthesa, „papierowy") partner niniejszego artykułu. Zob. A. C. Danto, *Od estetyki do krytyki sztuki*, [w:] *idem*, Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji, przeł. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013.

[2] Można zadać pytanie, czy angielski termin odnoszący się do tzw. abstrakcji pomalarskiej lat 60., czyli m.in. twórczości Ada Reinhardta oraz minimalisty Franka Stelli (chodzi o termin *hard-edge*), mógłby nabrać nowego, niezależnego od swojego historycznego usankcjonowania sensu na gruncie sztuki figuratywnej? Nie rozstrzygam tej kwestii, zwłaszcza że wykracza poza temat, którym się tu zajmuję, ale pewne odgałęzienie twórczości Hasiora charakteryzuje „ostrość" geometryzacji bliską konstruktywizmowi

przestrzennego dzieła — będącego połączeniem formy rzeźbiarskiej i asamblażu — które nie będzie obciążone nadmierną wiedzą z zakresu historii sztuki, ale również utrwalonymi konwencjami, nawykami kulturowymi *etc*. Dzieło to oddziałuje poprzez afekt, poprzez minimum wiedzy semantycznej. Wystarczy wiedzieć — a skądś musiałem jako dziecko mieć wiedzę o tym, kim byli piloci *kamikaze* — na czym polega negatywny, budzący grozę sens antropomorficznego ustawienia żarówki jako głowy, stanowiącej część schematycznego ujęcia postaci ludzkiej oraz powiązanie tego ze znaczeniową zawartością tytułu (*Kamikaze*). Ta wiedza nie musi być wyrażalna za pomocą dyskursu, może stanowić jedynie indywidualny, emocjonalny stosunek jednostki do pewnych skojarzeń wywołanych znakowym charakterem tego dzieła sztuki (tak było w moim przypadku — wolne skojarzenie, rodzaj niemożliwej do zwerbalizowania przez dziecko aury dzieła sztuki, stało się podstawą mojej pierwszej, „dziecięcej" interpretacji, którą roboczo określiłbym jako mieszankę intensywnego zaciekawienia i grozy).

Można sobie wyobrazić, że moja pamięć zawiodła zarówno mnie, jak i czytelników tego tekstu, w tym badaczy, historyków sztuki, humanistów *etc*., że z jakiegoś powodu dokonałem pomyłki i twórcą tego dzieła nie jest Władysław Hasior. Nawet gdyby tak było, nie miałoby to większego znaczenia dla idei, którą przedstawiam w tym tekście. Wynika to z prostej zależności: wspomniana praca artystyczna zawiera wszystkie elementy, które są konieczne do tego, aby poddać analizie sposób wykorzystania obiektu przestrzennego w pracach Hasiora (powyższe dwa zdania to moment neodadaistyczny tego tekstu ujęty performatywnie — jego sens ujawni się bardziej wyraźnie, gdy konieczne będzie merytoryczne oddzielenie na gruncie historii sztuki neodadaizmu i pop-artu, co często było mylone przez polskich historyków sztuki, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu).

Podstawowy problem związany z piśmiennictwem z zakresu historii sztuki dotyczącym dzieła Władysława Hasiora polega na tym, że wszyscy ważniejsi autorzy opracowań dążących do usytuowania jego twórczości w kontinuum historycznym, analizowali ją przez pryzmat bardzo ograniczonego zestawu terminów i pojęć. Niezależnie od tego, jakie tezy kryły się za ich analizami — a można je zredukować do różnych konfiguracji związku Hasiora z pop-artem, zarówno w roli prekursora, „europejskiego Rauschenberga"[3], czy też twórcy niezależnego od tego kierunku — zawsze były wynikiem lub rozwinięciem jednego słownika, ściśle związanego z charakterystycznymi technikami artystycznymi pierwszej połowy XX w. oraz terminami określającymi nastę-

oraz — być może — ustala krawędź przestrzeni rzeźby / obiektu na podobnej zasadzie jak krawędź obrazów Stelli czy amerykańskich abstrakcjonistów i prekursorów minimalizmu z lat 60. XX w.

[3] *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?* [kat. wyst.], red. J. Chrobak, MOCAK, Kraków 2014.

pujące po sobie awangardowe prądy artystyczne. Chodziło zatem o dostrzeganie podobieństw zachodzących między pracami Hasiora a rozwiązaniami charakterystycznymi dla dadaizmu, surrealizmu, kubizmu, happeningu, pop-artu *etc*. Ponadto wciąż pojawiające się w tekstach historyków sztuki terminy oznaczające techniki artystyczne, takie jak *assamblage*, *ready-made*, *collage etc*., stanowiły ważny składnik dopełniający dyskursywnego ujęcia dzieł zakopiańczyka. W żadnej mierze nie postrzegam takich interpretacji jako nieuzasadnionych. Przeciwnie, stanowią one konieczny punkt wyjścia dla każdego odczytania stanowiącego próbę głębszego wglądu w szerszy kontekst funkcjonowania danej twórczości. Jednocześnie dostrzegam wyraźne ograniczenia takiej metody i postuluję, aby z jednej strony przyjrzeć się bardziej wnikliwie roli pop-artu dla pewnej wizji historii sztuki oraz — z drugiej strony — znaleźć lepiej ugruntowane argumenty ku temu, by wykazać odrębność i swoistość sztuki Hasiora.

Punktem wyjścia tej krytyki niech będzie jednak przywołanie przykładowych tez wspomnianych historyków sztuki i badaczy, przejawiających się w ich tekstach[4]. Antoni Dzieduszycki w 1970 r. tak opisywał ogólne komponenty sztuki Hasiora:

> W 1957 r. Hasior wykonał swe pierwsze dwie prace będące montażem z przedmiotów konkretnych, lub — jak ktoś woli — „gotowych". […] Najprostsze wydawałoby się tu użycie terminów „nowy realizm", „nowa figuracja", terminów, które są jednoznaczne z pop-artem. Trudność polega jednak nie tylko na tym, że „pop" wówczas jako kierunek nie istniał (co najwyżej pojawiały się jego pierwsze zapowiedzi), ale także na fakcie, że sztuka Hasiora nie ma z nim prawie nic wspólnego.[5] (Micińska, 44)

Wyraźnie nieuzasadnione jest w powyższym fragmencie utożsamianie terminów „nowy realizm" oraz „nowa figuracja" z pop-artem. Nie stanowiłoby to większego problemu, jako że moja krytyka dotyczy przede wszystkim ograniczonego pod względem doboru kontekstów zasięgu analiz twórczości autora *Ognistych ptaków*, gdyby nie to, że ulega w tym przypadku zatarciu możliwość odróżnienia istotnych cech pop-artu od jego cech przygodnych. To z kolei uniemożliwia klarowne rozpoznanie oryginalności dzieła Hasiora — jestem bowiem przekonany, że wyartykułowanie tego, co stanowi niepowtarzalny rys jego twórczości jest niejako rewersem pop-artu jako nośnika konkretnej filozofii sztuki. Z kolei „nowa figuracja" jako termin o szerokim

[4] Szersze spektrum dyskursu na temat twórczości Hasiora przedstawił Jacek Gernat w artykule *Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta — antropolog? Władysław Hasior — wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań*, „Sensus Historiae", vol. XIX (2015/2).

[5] A. Dzieduszycki, *Jak rzeźbą przebić niebo*, „Odra", 1970, nr 3 (cyt. za: A. Micińska, *Władysław Hasior*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983, s. 44.).

zakresie denotacyjnym, związany zarówno z powrotem malarstwa figuratywnego po okresie hegemonii abstrakcyjnego ekspresjonizmu w USA, jak i z figuratywnymi tendencjami rzeźby lat 60., może oczywiście zawierać również ukrytą referencję do pop-artu, ale na pewno nie można powiedzieć, że „nowa figuracja" i pop-art są jednoznacznymi terminami. Jest to jednak marginalna kwestia, jej przywołanie miało na celu ukazanie istnienia sprzeczności wynikających z nadmiernego zaufania do interpretowania dzieł sztuki jedynie przez pryzmat terminów określających przynależność do konkretnych kierunków artystycznych oraz wyznaczników stylistycznych. Podobnym problemem jest utożsamianie z pop-artem tendencji neodadaistycznych w sztuce (*vide* twórczość Roberta Rauschenberga). Zanim powrócę do tej kwestii, warto przyjrzeć się dalszej części tekstu Dzieduszyckiego, w której przywołuje on wypowiedź samego Hasiora:

> Próbowano mnie ochrzcić *polskim specjalistą pop-artu*. Nie było to i nie jest dla mnie żadną satysfakcją. Moja twórczość nie wyrosła z pop-artu, ale ze sztuki ludowej, magicznych totemów wszystkich kultur, między innymi także kultury chrześcijańskiej, oraz z konkretnych, dobrze nam znanych i uzasadnionych niepokojów, lęków i obsesji dnia dzisiejszego.[6]

Najistotniejsze wyznaczniki działalności artystycznej Hasiora odnajdujemy zatem w wypowiedziach samego artysty. Będą one przydatne w kontekście poszukiwania ich konceptualnego ekwiwalentu. Pozostając w kręgu przykładów — jest to jedynie wstępny etap mojego tekstu, niestanowiący jego głównego momentu kompozycyjnego — należy zauważyć inne sposoby ujmowania Hasiorowskiej poetyki za pomocą specyficznie historycznej terminologii; przyjrzyjmy się fragmentowi tekstu Bożeny Kowalskiej, autorki *Polskiej awangardy malarskiej 1945–1970*:

> Zapewne bez współistniejącego w czasie z poczynaniami Hasiora nurtu *art brut* i strukturalizmu typu *collage* [...] jego koncepcja nie narodziłaby się. Niemniej stanowiła ona nawet w stosunku do tamtych — krok wynalazczy. Nie została jednak u nas dostrzeżona w momencie swoich narodzin. Dopiero z roku 1961 datują się pierwsze notatki o tym zjawisku, nacechowane wszakże daleko idącą ostrożnością sądu. [...] Aby zdać sobie sprawę z wyprzedzenia idei pop-artu przez Hasiora, przypomnieć wypada, że ruch ten jako reakcja na pewne formy sztuki informel kiełkował w swych nie ujawnionych jeszcze zalążkach w latach 1956–1957; nabierał zaś rozgłosu i zyskał akceptację krytyki dopiero od słynnej wystawy pt. *New realists* zorganizowanej w Sidney Janis Gallery w Nowym Jorku. [...] Pełnię sukcesu osiągnął pop-art z uzyskaniem przez Roberta Rauschenberga Grand Prix Biennale weneckiego w 1964 r. Porównując daty stwierdzić nam wolno, że

[6] *Ibidem*, s. 44.

> był u nas Hasior nie dostrzeżonym i nie docenionym prekursorem pop-artu światowego. Jego odkrycie, wyprzedzające światowe poszukiwania w sztuce, nie zostało ani zdyskontowane, ani nawet w odpowiednim czasie ujawnione na forum międzynarodowym, co w pewnym sensie równało się jego zaprzepaszczeniu.[7]

Jest to charakterystyczny przykład odmiennej narracji względem tekstu Dzieduszyckiego[8], w której Hasior jawi się jako prekursor światowego pop-artu. Należałoby w tym przypadku odróżnić instytucjonalną historię sztuki od badania sztuki zorientowanego na jego estetyczną, a następnie konceptualną i uwikłaną w konteksty kulturowe zawartość. Innymi słowy, sankcjonowanie przez świat sztuki twórczości danego artysty jako ważnej dla rynku sztuki lub pewnej historycznie zrelatywizowanej narracji o sztuce, nie musi mieć zbyt wiele wspólnego z komponentami immanentnymi konkretnego dzieła artystycznego oraz jego potencjalnym wartościom[9]. W tym kontekście postrzeganie twórczości Hasiora jako prekursorskiej względem amerykańskiego oraz europejskiego[10] pop-artu wydaje się być nieuprawnione. Mamy wówczas do czynienia z uzurpacją, przeniesieniem pewnej lokalnej narracji (np. autorstwa polskich historyków sztuki) na poziom narracji innego rzędu, a mianowicie narracji skojarzonej z przemianami w obrębie instytucjonalnego świata sztuki. Wyodrębniając swoistość nastawienia artysty, to w jaki sposób

---

[7] B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, PWN, Warszawa 1975 (cyt. za: A. Micińska, *op. cit.*, s. 44-45).

[8] Oprócz Dzieduszyckiego chodzi również o takich autorów, jak M. Gutowski, P. Cembrzyńska, A. Żakiewicz i inni.

[9] Wartości z jednej strony przynależą każdemu dziełu sztuki z perspektywy dyskursywnego ujęcia charakterystycznego dla tradycyjnej estetyki nastawionej normatywnie, z drugiej strony nie można mówić o wartościach istniejących w sztuce niezależnie od tych wartości, które już wcześniej istniały w kulturze bądź zostały przez artystę zaczerpnięte skądinąd (np. filozofii, religii *etc.*). W obrębie tych rozważań przyjmuję i zgadzam się z tezą, że wszelkie wartości artystyczne nie istnieją niezależnie od sądu, komentarza lub opisu konkretnego dzieła sztuki. Są one zatem nadawane, nie istnieją w dziele sztuki w sposób uprzedni, niejako obiektywnie, zawsze są czymś „dodanym" do dzieła sztuki.

[10] Warto zwrócić uwagę na następujący fakt: mimo że rozwój pop-artu zyskał bardzo korzystny grunt w USA, nie powstał on jednak w Ameryce. Pierwsi artyści pop-artu byli artystami brytyjskimi (Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake), jednie Ronald B. Kitaj był pochodzenia amerykańskiego (studiował jednak w Londynie). Pierwsza amerykańska faza pop-artu (czy raczej prepopu) zawiera w sobie odniesienie do neodadaizmu, w odróżnieniu do brytyjskiej, skupiającej się na figuratywnym malarstwie i *collages*. Element neodadaistyczny w przypadku sztuki Rauschenberga i Jaspera Johnsa przejawia się w wykorzystywaniu realnych przedmiotów codziennego użytku w realizacji *assemblages*. Późniejsza, amerykańska faza (Lichtenstein, Warhol, wcześniej Johns i Rauschenberg) usankcjonowała znaczenie płaszczyznowej ikonografii, a zatem nastąpiło rozłączenie działań przestrzennych i obrazów na płaszczyźnie (może z wyjątkiem twórczości Rauschenberga, który nigdy nie był reprezentatywnym przedstawicielem pop-artu, ale bliżej było mu do estetyki neodadaistycznej z jednej strony oraz — z drugiej strony — poetyki Johna Cage'a).

traktuje materię sztuki, możemy — niezależnie od jego pozycji w obrębie wspomnianej narracji bądź świata sztuki w ogólności — wykazać komponenty wyróżniające go w zestawieniu z wyrazistymi ikonograficznie nurtami artystycznymi. A bez wątpienia takim nurtem, o ile odrzucimy jego bliskie pokrewieństwo z neodadaizmem, jest pop-art w jego wersji reprezentowanej przez Andy'ego Warhola, Roya Lichtensteina, Jamesa Rosenquista czy też np. Toma Wesselmanna.

Różnica między neodadaistyczną poetyką a pop-artem jest analogiczna — a przynajmniej taki postulat jest mi bliski — do różnicy między sposobem wykorzystania trójwymiarowych przedmiotów w *assemblages* Roberta Rauschenberga a wizualnością litograficznych i sitodrukowych odbitek jego autorstwa. Mimo że wielu historyków sztuki uznaje Rauschenberga za przedstawiciela pop-artu, jego twórczość pozostaje zjawiskiem osobnym[11]. Tym bardziej wątpliwe jest zestawianie dzieł Władysława Hasiora z przełomu lat 50. i 60. z dziełami Rauschenberga, jakoby stanowiło to argument na rzecz (bądź przeciwko, jeśli weźmiemy pod uwagę inne teksty) domniemanego prekursorskiego znaczenia dzieła tego pierwszego („Pełnię sukcesu osiągnął pop-art z uzyskaniem przez Roberta Rauschenberga Grand Prix Biennale weneckiego [...]" — *v.* narracja B. Kowalskiej).

Ready-made Duchampa podjęło po raz pierwszy zagadnienie realnego trójwymiarowego przedmiotu pochodzącego ze sfery pozaartystycznej traktowanego j a k o dzieło sztuki. Neodadaizm ustanawia z kolei odmienny względem idei *ready-made* sposób funkcjonowania w obrębie sztuki przedmiotu gotowego, znalezionego, przedmiotu codziennego użytku. Polega on na włączaniu tego rodzaju przedmiotów w większe całości — *assamblages*. W stosunku do idei *ready-made* zmianie podlega uobecniający się w sferze wizualnej pierwotny sposób istnienia przedmiotu. O ile *ready-made* zakłada nierozróżnialność przedmiotu pozaartystycznego i dzieła sztuki (jest to niemożliwe, jeśli odwołamy się jedynie do świadectwa i możliwości zmysłowej percepcji), o tyle *assamblages* wykorzystują gotowe przedmioty w celu uformowania z nich przestrzennej kompozycji transformującej ich pierwotne funkcje. Można to ująć jako przejście od funkcjonalności i poręczności do symbolizacji i estetyzacji przedmiotu. Przykładem takiego neodadaistycznego pojmowania przedmiotów pozaartystycznych mogą być łóżka wykorzystywane przez Rauschenberga, poplamione farbą, łóżka-jako-asamblaże (a nie proste *ready-mades*). Zatem do pewnego stopnia upraszczające, syntetyzujące, ale jednocześnie pragmatycznie uwarunkowane rozróżnienie, które tu prezentuję — podział zachodzący między przestrzennością *assemblages*

[11] Mimo że z punktu widzenia historii instytucji świata sztuki (*art world* w sensie Danto), należy go uznać za twórcę spokrewnionego z pop-artem.

oraz *ready-mades* a płaszczyznowością obrazów i grafik, pikturalnych dzieł sztuki — jest konieczne do zdefiniowania neodadaizmu jako nurtu odrębnego od pop-artu. W pewnym sensie pozostaje on również wtórny względem dadaizmu, jeśli przyjmiemy za Arthurem Danto doniosłość sztuki Marcela Duchampa, zdeterminowanej ideą wspomnianych *ready-mades*[12]. Wsteczny krok polega tu na deformowaniu rzeczywistego statusu przedmiotu, ujawniającego się w jego codziennym funkcjonalnym wykorzystaniu, poprzez mieszanie go z materią malarską, graficzną, rzeźbiarską, ogólnie mówiąc plastyczną. Prawdziwa rewolucja dadaizmu, a ściślej mówiąc Marcela Duchampa, polegała na odrzuceniu kryterium estetycznego jako istotnego dla zdefiniowania zjawiska sztuki oraz uczynieniu nieodróżnialnym dla percepcji dzieła sztuki i zwykłego przedmiotu.

Skoro twórczość Roberta Rauschenberga stanowi dla mnie najlepszy przykład umożliwiający eksplikację różnicy między neodadaizmem a pop-artem, to na czym owa różnica polega i dlaczego jest możliwe w ogóle dokonanie takiej demarkacji? Można wprawdzie uznać, że wykorzystywanie przez tego amerykańskiego twórcę trójwymiarowych przedmiotów w swoich *assamblages* oraz *combine paintings* było podobnym sposobem nawiązania relacji z codziennym życiem, jak przekształcanie w obrębie matryc graficznych fragmentów fotosów oraz stopklatek z hollywoodzkich filmów. Aby odpowiedzieć na postawione przeze mnie pytanie, należy najpierw przyjrzeć się subtelnym podobieństwom zachodzącym między dwiema wspomnianymi praktykami Rauschenberga (przestrzenną i „kombinowaną" a *stricte* graficzną).

Łóżko z 1955 r., utrzymane w autorskiej konwencji *combine painting* wykorzystuje łóżko jako powierzchnię obrazu. Staje się ona przeciwieństwem transparentnego podłoża, jakim w tradycyjnym malarstwie w pewnym sensie było płótno. Materia płótna stanowiła bowiem jedynie konieczny warunek dla rozegrania na płaszczyźnie obrazu malarskiego jego warstwy formalnej. Inaczej jest w przypadku intencji artystycznej Rauschenberga. Element malarski (plamy) jest ironicznym przetworzeniem gestyczności *action painting*, natomiast najważniejszym elementem dzieła jest realny przedmiot, łóżko. Zostaje on „wyrwany" z codziennego sposobu funkcjonowania i przeniesiony do świata sztuki. Wspomniany mechanizm jest podobny to tego, który stanowi fundacyjną rolę dla filozofii sztuki Arthura Danto. Jednak twórca *Transfiguration of the Commonplace* skupiał się głównie na filozoficznym znaczeniu pop-artu. Gest, który stanowił dla niego punkt wyjścia, był w swej istocie gestem Marcela Duchampa z 1917 r. (*ready-made* „Fontanna"), a więc działaniem dadaistycznym. Na czym więc polega problem statusu obiektu przestrzennego w twórczości Rauschenberga (neodadaizm), Duchampa

[12] Por. A. C. Danto, *op. cit.*, s. 136.

(dadaizm) i np. Warhola (pop-art)? Odpowiadając bardzo krótko, na różnicach stopniowalności antyreprezentacjonistycznej strategii wykorzystywania przedmiotu. W dziele Rauschenberga obiekt może być skonstruowany poprzez odwołanie się do łóżka jako podstawy, nie jest to jednak ani reprezentacja łóżka jako takiego, ani kopia łóżka wykonana przez artystę. Jest to łóżko jako część *assemblage*'u. Status *ready-made* został już przeze mnie zrekonstruowany we wcześniejszej partii tekstu (problem nieodróżnialności sztuki i nie-sztuki). Pop-art natomiast — przynajmniej w przypadku działań przestrzennych — kreuje rodzaj teatralnej przestrzeni (*vide environment's* George'a Segala i rzeźby Toma Wesselmanna). Jednak o wiele ważniejszy jest dla tego nurtu status przedmiotu w obrębie obrazowania na umownie dwuwymiarowej powierzchni. Na gruncie płaskiej graficznej matrycy pojawia się możliwość dostrzeżenia bliskości poetyki twórczości Rauschenberga względem estetyki pop-artu.

Łóżko jako przedmiot przestrzenny stanowiło w przypadku dzieła z 1955 r.[13] punkt wyjścia do realizacji kompozycji plastycznej typu *assemblage*. Z podobnym wykorzystywaniem elementów codzienności — tym razem w odniesieniu do realizowania idei artystycznych na płaszczyźnie — mamy do czynienia w przypadku jego grafik. Nie były to jednak gotowe przedmioty, a fotografie — co wynika ze specyfiki pikturalizmu *sensu largo*. Najciekawsze przykłady to odbitki wchodzące w skład cykli litografii, takie jak chociażby *Storyline I* oraz *Still (Reels b + c)* (obie pochodzące z 1968 r.), włączające w ramy kompozycji fragmenty fotosów z filmu *Bonnie and Clyde*. Ich intrygujący charakter polega na przedstawieniu dwoistości sztuki Rauschenberga, ukazującej poprzez swoją materię zarówno komponenty neodadaistyczne, jak i zapowiadające pop-art. Wprowadzenie fotosów[14] do grafiki można traktować jako analogiczne do wykorzystywania przedmiotów znalezionych w przypadku działań przestrzennych. Znakowy charakter owych zdjęć w ramach obrazu graficznego ma jednak bardziej złożony status. O ile przedmioty codziennego użytku są traktowane przez artystę przede wszystkim jako budulec plastycznej kompozycji asamblażowej, o tyle zdjęcia odsyłają nie tylko do

[13] Chodzi o wspomniany słynny *assemblage* „Bed" z 1955 r.

[14] Odrębnym problemem jest to, czy Rauschenberg wykorzystał fotosy z filmu czy kadry bezpośrednio ujawniające się na stopklatce i w jakiś sposób przeniesione w medium fotografii, a następnie grafiki. Ta pozornie banalna zależność generuje dość skomplikowany problem w kontekście antyreprezentacjonistycznego obrazowania, o którym traktuje dalsza część głównego tekstu. Polega on na tym, że autorem fotosów — zdjęć z planu, często analogicznych do konkretnych kadrów filmu — jest osobny fotograf, podczas gdy kadr z filmu jest fragmentem serii klatek tworzących iluzorycznie ruchomy obraz. W przypadku fotosów mamy do czynienia z bardziej „abstrakcyjnym" sposobem budowania reprezentacji (bądź iluzji reprezentacji), bo obraz tworzony jest z punktu widzenia niezależnego od punktu widzenia konstytuującego film (a zatem przez fotografa, a nie autora zdjęć filmowych, operatora).

ich pierwotnego sposobu istnienia (jako fragmentu filmu, fotosu lub fotografii znalezionej w gazecie), ale również do świata jaki obrazują, do filmu z którego pochodzą lub kulturowej narracji, która umożliwiła ich zaistnienie oraz interpretację. W tym sensie można mówić o symbolicznym charakterze znalezionych materiałów (zdjęć) na gruncie twórczości graficznej Roberta Rauschenberga. Nie znaczy to wszelako, że jego dzieła przestrzenne i *combine paintings* były pozbawione ładunku symbolicznego, wręcz przeciwnie. Poza tym w wielu dziełach elementy przestrzenne mieszają się ze sferą grafiki i obrazów na płaszczyźnie; rozróżnienie na przestrzenność i płaszczyznowość wprowadziłem w celu wykazania granic neodadaizmu i pop-artu oraz głównych różnic dzielących oba nurty.

Elementem neodadaistycznym w grafikach twórcy *Łóżka* jest kompozycja, łamiąca wszelkie tradycyjne sposoby komponowania obrazu. W obecności malarskich efektów, bliskich poetyce malarstwa gestu tkwi ironiczne odwołanie do praktyki artystów związanych z ekspresjonizmem abstrakcyjnym. Również warstwa kompozycyjna w pewnym stopniu nawiązuje do kompozycji typu *all-over* — mamy do czynienia z decentralizacją ważności poszczególnych fragmentów obrazu. W niektórych pracach z kolei widoczne jest wyodrębnianie bardziej newralgicznych pod względem kompozycyjnym segmentów (np. w pracy łączącej obraz serigraficzny z techniką olejną, noszącej tytuł *Retroactive I* z 1963 r.). Balansowanie na granicy przypadku i rozmyślnego komponowania zbliża Rauschenberga do dadaizmu i niektórych praktyk surrealistycznych, a zwłaszcza poetyki charakterystycznej dla środka artykulacyjnego, jakim był dla tych artystów *collage*. To stanowi główny rys neodadaistyczny jego twórczości. Pod względem stylistycznym, nawiązywanie do użytkowych i znalezionych zdjęć oraz kadrów filmowych, niewątpliwie wywołuje konotacje z estetyką *pop*. Jednak moja teza, pełniąca podstawową rolę we własnym odczytaniu twórczości Władysława Hasiora, jest następująca: Rauschenberg wykorzystywane materiały o proweniencji fotograficznej wprowadzał w kontekst neodadaistyczny, wyznaczający bliską pop-artowi, a zarazem w stopniu istotnym różniącą się sferę stylistyczną. Podstawowa różnica polega na tym, że Rauschenberg wykorzystuje fragmenty fotografii tak, jak każdy dowolny przedmiot przestrzenny w swoich *assemblages*, obrazach kombinowanych *etc*. — jako przede wszystkim materiał plastyczny. Ten materiał stanowi część kultury, kryje w sobie zawartość aksjologiczną, jednak artysta nie wyróżnia żadnego elementu. Można skonstatować, że fragmenty kadrów filmowych, poddane graficyzacji obrazu na gruncie litografii i serigrafii, traktowane są przez niego na sposób kolażowy — pochodzą z heterogenicznych porządków wyrazu. Posługując się jeszcze inną analogią, możliwe jest porównanie funkcji poszczególnych składników wspomnianych grafik do roli instrumentacji w muzyce. Niezależnie od tego, w jaki sposób jest ona

hierarchizowana i organizowana, poszczególne składniki (instrumenty lub grupy instrumentalne) pełnią konkretną rolę w obrębie utworu. Druga różnica, równie istotna — nie jest ona niezależna od mojego stanowiska i interpretacji — polega na rozproszeniu czy wręcz rozpadzie sfery symbolicznej w przypadku obrazów *stricte* pop-artowych. Nie odnajduję takiej cechy ani u Rauschenberga, ani tym bardziej u Hasiora.

Pop-art, o którym piszę, nie jest tylko i wyłącznie pewnym historycznym zjawiskiem, które możemy zdefiniować poprzez ustalenie pewnej typologii ikonograficznej składającej się ze wszystkich reprezentatywnych dzieł Warhola, Lichtensteina i innych twórców tego nurtu. Interesuje mnie opisywanie i analizowanie pop-artu również poprzez zawarte w nim potencje, jakości kryjące się jedynie w formie zalążkowej, a które oddziaływają we współczesnym kontekście kulturowym niezależnie od obszaru świata sztuki lub wraz z nim. Dlatego z jednej strony akceptuję ustalenia Arthura Colemana Danto, wynikające z jego filozoficznej analizy pop-artu, z drugiej strony jednak interesuje mnie swoista polemika z niektórymi fragmentami jego dzieła.

W przypadku niniejszego artykułu akceptuję najważniejsze tezy jego filozofii sztuki. A więc zarówno te, które wiążą się z pojęciem transfiguracji, jak i te, które doprowadziły go do pojęcia ś w i a t a s z t u k i . Wedle Danto główne wyznaczniki pop-artu są sprowadzalne do transfiguracji, pojęcia pierwotnie oznaczającego uświęcenie powszedniej rzeczywistości (na gruncie teologii katolickiej rodzajem transfiguracji jest transsubstancjacja w obrębie liturgii Mszy Świętej). Transfiguracja oznacza przeniesienie przedmiotu z pewnej rzeczywistości w zupełnie inny, w jakiś sposób wyjątkowy i uprzywilejowany obszar. Można by zapytać, na czym polega w takim razie różnica między *Kartonem Brillo* Warhola a *Fontanną* Duchampa? W obu przypadkach mamy do czynienia z przedmiotami, które stały się dziełami sztuki tylko i wyłącznie na mocy decyzji artysty oraz wprowadzenia ich w kontekst instytucji sztuki, czyli obiegu muzealno-galeryjnego. Autor *Po końcu sztuki* proponuje następującą odpowiedź na to pytanie:

> Jedną z korzyści, jakie płyną z przyglądania się sztuce w jak najszerszym kontekście, jest — przynajmniej w naszym przypadku — fakt, że taka perspektywa pomaga uporać się z dość wąskim problemem odróżnienia *ready-mades* Duchampa od takich dzieł pop-artu, jak *Karton Brillo* Warhola. Duchamp — bez względu na to, czego dokonał — nie celebrował zwyczajności. Zawężał zapewne obszar tego, co estetyczne, i poddawał próbie granice sztuki. W historii to niemożliwe, by zrobić coś wcześniej, niż się faktycznie zrobiło. Zasługą pop-artu jest to, że pozwolił nam dojrzeć powierzchowne podobieństwo między sobą samym a Duchampem. Podobieństwo o wiele mniej uderzające aniżeli to między *Kartonem Brillo* a zwykłymi kartonami Brillo.

> O wiele łatwiej opisać różnicę między Duchampem i Warholem aniżeli różnicę między sztuką i rzeczywistością.[15]

„Celebracja zwyczajności" oznacza dla Danto powiązanie rewolucji dokonanej przez pop-art z przemianami kulturowymi skorelowanymi z ówczesną sytuacją społeczno-polityczną w USA (koniec pewnej formy apartheidu, „Lato Wolności" w 1964 r., eksplozja muzyki pop, *etc*.).[16] Zarazem rozszerzeniu podlega zasada różnicy między sztuką i rzeczywistością pozaartystyczną. Nie chodzi bowiem o typową dla Duchampa deprecjację estetycznego wymiaru sztuki — sztuka pop w pewnym sensie dokonała nobilitacji najbardziej tradycyjnych kategorii estetycznych, paradoksalnie poprzez sprowadzenie ich do poziomu banału — ale o wprowadzenie gestu pierwotnie dadaistycznego w zupełnie inny wymiar, bardziej afirmatywny względem codziennego życia.

Twórczość Hasiora do pewnego stopnia jest paralelna do działalności artystycznej Rauschenberga. O ile sformułowanie „europejski Rauschenberg" jest upraszczające względem działań artystycznych zakopiańczyka, o tyle może tkwić w nim również interesująca możliwość pewnego manewru interpretacyjnego[17]. Najbardziej elementarne podobieństwo wynika z wykorzystywania mieszanych technik, zwłaszcza w pracach z kręgu *assemblages*. O wiele bardziej istotna analogia między tymi dwiema propozycjami artystycznymi polega, moim zdaniem, na ich symbolicznym oraz metaforycznym charakterze. Symbolicznym, jako że poszczególne obiekty materialne, w tym zarówno podłoże jak i domena przestrzenności, pełnią role znaków, odsyłają do czegoś innego, na tyle złożonego, że niemożliwe jest wydedukowanie ich sensu przez wzięcie pod uwagę jedynie składników danego złożonego znaku (w tym przypadku dzieła sztuki). Z kolei metaforyczność sztuki Hasiora i Rauschenberga polega na odwoływaniu się do pewnych wzorów kulturowych typowych (zwłaszcza w przypadku tego drugiego) dla kultury amerykańskiej, jak i (w przypadku obu artystów) lokalnych społeczności poprzez niestandardowe, metaforyczne wykorzystanie artefaktów pochodzących z danej kultury. Główną cechą dzieł obu artystów jest swoista totemiczność, przejawiająca się w wertykalnych kompozycjach oraz traktowaniu przedmiotów materialnych w sposób quasi-magiczny (a ściślej mówiąc artystyczny — jedynie imitujący magię). Totemiczny w tym sensie jest *Monogram* Rau-

[15] A. Danto, *Pop-art i minione przeszłości*, [w:] *idem*, Po końcu sztuki..., s. 204.

[16] *Ibidem*, s. 196-198, 203.

[17] Na marginesie można dodać, że nic nie stoi na przeszkodzie, by Rauschenberga określić mianem „amerykańskiego Hasiora" — jeżeli głównym punktem odniesienia dla mojego tekstu są walory estetyczne, semantyczne i potencjalnie konceptualne dzieła sztuki (ujawniające się w interpretacji), a nie status danego dzieła lub artysty w obrębie instytucjonalnego dyskursu kuratorskiego *etc*., czyli mówiąc krótko ś w i a t a s z t u k i .

schenberga z 1955 r., wykorzystujący horyzontalnie rozłożoną płaszczyznę malarską oraz martwego, poddanego konserwacji kozła (konsekwencja traumatycznego wspomnienia z dzieciństwa, gdy Rauschenberg był świadkiem śmierci kozła podczas wypadku) oraz opony samochodowej. Podobnie reprezentatywnym dziełem jest słynny *combine painting* o tytule *Canyon*, z 1959 r.

W analogiczny sposób swoje kompozycje tworzy Hasior. Nie znaczy to, że dzieła Hasiora są bardziej lokalnymi, europejskimi, powstałymi za żelazną kurtyną, „wersjami" dzieł Rauschenberga. Pod względem wyrazu artystycznego są to artyści reprezentatywni dla światowej sztuki, zwłaszcza w przypadku sztuki przełomu lat 50. i 60. (przed rewolucją dokonaną za sprawą pop-artu, a następnie sztuki konceptualnej). Jednocześnie różnią się od siebie następującymi wyróżnikami ich dzieł. Podczas gdy dla Hasiora newralgiczne jest podejmowanie dialogu z szeroko pojmowanym folklorem i wierzeniami religijnymi, dla Rauschenberga niestandardowe używanie obiektów pozaartystycznych cechuje się niekiedy radykalną wieloznacznością, opierającą się takiej interpretacji, która wyraźnie nakreślałaby kulturową genealogię ich potencjalnych znaczeń. Totemiczne zaś w przypadku dzieł Hasiora są takie kompozycje-*assamblages* jak *Przesłuchanie anioła* (1962), *Stary anioł* (1961) oraz chociażby *Niobe z czarnego pożaru* (1974).

Nie można w kontekście pop-artu postulować prekursorskiego wpływu Władysława Hasiora na ten nurt artystyczny. Podobnie nieuzasadnione jest uznawanie Rauschenberga za inspirację dla twórcy *Ognistych ptaków*. Niewątpliwie jednak teza o pewnej równoległości ich poczynań artystycznych jest całkiem sensowna i ukazuje — głównie za sprawą symbolicznego charakteru ich dzieł — niemożliwość bezpośredniego konfrontowania oraz zestawiania ich twórczości z dziełami *stricte* pop-artowymi.

Rozróżnienie na dwa obszary — neodadaizm i pop-art — dobrze ukazują przykłady dzieł mających charakter performatywny (w szerokim sensie). Ograniczając się jedynie do haseł: z jednej strony *happeningi* Rauschenberga, które tworzył wspólnie z Johnem Cage'm i Mercem Cunninghamem, z drugiej strony performatywna nieobecność jakiegokolwiek funkcjonalnego zaludnienia, z jaką mamy do czynienia w przypadku trójwymiarowych *environment's* Toma Wesselmanna. Mówiąc o „funkcjonalnym zaludnieniu", mam na myśli rodzaj funkcjonalności, który wiąże się z obecnością aktorów w pewnej scenografii (a nie o funkcjonalność w sensie pozaartystycznego zapełnienia przestrzeni przez ludzi, jak np. w architekturze funkcjonalnej). Zatem o ile działania Rauschenberga przynależą do prekursorskiej względem Fluxusu pozycji w instytucjonalnej historii sztuki, o tyle Wesselmann (ale również George Segal i jego quasi-scenograficzne rzeźby, obiekty i przestrzenie) jest zdecydowanie pop-artowy w swojej poetyce i rozumieniu performatywności. Ten aspekt — performatywny sztuki *sensu largo* — jest istotny o tyle, o ile

najlepiej, moim zdaniem, ukazuje status obiektu przestrzennego w dziełach Hasiora (do czego powrócę w końcowej partii tekstu stanowiącej podsumowanie i „wydestylowanie" adekwatności tytułu artykułu do jego zawartości).

Najważniejsza cecha pop-artu i jego ikonografii polega na tym, że figuratywność tej sztuki nie służy reprezentacji, nie odzwierciedla żadnej rzeczywistości pozaartystycznej. Nie znaczy to, że z nią nie interferuje. Znaczy to, że w żadnej mierze jej nie odbija, nie przedstawia. Innymi słowy, dzieła Warhola czy Lichtensteina są znakami podatnymi na wielość dowolnych interpretacji, ale same nie tworzą żadnych bardziej złożonych znaczeń poza tymi, którymi już wcześniej dysponowała kultura popularna[18]. Z tego powodu uważam, że analiza pop-artu dokonana przez Danto, mimo że podkreśla doniosłość wyjścia poza historyczno-artystyczną perspektywę w przypadku opisu tego zjawiska, nie dociera jednocześnie do najważniejszego problemu. Choć niewątpliwie jest bardzo blisko jego zasugerowania:

> W moim przekonaniu pop-art nie był nurtem, który nastąpił po jakimś wcześniejszym i został zastąpiony przez jakiś inny. Był to burzliwy moment sygnalizujący głębokie przemiany polityczne i społeczne, który doprowadził do głębokich zmian w filozoficznym pojęciu sztuki. W rzeczywistości proklamował on XX w., który tak długo — przez 64 lata — gnuśniał w cieniu XIX w., jak to widzieliśmy przy okazji omawianej idei *vergangene Zukunft,* od której zacząłem.[19]

Aspekt wyrażenia przez ten rodzaj sztuki istotnych zmian zachodzących w kulturze został wprawdzie przez Danto dostrzeżony, lecz rozłożenie akcentów powinno, przynajmniej w kontekście problematyki niniejszego tekstu, ulec modyfikacji. Zgadzam się z tezą o doniosłości pop-artu w powyższym sensie. Jednak z innego powodu. Wydaje mi się, że pop-art, poza swoim historycznym usytuowaniem, zawierał w sobie zalążki czegoś bardziej interesującego filozoficznie niż to, na co zwrócił uwagę autor *The Transfiguration of the Commonplace*. Nie jest bowiem szczególnie ważna z perspektywy XXI w. różnica między sztuką i rzeczywistością. O wiele istotniejszy jest problem relacji między obrazem jako wyobrażeniem i pojęciem jako jego potencjalną treścią lub elementem do którego odsyła. Tymczasem pop-art — taką tezę tu postuluję — nie odsyła do niczego uprzednio zdefiniowanego. Można by posłużyć się tu Baudrillardowskim pojęciem symulakru, jednak w mniejszym stopniu

[18] W największym stopniu wielkomiejska kultura kwitnąca w Stanach Zjednoczonych w heroicznym okresie rozwoju pop-artu (umownie określmy ten okres na lata 1961–1966, gdzie rok 1961 oznacza powstanie pierwszych istotnych dzieł Roy'a Lichtensteina, w tym *Pocałunku*, a rok 1966 film Warhola *Chelsea Girls*, który wprawdzie nie miał zbyt wiele wspólnego z pop-artem, ale został stworzony przez „papieża pop-artu" i określał nastrój dekadencji i nihilizmu charakteryzującego ówczesne działania podziemnej sceny nowojorskiej, a zarazem wypalenie idei pop-artu w wąskim sensie (ikonograficznym).

[19] *Ibidem*, s. 203-204.

interesuje mnie status obrazu czy też znako-obrazu w odniesieniu do grafik Warhola, o wiele bardziej istotne jest dla mnie to, że nurt pop-artu można interpretować jako zwiastun nowej kultury. Nie wchodząc w szczegóły i ujmując rzecz skrótowo, chodziłoby o kulturę całkowicie idiosynkratyczną, w której radykalizacji uległaby postulowana przez Richarda Rorty'ego idea pluralizmu interpretacyjnego. Do tego stopnia, że nie można mówić w przypadku takiej kultury o jakiejś uprzednio danej, historycznie uwarunkowanej determinancie znaczenia słów, znaków *etc*. Byłaby to więc kultura postsymboliczna[20].

Najbardziej reprezentatywni artyści pop-artu, Andy Warhol i Roy Lichtenstein, kreują rodzaj imaginarium wizualnego, który odnosi się do obecnych w popkulturze symboli. Jednocześnie poprzez ich transfigurację owa artystyczna realność czyni je abstrakcyjnymi, odartymi z pierwotnego znaczenia. *Robert Rauschenberg* (1967) autorstwa Andy Warhola opiera się na identycznej idei, co większość portretów znanych ludzi autorstwa tego artysty. Mechaniczna reprodukcja sitodrukowa poprzedzona fotografią stanowiącą punkt wyjścia do wytworzenia na błonie światłoczułej szablonu — ten schemat działania determinuje praktykę artystyczną Warhola, począwszy od pierwszych prac, które zrobił w tej technice na początku lat 60. Postsymboliczny charakter tej pracy ujawnia się w tym, że nie jest to portret w tradycyjnym sensie — wizerunek osoby portretowanej jest jedynie pustym znakiem odartym ze symbolicznej zawartości, schematem dla niekończącej się multiplikacji. W tradycyjnym malarstwie portret bardzo często oprócz uchwycenia podobieństwa wizualnego między obrazem osoby a jej realnym odpowiednikiem, zakładał przedstawienie albo aluzję do jej statusu społecznego, charakteru lub jakiegoś elementu pochodzącego ze sfery mentalnej, psychicznej, osobowościowej. *Robert Rauschenberg*, podobnie jak *Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor*, *Marlon Brando* i inni bohaterowie serigrafii Warhola, to jedynie znako-obrazy. Wszelka realność, do której owe znaki się odnoszą zależy od dowolnej — arbitralnej, perswazyjnej lub całkowicie zindywidualizowanej — interpretacji widza. Grafiki Warhola zakładały nielimitowaną liczbę odbitek. Ten fakt z kolei pociągał za sobą konsekwencję masowej, maszynowej niemalże produkcji (słynna pracownia Warhola nosiła nazwę *The Factory*). Symboliczna zawartość ujawnia się w pracach twórcy *Campbell Soup* jedynie w fetyszyzacji kultury popularnej. Ale paradoksalnie w niej tkwi również skrajny redukcjonizm zawartości symbolicznej obrazu.

[20] Zagadnieniu kultury postsymbolicznej poświęcony jest tekst Jarosława Boruszewskiego *Symbolophobia and pragmatomania*, Zob. J. Boruszewski, *Symbolophobia and pragmatomania*, „Sensus Historiae", vol. XIX (2015/2).

Antyreprezentacjonistyczne[21] — by posłużyć się określeniem Richarda Rorty'ego, który stosował je w zupełnie innym, epistemologicznym kontekście — dzieła Warhola konstytuują się poprzez radykalną graficyzację wizerunku, likwidującą złożoność symboliczną oraz kompozycyjną obrazu. Zwłaszcza w przypadku kompozycji, owa złożoność polegała na gruncie grafiki warsztatowej na żmudnym procesie twórczym, istotnym momencie kreacyjnym (przygotowanie matrycy), na prymacie zagadnień związanych z indywidualnym oraz przyswojonym rzemiosłem artysty. Dzieła Andy Warhola likwidują taki status obrazu poprzez sprowadzenie go do jednego wymiaru, wymiaru znaku graficznego, pozornie figuratywnego (rola fotografii) oraz poprzez swoistą antywarsztatowość serigrafii, przynajmniej w przypadku całkowicie szablonowego sposobu traktowania tej techniki (a na taki niewątpliwie natrafiamy w przypadku twórcy *Brillo Box*). Płaszczyzna, podłoże, arkusz papieru — materialna podstawa dzieła graficznego stanowi dla Warhola nośnik multiplikacyjnej reprodukcji, wymazującej możliwość odwołania się do wspólnoty kulturowej, dla której istotnym komponentem są zbiorowo podzielane wartości oraz manifestowanie ich w wymiarze ponadindywidualnym, intersubiektywnym.

Gwiazdy popkultury oraz produkty codziennego użytku na sitodrukowych odbitkach zyskują wymiar czysto znakowy. Interpretacja treści tych grafik może być wprawdzie dowolna — pop-art funkcjonował w epoce instytucjonalnej infrastruktury ś w i a t a s z t u k i, wolnej od konwencji odbiorczych cechujących chociażby sztukę XIX w. — ale Warholowi zależało na możliwie najbardziej chłodnym, zdystansowanym i pozbawionym ładunku emocjonalnego charakterze swojej pracy. Podobnie jego dzieła, pod względem wrażeniowym sprowadzają się do totalnego zdystansowania, stanowiącego wcielenie jego postawy niezaangażowania i artystycznej odmiany leseferyzmu[22]. Analiza wzajemnego przenikania się wątków pop-artowych i neodadaistycznych w odniesieniu do dzieł graficznych i przestrzennych sta-

[21] Termin „antyreprezentacjonizm" był stosowany przez Richarda Rorty'ego na określenie jego stanowiska na gruncie epistemologii (chodziło o krytykę epistemologii w ogóle). W przypadku sztuki Warhola i pop-artu termin ten jest zasadny o tyle, o ile dzieła pop-artu w większym stopniu wytwarzają pewną wirtualną rzeczywistość niż reprezentują lub odzwierciedlają cokolwiek względem nich zewnętrznego. W kontekście antyreprezentacjonizmu Rorty'ego. Zob. R. Rorty, *Prawda bez korespondencji z rzeczywistością*, [w:], *idem*, Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo, przeł. J. Grygieńć, Toruń 2013 oraz A. Szahaj, *Ironia i miłość*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 19-29.

[22] Można powiedzieć, że zmysłowy pozór serigrafii Warhola, najlepiej przejawiający się w jego serigrafiach przedstawiających wypadki samochodowe, samobójstwa i krzesła elektryczne, zawiera w sobie podobny dystans obserwacji do tego, który cechuje jego filmy, zarówno te z jednego ustawienia (*Empire* [1964], *Eat* oraz *Sleep* [oba z 1963 r.], jak i fabuły: *Chelsea girls* [1966], *Imitation of Christ* [1967], *Lonesome cowboys* [1968]). „Warhol stał się dzięki swym filmom symbolem postawy nieobowiązującej, swoistego leseferyzmu, oziębłej obojętności (*coolness*), szczególnej bierności, ucieleśnionej nicości.

nowi część analizy dzieła Władysława Hasiora jako wytworzenie negatywu tego, co stanowi główną ideę jego twórczości. A jest ona, jak już wspomniałem, rewersem filozofii sztuki wynikającej z praktyki artystycznej sztuki *pop*.

Z jednym istotnym wyjątkiem. Pojęcie transfiguracji wydaje się być adekwatne również do twórczości Hasiora. Jednakże transformacja przedmiotu, przekształcenie statusu obiektu materialnego, dokonuje się w jego dziełach poprzez ustanowienie konkretnej kompozycji przestrzennej, a nie poprzez konstytucję owej kompozycji jako dzieła sztuki dzięki akceptacji ś w i a t a s z t u k i (tak bowiem można scharakteryzować moment wyłonienia się dzieła sztuki na gruncie filozofii Arthura Danto oraz teorii instytucjonalnej George'a Dickiego)[23]. Innymi słowy, prace Hasiora pozostają dziełami sztuki również wtedy, gdy nie są nigdzie wystawiane, gdy nikt nic o nich nie wie. Zatem podstawowa różnica między twórcą *Ognistych ptaków* a artystami takimi jak Warhol polega na tym, że jego sztuka przynależy do innego porządku historycznego, ściślej mówiąc, do innej narracji o sztuce. Bardziej lokalnej, związanej z tradycją, ale zarazem bardziej atrakcyjnej pod względem wyrazu plastycznego.

Istnieje kilka istotnych wyróżników twórczości Władysława Hasiora, które stanowią rozwinięcie mojej tezy. Przede wszystkim wspomniana analogia z twórczością Roberta Rauschenberga jest zasadna w obrębie rozważań nad łączeniem elementów płaszczyznowych z działaniami przestrzennymi. Przykładowymi pracami uwidaczniającymi to pokrewieństwo mogą być wspomniany Rauschenbergowski *Monogram* (1955) oraz *Matka Boska Bolesna* Hasiora z 1970 r. To drugie dzieło opierało się na zestawieniu wizerunku Matki Boskiej, pod względem ikonograficznym pochodzącym z obszaru archaiczno-folklorystycznego (obraz najprawdopodobniej znaleziony) oraz przedmiotów przestrzennych, w tym prasy drukarskiej. Wizerunek sakralny zostaje przeniesiony w zupełnie inny kontekst, owa prasa niejako „wytwarza" ten obraz. A zatem przedmiot kojarzony w swojej funkcjonalności z warsztatem graficznym tudzież drukarskim, staje się częścią pewnej wizualnej narracji oraz potencjalnego działania, sfery performatywnej. Chodzi tu o rodzaj „niewidzialnego gestu", stwarzania figuratywnego przedstawienia za pomocą metafory.

W 2005 r. Anda Rottenberg opublikowała popularnonaukowy tekst poświęcony twórczości Władysława Hasiora o znamiennym tytule *Polski*

Jednakże przy wszystkich pozorach chaosu i przypadkowości filmy Warhola są przemyślane i zawsze kontrolowane" — zob. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1984 s. 78.

[23] Por. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 141-147.

Warhol[24]. Mimo że tekst miał charakter popularyzatorski, rażący błąd polegający na upraszczającym skojarzeniu twórczości autora *Ognistych ptaków* z twórczością „papieża pop-artu" nie może zostać uznany za usprawiedliwiony. Ten tekst bowiem reprodukuje kliszę obecną w dyskursie historyków sztuki, która pojawiła się pierwszy raz, gdy neodadaizm został pomylony z pop-artem *sensu stricto*, a Hasior został określony „zapomnianym prekursorem pop-artu". Można mówić co najmniej o dwóch najbardziej nieprzekraczalnych różnicach między wizją, sztuki wyłaniającą się z prac Hasiora, a pop-artem. Pierwszą jest główny parametr techniki artystycznej zakopiańskiego artysty. Polega on na wykorzystywaniu przedmiotów o statusie *ready-made*, które następnie zostają włączone w nową całość kompozycyjną. Nie jest to jedyna cecha, ale w niej najbardziej wyraźnie ujawnia się związek tego artysty z tradycją artystyczną. Ściślej mówiąc, chodzi o przywiązanie do kompozycji, które w sztuce awangardowej zeszło na dalszy plan lub w ogóle uległo całkowitej deprecjacji. Ograniczając się tylko do następujących przykładów-haseł: *collage* w dadaizmie[25], wieloaspektowość kompozycji w *combine paintings* Rauschenberga oraz we wszelkiego rodzaju *assemblages*, polegająca na przełamaniu dominacji kompozycji rozgrywającej się na płaszczyźnie, destrukcja wszelkiej tradycyjnej kompozycji na gruncie kompozycji typu *all-over*, minimalistyczne podkreślanie materiałowości rzeźby i czystej bryłowatości, odrzucenie kompozycji wraz z samą materią artystyczną w sztuce konceptualnej. Z tą ostatnią jednak łączy Hasiora jedna kwestia. Za chwilę wrócę do tego problemu, najpierw jednak należy przyjrzeć się choć trochę bardziej szczegółowo obiektom przestrzennym w dziełach głównego bohatera niniejszego artykułu.

Jeśli Hasior wykorzystuje przedmioty gotowe, to zazwyczaj są to mikro-obiekty „artystycznego użytku", wszelkiego rodzaju szpilki, gwoździe, widelce... Uczynienie igły dziełem sztuki nie jest żadnym problemem dla artysty po rewolucji Duchampowskiej. Główna idea dzieł autora *Niobe z czarnego pożaru* nie polega jednak na zacieraniu granic między obiektem nieartystycznym i dziełem sztuki. Wszystkie *ready-mades* stanowią dla niego rodzaj budulca, z którego powstaje przestrzenny układ, o sile wyrazu równej totemicznym obiektom Rauschenberga. Jednocześnie wyróżnia je ich kontekst znaczeniowy związany z kulturą religijną, wiejską obrzędowością. Oprócz znalezionych przedmiotów stanowiących uprzednio autonomiczne funkcjonalne obiekty, Hasior wykorzystuje przeróżne materiały, które przekształca w formę quasi- lub *stricte* rzeźbiarską. Przykładem tak uformowanego dzieła

[24] A. Rottenberg, *Polski Warhol*, „Newsweek", 03.07.2005, s. 113-115.

[25] Inaczej *collage* był realizowany w przypadku kubizmu — w przypadku tego nurtu kompozycja obrazu wciąż pełniła rolę główną.

jest *assemblage Gość II* z 1962 r.[26] Innym typem materiału o ważkim znaczeniu dla praktyki artystycznej Hasiora są wszelkiego rodzaju tkaniny. W największym stopniu wykorzystuje je w cyklach swoich *Sztandarów*. Ich idea artystyczna nie wyczerpuje się w warstwie powierzchniowej kompozycji. Sztandary służyły artyście do akcji stanowiącej rodzaj procesji nawiązującej do religijnych obrzędów. Tu ujawnia się druga najważniejsza różnica między twórczością Hasiora i pop-artem. Jego sztuka jest skierowana zawsze do pewnej wspólnoty, której obecność jest zakładana (strażacy i ludność wiejska w przypadku *happeningu* wykorzystującego sztandary), konstytuowana lub jedynie potencjalna. Nie byłoby w tym niczego nadzwyczajnego, wszak każda twórczość artystyczna zakłada obecność odbiorcy — zwłaszcza dzieła Warhola wystawiane w tamtych czasach w najważniejszych nowojorskich galeriach. Różnica jednak tkwi w newralgicznym znaczeniu warstwy przeżyciowej odwołującej się do wspólnotowo regulowanych wartości. Można powiedzieć, że bez momentu „przeżycia", bez żywego doświadczenia odbiorców nie istnieje dla Hasiora sztuka, jako że ważniejsze dla niego od zamkniętego w swej formie dzieła sztuki jest wydarzenie artystyczne, rodzaj procesu zakładającego zaangażowanie zarówno artysty, jak i widza-uczestnika. Oddajmy głos samemu Hasiorowi, który ujmuje ten aspekt własnej twórczości w najbardziej bezpośredni sposób, nawiązując jednocześnie do wspomnianej roli przedmiotów gotowych (*ready-mades*):

> [...] przedmioty mogą mieć siłę sugerowania treści. Obcęgami np. można wyciągać gwoździe z deski, ale można też wyciągnąć wiadomości z człowieka. I jeżeli wierzę, że każdy z ludzi ma na swój użytek jakiś kapitał wyobraźni, a przedmioty podejrzewam o zdolność sugerowania skojarzeń, to dlaczego nie miałbym używać ich, żeby stworzyć sens zorganizowany? Niektóre przedmioty czy materiały noszą w sobie atmosferę jakiejś katastrofy. Na przykład rozbite szkło. Nie trudno zorientować się, że szyba oprawiona w ramę okienną w zasadzie nie istnieje. Nikt jej nie dostrzega jako materiału, jest jej zaletą, że nie absorbuje wyobraźni swoją obecnością. Ale szyba wybita kaleczy nasze oczy. Powstaje uczucie zburzenia bezpieczeństwa, jakie ona przedtem stwarzała. [...] Dla mnie sztuka plastyczna jest wizualną sztuką działającą przede wszystkim na zmysł wzroku, ale jednak robi się ją nie po to, żeby rozwiązywać absolut formy, tylko po to, by przekazać jakieś treści, jakieś emocje. Przecież jest potrzeba porozumienia z innym. [...] Ale jeszcze dziś jestem skłonny zrobić coś, co wytrzyma tylko siłę wzroku i nie przetrwa dłużej, jeżeli będę miał jakąś pewność, że w r a ż e n i e w y n i e-

[26] Rok 1962 jest znamienny dla pop-artu — powstają dzieła torujące Andy'emu Warholowi drogę do światowej sławy: różne warianty *Campbell Soup* oraz pierwsze portrety *Marilyn Monroe*, powstałe już kilka dni po śmierci aktorki. Odrzucając tezę o powiązaniu Hasiora z pop-artem, warto zauważyć kontrast zachodzący między tym, co w 1962 r. tworzył Warhol, a równolegle powstającymi idiosynkratycznymi dziełami Hasiora, odwołującymi się do złożonej symboliki i wyraźnego ładunku emocjonalnego.

> sione z oglądania tej pracy będzie mocniejsze od materialności samej pracy [wyróżnienie — K.K.]. Może być niepopularne takie przekonanie, że nie wartość materialna jest istotną wartością eksponatu artystycznego, tylko wartość emocji przeżytych w chwili spotkania z eksponatem. Ja w jakimś stopniu obstaję przy tej koncepcji.[27]

Odrzucenie prymatu materialności dzieła zbliża Hasiora do sztuki konceptualnej. Również fakt, że pewna idea — ściślej mówiąc, nadanie pierwszeństwa przeżyciu odbiorcy — staje się głównym motorem działań artystycznych tego artysty, powoduje, że możliwe jest rozpatrywanie analogii między sztuką konceptualną i jego twórczością. Na tym kończy się jednak podobieństwo. Hasiora nie interesuje aspekt metajęzykowy sztuki ani całkowita dematerializacja. Jednakże bardzo istotne są dzieła efemeryczne Hasiora, istniejące w trakcie akcji artystycznych i podlegające destrukcji. Ulegały zniszczeniu w wyniku gestu ich podpalania. Ogień zdaje się być żywiołem nieodwołalnie symbolicznym, zwłaszcza w przypadku kontekstu jego występowania w obiektach przestrzennych artysty. Najbardziej reprezentatywnym przykładem są *Ogniste ptaki*, już nieistniejąca kompozycja plenerowa, podpalona przez Hasiora w 1975 r. Inna praca tego rodzaju to *Studium formy projektu pomnika „Tym, co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza"*[28]. Płonące rzeźby zyskują wymiar parateatralny dzięki swojemu obrzędowemu i misteryjnemu charakterowi, ponadto stanowią rodzaj instalacji audiowizualnej (ogień łączy w sobie uchwytny dla percepcji człowieka dźwięk spalania oraz ruchomy obraz).

Drugi aspekt efemeryczności wynika z tego, że wiele dzieł Hasiora istniało lub istnieje pod tymi samymi tytułami, ale w odmiennej formie zmysłowego wyglądu. To dlatego praca *Kamikaze*, którą pamiętam, różni się od tej wersji *Kamikaze*, która przedstawia lalkę-niemowlę przytwierdzoną do modelu-makiety samolotu w ramach owalnej wypukłej powierzchni.

Na gruncie pop-artu etykieta równa się zawartości symbolicznej lub dewaluacji symbolu jako takiego (jednorazowość znaku). W pewnym ograniczonym sensie tytuł stanowi zawartość (*Rozerwana puszka Campbella* Warhola). Dzieło Hasiora jest odwróceniem tej logiki i zakłada konieczność zaangażowania się w doświadczenie dzieła sztuki jako symbolu i wydarzenia. Dlatego próba odnalezienia istotnej cechy wyróżniającej twórczość Władysława Hasiora wiąże się z wyciągnięciem wniosków z wymowy jego płonących, drewnianych konstrukcji, noszących w sobie semantyczną zawartość ludowych przekazów, archetypicznych symboli oraz — jednocześnie — każdorazowo odmienne, jednostkowe interpretacje obserwatorów.

---

[27] *Rozmowa z Władysławem Hasiorem* (rozmawiał Marcin Czerwiński), „Współczesność", 1965 nr 11 (cyt. za: A. Micińska, *op. cit.* s. 33).

[28] Efemeryczna akcja plenerowa z 1977 r., Koszalin.

Karol Klugowski

Not to be a machine. The philosophical interpretation of the status of the spatial object in the Hasior's art

Abstract

The article focuses on the issue of the autonomy of Hasior's art in relation to pop art and neo dadaism. The starting point for the author is a polemic with the theses espoused by Polish art historians: both those who wrote their texts in the Polish People's Republic (in years of its existence 1952–1989) and those who created a discourse on Hasior in the 1990s and the first decade of 21st century.

The aim of this article is to extract Hasior's individual artistic gesture by analyzing the way in which he used the material and spatial objects. An important moment of this text is the analysis of selected works by Robert Rauschenberg (Hasior was sometimes known as a "European Rauschenberg," which is partly simplifying, but also to some extent beneficial to clarifying the interpretation of the possible meanings of the phrase) and contrasting them with the works by the author of Flaming Birds. A philosophical dimension of both pop art and Hasior's art is inferred in this text by reference to the philosophy of Arthur C. Danto.

Keywords: pop-art, neodadaism, transfiguration, performance.