

Nadzieja

Równo dziesięć lat temu pytany o prawdziwe życie, Ryszard Górecki odparł:

- Opowiadanie o prawdziwym życiu wydaje mi się zbyt łatwe.

Słowa te padły w wywiadzie, którego artysta udzielił Łukaszowi Goryczy i Sebastianowi Cichockiemu.¹ Górecki wskazywał wówczas jako obiekt swojego twórczego zainteresowania życie sztuczne. Jest ono równie realne. Co więcej, artysta jest zadania – i trudno się z nim nie zgodzić – że w odróżnieniu od „życia prawdziwego”, obszary sztucznego życia stale się poszerzają. Mowa tu o życiu pojętym jako projekt. Jako scenariusz do odegrania. Jako produkt, który jest przedmiotem intensywnego marketingu. Produkt, który ktoś chce nam sprzedać – i za który trzeba słono zapłacić.

Ryszard Górecki zawsze był opornym nabywcą tego produktu. Jednocześnie jest stale obecny rynku sztucznego życia, pozostając jego obserwatorem. Nie korzysta z oferty, ale uważnie się jej przygląda, przyjmując w spektaklu konsumpcji rolę krytycznego, choć jednocześnie zafascynowanego widza i zaangażowanego komentatora.

*

Zasadą organizującą relację w społeczeństwie konsumpcyjnym jest transakcja. Sztuczne życie jest sekwencją wyborów spośród różnorodnych ofert – nabywaniem proponowanych nam artykułów, społecznych modeli, biograficznych scenariuszy, egzystencjalnych wizerunków, pakietów wiedzy i ideologicznych produktów.

Górecki stara się wymykać spod władzy tej zasady. Zamiast nabywania, woli praktykę zawłaszczania; stosuje piracką strategię *appropriation*.

We wspomnianym wyżej wywiadzie artysta przyznawał, że jego sztuka jest „chłodna”. W odróżnieniu od sztuki „gorącego” gestu, napędzanego intuicją i nieprzepracowanymi emocjami, proces twórczy Góreckiego przypomina raczej praktykę kuratorską niż spontaniczny akt kreacji.² Kuratorowanie zawłaszczonych znaczeń, motywów, wizerunków, a nawet całych systemów ikonograficznych i modeli poznawczych. Przesuwanie ich z jednego kontekstu – definiowanego przez oferentów produktów „sztucznego życia” - w kontekst nowy, definiowany tym razem już przez artystę, przez jednostkę.

Powyższy sąd można też ująć inaczej; zasadą organizującą twórczość Góreckiego jest montaż, technika, która podczas modernistycznej rewolucji posłużyła artystom do zdekonstruowania tradycyjnego dzieła sztuki i ponownego zmontowania jego fragmentów w dzieło nowoczesne. Montaż – i jego efekty, takie jak kolaże, asamblaże czy instalacje z wykorzystaniem obiektów znalezionych – pozostaje od tamtego czasu ulubionym zabiegiem artystów wywrotowych, do których należy zaliczyć i Ryszarda Góreckiego.

Montaż jest także zasadą ważną dla trzech głównych obszarów, na których rozgrywa się sztuka Ryszarda Góreckiego, a więc malarstwa sztalugowego, kolaży oraz obiektów.

*

W twórczości Góreckiego kolaż odgrywa podobną rolę do tej jaką w praktyce artystów klasycznych pełnił rysunek. To obszar *disegno*, przestrzeń notowania spostrzeżeń, wypróbowywania zestawień, szkicowania reprezentacji idei. Kolaże powstają równoległe do wszystkich innych przedsięwzięć i realizacji. Są projektem otwartym, czasem organizowanym w tematyczne serie. Przyjrzyjmy się jednej z nich.

„Pizza soldiers” to wyjątkowo integralny cykl kolaży, zorganizowanych z militarnym wręcz poczuciem formalnej i tematycznej dyscypliny. Nieprzypadkowo. Każda praca z tego cyklu jest reprezentacją żołnierza; wszystkich prac – a więc i żołnierzy – jest 120, czyli tylu, ilu liczy kompania w nowoczesnej armii. Żołnierze z kompanii stworzonej przez Góreckiego wycięci są z opakowań po mrożonej pizzy. Artysta gra z tradycją preromantycznych i romantycznych *silhouettes* – sylwetowych portretów tak popularnych w kulturze wizualnej XVIII i XIX wieku. Postaci “Pizza

1 „Ekonomia sztuki i estetyka oporu. Rozmowa Ryszarda Góreckiego, Łukasza Goryczy i Sebastiana Cichockiego”. Katalog wystawy Ryszard Górecki „Pomaluj to”, Galeria Kronika, Bytom, 2004

2 Do roku 2002 roku Ryszard Górecki prowadził Galerię Prowincjonalną w Słubicach i realizował w niej wystawy jako kurator. Galeria Prowincjonalna cieszyła się opinią jednej z najciekawszych polskich instytucji sztuki lat 90.

soldiers” to również tylko sylwetki, ale w odróżnieniu od dawnych sentymentalnych wizerunków tego rodzaju, bardzo cielesne w swojej ekspresji. Ciała pizzowych żołnierzy składają się z roztopionego sera, czerwonego sosu pomidorowego, mięs, kielbas, kawałków warzyw. I choć członkowie kompanii przybierają bojowe pozy – maszerują, składają się do strzału, celują – to trudno uciec od wrażenia, że są już zabici, a ich anatomie zostały zmasakrowane, zmiksowane w organiczną masę, przez, na przykład, wybuch samochodu-pułapki albo inteligentną bombę. Z drugiej strony są to żołnierze zrobieni z opakowań po fast foodzie, po gotowych daniach do szybkiego odgrzania i szybkiej, nieuważnej konsumpcji. Najniższa kategoria pożywienia; prawdziwe mięso, a właściwie “pizza armatnia”.

Sylwetki pizzowych żołnierzy Górecki nakleja na ręcznie malowane tła, kiedy indziej na wycięte z pism przedstawienia kosmosu, naukowe diagramy, fragmenty przedstawień; polem walki tej kompanii nie jest kolejny front “wojny z terroryzmem” albo innej “pokojowej interwencji” czy “misji stabilizacyjnej”, lecz przestrzeń reprezentacji.

*

Wśród porządków przedstawiania, które Ryszard Górecki szczególnie chętnie zawłaszczal na potrzeby własnej praktyki, dwa zajmują uprzywilejowane miejsca. Pierwszy to plakat; drugi to wykres, diagram – a więc forma graficznej reprezentacji danych, wizualizacja wiedzy. Obydwa te porządki posiadają silną perswazyjną moc. Pierwszy ma komunikować treść (produkt, ideę, tekst kultury) w możliwie atrakcyjny, przekonujący i zarazem skondensowany, „szybki” oraz lapidarny (a więc uproszczony) sposób. Drugi unaocznia wiedzę – czyni ją widzialną; wizualizowanie wiedzy ma świadczyć o jej obiektywnym, niepodważalnym charakterze. Nic też dziwnego, że po obydwu te porządki sięgają reprezentanci dominujących dyskursów, a więc przedstawiciele światów instytucji kultury, władzy politycznej, biznesu czy nauki. Chętnie sięgał po nie również Ryszard Górecki, przywłaszczający sobie „silne formy” spoza świata sztuki, po to aby wykorzystać je do własnych celów – krytycznych operacji dokonanych z pozycji sceptycznej wobec systemu jednostki. W wielu pracach artysta łączył zresztą porządek przedstawienia właściwy dla plakatu czy reklamy z ikonografią nauki.

Malarstwo Góreckiego zawsze ma korzenie w jakiejś formie zapośredniczonej rzeczywistości. Artysta nie maluje „z natury” ponieważ przedstawienie „prawdziwego życia” jest nie tylko „za łatwe”, ale przede wszystkim nieskuteczne. Jeżeli bowiem chcemy wraz z Góreckim, dobrać się do struktur ponowoczesnej rzeczywistości, to powinniśmy się skupiać nie na tym jaka ona jest, lecz jak jest przedstawiana.

W najnowszych pracach artysta szuka klucza do tych struktur przede wszystkim w nauce, utożsamiając wiedzę z władzą. Zapożycza przy tym z dyskursu nauki samą formą pozostawiając na boku treść. Z premedytacją wyciąga z naukowych wykresów i wizualizacji błędne wnioski, szuka w nich nowej jakości – stworzenia pola malarskiego, w którym można by obrazować nie tyle zjawiska zachodzące wokół nas, co same sposoby obrazowania zjawisk.

Emblematycznym obrazem dla aktualnej strategii malarskiej Góreckiego jest „Gorączka i podział galaktyk”. Artysta przedstawia zawieszony w abstrakcyjnej przestrzeni trójwymiarowy układ współrzędnych, na którym umieszczone są gwałtownie wznoszące się i opadające słupki wykresu – wizualizacja jakiegoś burzliwego procesu. Może to krzywe ekonomicznego wzrostu, gorączki na giełdzie, paroksyzmów kryzysu, albo mierzone przez psychologa wahania nastrojów ponowoczesnej jednostki, miotającej się od chęci buntu przeciw systemowi do pokusy pełnej adaptacji do stawianych przez ów system warunków? W tej chwili jest to nieistotne; ważna jest sama struktura. Jej porządek jest skonfrontowany z nieoczekiwanym elementem. Powierzchnię lewitującego w próżni wykresu pokrywa konstelacja barwnych plam. Górecki naniósł je na płótno metodą drippingu, tak jak to czynił Pollock w swoich „action paintings”. Ta malarska galaktyka rozwija się w przestrzeni, w której pojęcie Kosmosu staje się tożsame z pojęciem Systemu, zaś porządek wiedzy zderza się z żywiołem przypadku i chaosu.

*

Jeżeli w wypadku malarstwa wśród ulubionych form Góreckiego znajdują się takie sposoby reprezentacji jak diagram czy wizualizacja, to w obszarze prac przestrzennych ich odpowiednikiem

będzie model. Artysta buduje obiekty ze znalezionych, zużytych materiałów, które gromadzą się jako produkt uboczny codziennego życia. Łącząc je i montując nadaje im jakości rzeźbiarskie, jednak to nie autonomiczny (w modernistycznym sensie) byt tych kompozycji interesuje autora najbardziej. Obiekty Góreckiego, podobnie jak architektoniczne modele, odsyłają do czegoś co istnieje poza nimi, są wizualizacjami pewnych projektów. Może być to projekt natury społecznej jak w pracy „Osiedle przyjaźni”, w której przezroczyste modele postkomunistycznych bloków wypełnione są kurzem z mieszkania artysty i połączone drutami w opresyjną hiperstrukturę urbanistycznego założenia o charakterze totalnym. Mogą być to także projekty natury symbolicznej. W miejscu, które w strategiach obrazowania Góreckiego zajmował diagram, w wypadku obiektów pojawia się makieta. Miejsce plakatu zajmuje zaś pomnik – trójwymiarowy odpowiednik perswazyjnego afiszu w przestrzeni publicznej. Budując modele pomników, artysta zostawia na boku konkret ich ideologicznej wymowy; skupia się na ich anatomii. Spójrzmy więc dla przykładu na anatomię „Nadziei”. Piramidalna konstrukcja wzniesiona jest z zapalek i porozginanych spinaczy biurowych. Biorąc pod uwagę jej nieregularną formę, wygląda jak przeniesiony w przestrzeń rysunek konferencyjny, twór, który mógłby zbudować na wpół bezwiednie, na wpół nieświadomie jakiś funkcjonariusz wielkiej korporacji podczas długiej i nużącej narady na temat strategii opanowania globalnych rynków. Struktura pnie się więc w górę niczym parodia tatlinowskiego pomnika III Międzynarodówki. Wieża ze spinaczy i zapalek wyrasta z cokoła z połamanej płyty wiórowej. Tę arogancko dynamiczną i zarazem niepokojąco wątlą konstrukcję wieńczy drucziana strzałka, wycelowana pod kątem w górę i wskazująca nieokreślony punkt w przestrzeni.

Czy strzałka wskazuje sukces? Cel? Reprezentuje zasadę nieustannego gwałtownego wzrostu? Czy kieruje nas ku tytułowej nadziei? Górecki jak zwykle pozostawia te pytania bez odpowiedzi. Krytyczny charakter postawy artysty spełnia się bowiem nie zajmowaniu stron w ideologicznych i politycznych sporach, lecz w zawłaszczaniu i dekonstrukcji języków, którymi te spory są prowadzone. Tu właśnie upatruję najbardziej wywrotowego momentu w praktyce Góreckiego; artysta pokazuje, że naprawdę wymknąć się władzy systemu można dopiero, kiedy odbierze mu się jego język.

Stach Szablowski