

Jakub Robaszkiewicz

Instytut Kulturoznawstwa
Zakład Kulturowych Studiów Miejskich
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

KONSTRUKCJE MIEJSKOŚCI W PROJEKTACH ARTYSTYCZNYCH DANIELA BURENA

Constructing the urban in the work of Daniel Buren

Abstract: This article attempts to analyze two Daniel Buren's artworks highlighting their intrinsic relations with urban space in order to show up, through meticulous research of the *mise-en-scènes* established by conglomerates of each artwork itself and urban surroundings, their basic presumptions relating to the spatio-cultural structure of the city. The author inquires about the urban ontology which underlies the Buren's discursive postulate of activation of the eventness of place by his artistic interventions. From the investigation of the visual performance of Buren's artworks arises also the issue of the function of the pictorial surface in relation to the three-dimensionality of the *urban*.

Keywords: Daniel Buren, city, urban perspectives, the *urban*, urban ontology, iconic difference, painting, pictorial surface

Niniejszy tekst jest próbą analizy dwóch realizacji Daniela Burena, która podnosić będzie ich łączność z przestrzenią miasta. Zbliżenie się, przez analizę plastycznych inscenizacji, jaką tworzą te dzieła, do zakładanych przez nie cech konstytutywnych przestrzeni miejskiej kierować mnie będzie ku sposobowi, w jaki artysta realizuje dyskursywny postulat uruchomienia „zdarzeniowości” miejsca przez ingerencje plastyczne. Interesować będzie mnie to, jak przez skrupulatną analizę wizualną dzieła można tematyzować obszary znaczeniowe Burenowskiej „aktywizacji”. Jaką ontologię miasta zakłada rozpatrywana tu forma ingerencji *in situ*, aby można uznać, że wprowadza ona możliwość „nowego”? Podstawowym zadaniem będzie określenie relacji między topologią miasta a elementami ograniczonymi charakterystycznymi płaszczyznami z motywem pasów – traktując tak miasto, jak i te elementy jako składniki Burenowskiego dzieła *in situ*. Oprócz pytania o zawarte *implicite* w realizacjach artysty stwierdzenia na temat topologii miasta i cech koniecznej aktywizacji zadam jeszcze jedno, poboczne, o funkcję płaszczyzny w sposobach działania prac Burena. Problematykę płaszczyzny w przestrzeni miejskiej eksploruje sama praktyka artysty, który płaską, obrazową powierzchnię wykorzystuje we wszystkich swoich realizacjach.

Przyjmuję perspektywę, w której prace artysty są realizacją jego artystycznych postulatów. Jednym z podstawowych dążeń wyrażanych *explicite* przez Burena w jego pracach teoretycznych jest aktywizacja konkretnych miejsc przy udziale obiektów plastycznych z motywem pasów¹. Artysta podkreśla, że same materialne składniki jego ingerencji w miasto powinny następnie wycofać się (co dokonuje się dosłownie w przypadku realizacji czasowych) i pozostawić przestrzeń, w której się pojawiły, „zmienioną”. Zmiana, która ma się dokonać, jest paradoksalnie nie transformacją, ale powtórzeniem, ponownym „zdarzeniem się” miejsca. Jego celem byłoby więc wydobyć jednostkowość miejsca będącego częścią miejskiej przestrzeni, którą artykułowałoby wycofywanie się tego, co globalne/universalne. Zawiera się w tym także odniesienie do jedności tego, co ludzkie i nieludzkie, do związku z gruntem, wspólnotowości budowanej na „genetycznej”, tj. pierwotnej różnicy. Prześledzę ruch wizualnej narracji Burenowskich „pasów”, nie ukrywając, że właśnie kwestie uniwersalności i lokalności (a więc też władzy i wolności), powtórzenia i zdarzenia, tego, co osobowe i tego, co nieosobowe, zdecydują o wyborze słownika dyskursywnej relacji z doświadczenia tego, co wizualne.

Historyczka sztuki Mieke Bal za pomocą pojęcia *obiekty teoretycznego* próbowała pokazać, jak bardzo efektywnie analiza dzieła sztuki może dostarczać „teorii”². Teorii rozumianej jako werbalizacja prowadzącego akt odbioru układu sił i wartości, stanowiącego bazę konstrukcyjną danej realizacji artystycznej. Georges Didi-Huberman z kolei ujmuje obiekt teoretyczny głównie jako obiekt materialny ukazujący w procesie interpretacji sieć relacji, w jakie uwikłane jest dzieło sztuki³. Szuka on więc pewnego miejsca w analizowanym dziele, które może uruchomić krytyczne obserwacje – przez swoją domniemaną heterogeniczność miejsce to ujawnia się bardziej jako element kontrolującej struktury niż wynik artystycznego opracowania medium. Na użytek poniższej analizy spróbuję umieścić artystyczne realizacje Daniela Burena w zarysowanym powyżej obszarze znaczeniowym „obiekty teoretycznego”. Będę tu rozumieć obiekt teoretyczny jako miejsce stanowiące swoją własną mapę; z jednej strony traktowaną podejrzliwie, z drugiej – jako godny zaufania przewodnik. Miejscem tym będzie realizacja artystyczna, która włączona zostanie w interpretacyjny projekt⁴ jako inscenizacja jego pytań i odpowiedzi. Proponuję, aby przyjąć, że zarówno autorstwo, jak i przedmiot owej inscenizacji pytań i odpowiedzi nie są do końca określone. Spróbuję zarysować możliwości badania dzieła sztuki jako niesta-

¹ Korzystam z rzetelnej rekonstrukcji postulatów estetycznych Burena dokonanej przez Tomasza Załuskiego. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008, s. 382–419.

² M. Bal, *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, Chicago 2001, *passim*.

³ A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.

⁴ Na temat klasycznych pojęć interpretacji adaptacyjnej i historycznej zob.: J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk dla studentów wydziałów humanistycznych*, PWN, Warszawa 1975, s. 218.

bilnego wewnątrznie kompleksu podmiotów, obiektów i ich kulturowych horyzon-
tów. Z kolei jego elementy, semiotyzowane na różnych poziomach, ukazywać mogą
pracę znaczenia – znaczenia ujętego procesualnie. Czyli, między innymi, traktowa-
nego jak retoryka o nieustalonych pretensjach i nieidentyfikowalnym pochodzeniu.
Wykorzystanie w projekcie interpretacyjnym pojęcia obiektu teoretycznego służy
też pokazaniu, że realizacja artystyczna może być wykorzystana do działań dwoja-
kiego typu. Po pierwsze pomagać może formalnie (plastycznie) tematyzować prze-
mieszczenia, którym język czy myślenie pojęciowe stawiają opór. W tym przypadku
dzieło staje się poniekąd plastyczną interpretacją języka, a nie na odwrót. Kontakt
z dziełem (na najrozmaitszych poziomach) prowokuje ruch myśli (anektujący he-
terogeniczne obszary), który odbiegłszy od dzieła, może, wracając, znaleźć w skru-
pulatnym, analitycznym oglądzie punkt swojego dojścia: miejsce jakby materialnej
„tematyzacji” tego ruchu. Po drugie, na odwrót, dzieło sztuki jako obiekt teoretyczny
może być poddane drobiazgowej analizie formalnej czy kontekstowej, aby stać się
terenem przekształcenia tego, co widzialne, w spójną konstrukcję językową⁵. Wydaje
się istotne, aby pamiętać, że powierzchowna semiotyzacja elementów plastycznych
może prowadzić do kontekstualistycznej redukcji, natomiast powierzchowna analiza
formalna wykazuje tylko analogie i kontrasty.

Podstawowym założeniem teoretycznym dla sposobu prowadzenia moich roz-
ważań jest jednak nierozdzielność tekstu i obrazu. Zasadne wydaje się też przyjęcie,
że postulat artysty – włączenie obiektu estetycznego w kulturową przestrzeń miasta
dla jej aktualizacji – jest ważnym (mimo swego jedynie projektowego charakteru)
punktem oparcia dla projektów interpretacyjnych przyjmujących tę – Derridowską
– perspektywę⁶. Perspektywę, która stabilizuje niniejszy tekst, a która w przypadku
realizacji Burena wydaje się szczególnie efektywna, gdyż tak jak jego działania *in*
situ problematyzuje możliwość określenia ramy czy granicy tekstu, obrazu lub dzie-
ła. Parergon, którego niejasna ontologia wyznacza mu tyleż istotne, co efemeryczne
zadanie, jest pojęciem podstawowym (choć w niniejszym tekście pozostaje w tle) dla
typu prowadzonych tutaj rozważań. Powyżej zarysowana perspektywa w analizach
niniejszego tekstu otwiera pole działania dla podejścia hermeneutycznego⁷. Przy-
glądanie się dziełom Burena będzie próbą zbliżenia się do postawionych na wstę-
pie pytań, a zarazem do tych obszarów, które one same wydają się produkować po

⁵ Por. J.F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 165–182. Książka Lyotarda zawiera chyba naj-
bardziej interesującą dotychczas opublikowaną analizę prac Burena.

⁶ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.

⁷ O hermeneutycznej analizie dzieła sztuki, zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*,
przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014; M. Bryl, *Suwerenność*
dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008,
s. 433–494, 551–621. Jako przykład otwierającego łączenia interpretacyjnej perspektywy poststruk-
turalistycznej z hermeneutyczną w studiach miejskich, zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii*
ponowoczesnego miasta, Universitas, Kraków 2005.

aplikacji określonych danych wyjściowych⁸. Wprowadzone „dane” mogą uruchomić mniej lub bardziej samosterowną maszynę. Miejsce styku elementów wchodzących w skład plastycznej aranżacji Burena oraz tkanki miasta – miejsce styku tak przestrzenne, jak i myślowe – odsłania sposoby, w jakie dzieło wykorzystuje miejską przestrzeń, a przestrzeń ta zagarnia plastyczne elementy dzieła osadzone w niej przez Burena. Zadanie ustalenia granic tego, co można nazwać „dziełem” w przypadku realizacji *in situ*, zbiegałoby się w jakimś stopniu z pytaniem o to, co pozwala uchwycić zarys przestrzennie (topologicznie) konstruowanej kategorii miejskości.

Na początku można poczynić kilka podstawowych ustaleń dotyczących charakteru samej praktyki malarskiej związanej zawsze z eksploracją płaszczyzny. Daniel Buren rozpoczyna swą artystyczną drogę od malarstwa sztalugowego i nigdy nie przestanie używać malarskiej czy quasi-malarskiej płaszczyzny w swych realizacjach miejskich. Praktyka malarska stara się rozwiązywać kilka kwestii. Działając w „ramach”, zajmuje się zagadnieniem wolności w nieusuwalnych granicach oraz estetyczną i ontologiczną relacją planu przedstawienia do tych granic. Operując alternacją figura/tło, malarstwo tematyzuje problem hierarchii tego, co jest warunkiem, i tego, co aktualne. Gottfried Boehm widzi w „pustce” międzyprzestrzeni (w obszarze między figurami) właściwy budulec wizualnego sensu obrazu: ruchome granice pomiędzy figurami i tłem powodują, że najistotniejsze dla specyfiki obrazowości są struktury inwersji i przejść⁹. Obraz, w którym granice figura/tło są zawsze ruchome, konstytuują jego „zjawiskowość” – konstruującą sens w niewyczerpywalności tego, co może być tematyzowane. Owa ruchomość granic między tłem i figurami najlepiej widoczna jest od momentu, w którym malarstwo abstrakcyjne zaczęło artykułować molekularne elementy swego plastycznego budulca. Podstawowym założeniem estetyki recepcji malarstwa sztalugowego w kwestii warunków odbioru jest frontalny ogląd obrazu. Założenie to na pewno w dużym stopniu wiąże się z ujmowaniem widzenia jako bycia „wobec” przedmiotu, którego obecność doświadczana jest z pewnego dystansu. Ujęcie to opisuje interakcję między widzącym okiem a przedmiotem jak relację między rzutnikiem i ekranem. Podkreślone zostają: niezaangażowanie, obiektywizm, prosty tor wektorów percepcji i frontalność idealnej sytuacji spojrzenia. Maurice Merleau-Ponty, odchodząc od takiego ujęcia, opisuje „oko-w-świecie”: oko cielesne i zanurzone w materialności świata¹⁰. Widzenie tym samym przestaje być schematem pojmowania pojęciowego. Podkreślony zostaje jego wymiar materialny, który nie pozwala na dystans, oraz wymiar cielesny warunkujący zaangażowanie wi-

⁸ Tymi danymi wyjściowymi może być choćby indywidualny „styl” autora projektu interpretacyjnego, zob. D. Carrier, *Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1989, vol. 47, no. 4.

⁹ G. Boehm, *O hermeneutyce obrazu*, w: *idem, O obrazach i widzeniu...*, op. cit., s. 333–347.

¹⁰ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001; M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cicho-wicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996; M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska et al., Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.

dążącego w to, co widziane, a także uniemożliwia uznanie frontalności relacji z przedmiotem oglądu za podstawową. Człowiek ponadto nie tylko jest ciałem widzącym, ale także widzianym. Zbliżyłem się tym samym do następującego pytania: jak po zakwestionowaniu frontalności widzenia uznawać można obraz malarski, sztalugowy za instrument działania w przestrzeni, tak jak to czyni Buren? Interesujący wydaje się sposób, w jaki obraz uzasadnia swoją obecność w przestrzeni miejskiej, gdy wyjdzie się poza rozumienie widzenia jako bycia „na zewnątrz” i „wobec”. Odniesienie do frontalności w próbach interwencji przestrzennych, frontalność jako narzędzie penetracji miasta – to kwestie, które będą w dużym stopniu wpływać na niniejsze rozważania. Podniesiony wyżej problem warunkujących sens międzyprzestrzeni i wahania między tym, co jako „figura” może ulegać łatwej semiotyzacji, a „tłem”, które tę figurę warunkuje, będzie podstawą dyskusji o dialektycznych relacjach wewnątrz płaszczyzny obrazu, ale również, co najistotniejsze, między obiektami – narzędziami plastycznych ingerencji artysty i topologią miasta.

Przyjrzyjmy się dwóm realizacjom Daniela Burena. Pierwszą z nich stanowi obraz sztalugowy (*Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et rouge*, 1969), drugą tworzy płótno zawieszone w przestrzeni miasta (*Peinture suspendue*, 1972). Za obiekt teoretyczny uznaję konglomerat wizualny i pamięciowy tych dwóch realizacji oraz moment symulowanego przejścia pomiędzy nimi – przejścia tak czasowego, jak i przestrzennego. Motyw pionowych pasów konstruuje specyficzną narrację wizualną. Jest to narracja zafiksowana – mechaniczne *staccato* wychodzące poza czas swoimi zapętlzeniami. Ta wizualna beczasowość deponuje jednak energię potencjalną, która w specyficzny sposób stymuluje uczestnika (już nie „odbiorcę”) artystycznej inscenizacji Burena. Jasne staje się, że redukcja wizualnej narracyjności zwielokrotnia podatność dzieła na narracje generowane przez widza, które mogą anektować dzieło jako element tych narracji lub poddawać się mu jako ich mniej lub bardziej materialnej osi. Może się także zwiększać podatność dzieła na wpływ kontekstu jego prezentacji. Wydaje się, że w instalacjach Burena zauważalna jest ciągła alternacja etapów wyciszania ich aktywności (kiedy zawłaszczane są jako ekrany projekcji) oraz etapów ich aktywizacji, kiedy to one kształtują doświadczenie. Estetyka minimalizmu w pracach Burena widoczna jest przede wszystkim w ich (pozornie) semantycznej bierności, quasi-matematycznej, zero-jedynkowej formie oraz quasi-mechanicznej praktyce multiplikacji i powtórzeń. Michael Fried w swym eseju *Art and Objecthood* zwrócił jednak uwagę na inny aspekt dzieł minimalistycznych, decydujący o ich specyfice¹¹. Dążenie do symetrii i holizmu ujęcia są według Frieda zakorzenione nie w prawidłach jakiejś „nowej nauki” (o której pisał np. Donald Judd), lecz odnoszą się do ejdetycznej całościowości, jedności i niepodzielności postaci ludzkiej. Zwykle duże wymiary dzieł minimalistycznych, ich jednolitość oraz efekt posiadania wnętrza określają dystans pomiędzy obiektem i widzem: podobny do tego, jaki odczuwa

¹¹ M. Fried, *Art and Objecthood*, w: G. Battcock, E.P. Dutton (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Studio Vista, New York 1968.

się wobec milczącej obecności drugiej osoby. Przeczuwana obecność osobowego aktora decyduje więc o antropomorficzności i teatralności dzieł *minimal artu*. Buren, akcentując płaszczyznowość plastycznych elementów swoich ingerencji w miejską topologię, minimalizuje ich efekt „posiadania wnętrza”, o którym pisał Fried. Tym samym ogranicza więc ich antropomorficzność. Zasadne wydaje się domniemanie, że – całkowicie zgodnie z jego własnymi postulatami – Burenowi udaje się w ten sposób uzyskać ważne przemieszczenie. Następuje przesunięcie ośrodka performatywnego z dzieła na materię miasta, która przejmuje rolę „wnętrza”, czyli aktora potencjalnych zdarzeń. Płaszczyzna odkrywa więc w tym wypadku swą zdolność do tworzenia asamblażu z tym, co wydaje się nie mieć z nią wiele wspólnego. Problem „zawłaszczenia” w przypadku ustanowienia przestrzeni teatralnej pozostaje, mimo że główna instancja performatywu się zmienia. Być może jest to tylko zręczny unik, przesuwający odpowiedzialność i stawiający pod znakiem zapytania możliwość realnej, tj. „zdarzeniowej”, a nie aranżowanej aktywizacji przestrzeni. Możliwe też, że mamy tu do czynienia ze zmianą, jaka pojawia się podczas przejścia między sytuacją teatralną (aranżowaną przez aktywny podmiot) a performansem – który jest figuracją zawisłości aktora od nieosobowych sił¹². Przywołam jeszcze inne wątki poruszone w dyskusji Frieda z praktykami *minimal artu*. Fried z wykazanej antropomorficzności *minimal artu* czyni – jako apologeta modernizmu – główny zarzut przeciwko minimalizmowi. Wykazując ową „jednolitość” dzieł minimalistycznych, odnosi ją do fenomenu ludzkiej postaci. Bycie jednością to bycie człowiekiem, skoro wrażenie ludzkiej obecności uzyskać można jednolitością ludzkiej figury. Dla Frieda człowiek stanowi pewne zagrożenie, a w najlepszym razie obecność człowieka tworzy niejasną sytuację, która domaga się odpowiedzi. Z kolei minimaliści utożsamiali antropomorfizację z „zestawianiem części” – jest to np. zarzut, jaki czyni Judd praktyce rzeźbiarskiej hołubionego przez Frieda Davida Smitha. W takim ujęciu to człowiek jest konglomeratem i procesem, a tym, co spójne, jest rzecz. Oba punkty widzenia pokrywają się w jednym aspekcie: negatywnie waloryzują antropomorficzność. Wydawać się może, że powodem tego jest uprzednie utożsamienie „antropomorficzności” z mgliście rozumianym antropocentryzmem i dalej: *mimesis*. Deleuze i Guattari, którzy piszą o przedosobowych indywiduacjach, o afektach jako „niehumanizacji człowieka” czy o perceptach (jak to ujmują: „włącznie z miastem”) jako „niehumanizacji krajobrazów przyrody” sytuują się bardzo blisko awangardowej i neoawangardowej perspektywy¹³. W tym obszarze artykułowana jest podstawowa niepewność – nierozstrzygalną kwestią staje się odróżnienie człowiek/rzecz. Postulat Deleuze’a dotyczy ustalenia warunków rzeczywistego i przedpodmiotowego doświadczenia (a nie możliwego i tożsamego z podmiotowym – jak czynił to Kant), wydaje się zatem inspirować podstawowy zestaw sondażowych pytań, którymi moż-

¹² Interesujący wydaje się stosunek tak opisanego przesunięcia do sytuacionistycznego *détournement*.

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 180–220.

na celować w próby całej abstrakcyjnej sztuki (neo)awangardowej¹⁴. Zauważmy, że malarstwo modernistyczne, dążąc do „zawieszenia przedmiotowości”¹⁵ obrazu, zdaje się zmieniać go w fantomowy transcendens cielesno-podmiotowego doświadczenia. Ustanawia obszar, który – na drodze operacji metonimicznych – dąży do tego, aby przylegać do świata pozaobrazowego jako kolejny obszar o takim samym jak rzeczywistość ludzkiego doświadczenia prawie do istnienia. Dzięki zabiegom metaforyzacji dąży ono do konstrukcji ekwiwalentu pozaobrazowego uniwersum. Można spróbować użyć pojęcia perceptu dla opisu efektów uzyskiwanych przez abstrakcyjne malarstwo modernistyczne, a pojęcie afektu widzieć jako użyteczne dla interpretacji działania minimalizmu. Pojęcia te odnosiłyby się do tego, co można by nazwać rudymetem reprezentacji. Możliwe jednak, że po wyrugowaniu dostrzegalnych związków imitacyjnych ze światem przedmiotowym w sztuce (neo)awangardowej za to, co „reprezentowane”, uznać trzeba by nie obiekty, a procesy. Wtedy rudymet reprezentacji przedmiotowej wspierałby reprezentację procesu. W takim ujęciu malarstwo modernistyczne reprezentowane przez *colorfield painting* tematyzowałoby plastycznie dehumanizujące przejście krajobrazu ku „nieludzkim krajobrazom przyrody”¹⁶. Pejzaż kontemplujący sam siebie – taką udatną metaforą można by opisać obrazową sytuację stworzoną przez to malarstwo, jeśli pozostaniemy w kręgu oddziaływania mistycznych narracji, którym często ulegały (auto)interpretacje praktyków i teoretyków malarstwa modernistycznego. *Minimal art*, którego eksploracja tego, co zawieszono pomiędzy ludzkim i przedmiotowym, odbywała się czasami pod maską inspiracji geometrią i matematyką ciągów, czasami pod maską efektów performatywnych, reprezentować może proces „nieludzkiego stawania się człowieka”¹⁷. Analizując prace Burena, można zauważyć, jak sprawnie łączy on dwa scharakteryzowane powyżej bieguny taktyk (neo)awangardy. Istotny byłby namysł nad tym, czy postulat artysty – odzyskanie zdarzeniowego doświadczenia miejsca – prowadzi go ku przekroczeniu schematu reprezentacji.

Peinture suspendue została zrealizowana w ramach wystawy zorganizowanej w Turynie przez Galerię Sperone w 1972 roku. Wystawa ta nosiła znaczący tytuł, który można przełożyć jako „Zaproszenie do czytania jako sugestia uczyniona przez to, co widoczne”¹⁸. Wskazówka w nim zawarta otwiera przed nami kuszącą możliwość nonszalanckiego potraktowania tego, co widzimy, jako tekstu. Może ona podnosić także istotność tego, co jest widzialne, ale co nie ma tekstualnej struktury – może zatem tylko odsyłać, posiłkując się dialektycznym schematem doświadczenia, ku dyskursowi. Nie jest oczywiste, że relacja między tym, co wizualne, a tym, co dyskursywne, ma choć w części charakter transkrypcji czy ogólniej – odpowiedniości.

¹⁴ Terminem „(neo)awangarda” będę określał łącznie sztukę historycznej awangardy i tzw. neoawangardy.

¹⁵ M. Fried, *Art and Objecthood*, op. cit., s. 151.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, op. cit., s. 187.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Oryginalny tytuł: *Invito a leggere come indicazione di quello che c'è da vedere*.

Czym mogłoby być w rozpatrywanym przez nas przypadku to, do czego odsyłałby nas tekst? Najbardziej efektywne byłoby uznanie, że to nie płótno Burena jest „czystą wizualnością” (poziomem zero malarstwa)¹⁹, do której możliwe jest zbliżanie się i oddalanie w kierunku tekstualnej topologii miasta, ale to miasto – asamblaż heterogenicznych strumieni – jest tym, co warunkuje odesłanie do tekstu, bo samo tekstem nie jest. Taki układ polityki znaczenia wydają się potwierdzać dotychczasowe, a jeszcze bardziej – dalsze rozważania. Do relacji między Burenowskim płótnem pokrytym pasami i zawieszonym w przestrzeni miasta, traktowanym jako semantyczny fantom otoczony retoryką czystej wizualności, a tym, w czym jest ono zanurzone, wróć w kolejnej części tekstu. Uczynię to, prowadząc wnikliwszą analizę sposobu, w jaki – już po raz drugi wskazana przez nas – potencjalnie aktywizacyjna rola obrazowej płaszczyzny dla przestrzeni miejskiej może uruchamiać projekt interpretacyjny.

William J.T. Mitchell z triady idol–fetysz–totem wybiera ten ostatni dla uzasadnienia swych intuicji co do statusu obrazu (w „nowoczesności”)²⁰. Przyjrzyjmy się po raz kolejny pracy Burena – zawieszonemu obrazowi na dziedzińcu kamienicy – i przywołajmy kontekstową antydefinicję „właściwego” malarstwa autorstwa Oliviera Mosseta, Michela Parmentiera, Niele Toroniego i Daniela Burena, którą ogłosili podczas Salon de la Jeune Peinture w 1967 roku²¹. Wymieniają oni w niej m.in. pojęcie estetyki, kwiaty, kobiety, codzienność, sztukę, wojnę w Wietnamie etc. Oświadczają, że dopóki „malarstwo” oznacza obrazy odnoszące się do tego, co właśnie przywołali, dopóty oni nie mogą uznać się za (prawdziwych) malarzy. Sama enumeracyjna forma określenia w tym manifestacie tego, czym „prawdziwe” malarstwo nie jest, może nasuwać pewną sugestię: tym, co zostało utracone, tym, co chce się odzyskać, jest jedność. Spróbuję zatem w dalszych rozważaniach włączyć do namyśłu nad pracami Burena pojęcie totemu – jako figury ekospołecznej jedności.

Płótno w galerii prezentuje się jako emanująca, rozchodząca się na boki, delikatnie rozfałowana płaszczyzna. Zwielokrotnienie motywu indukuje ślad ruchu, który mógłby łączyć pionowe pasy jako wcielenia przesuwanego się w poprzek obrazu modelu – wirtualnego pionowego pasa. Panoramiczność uzyskana zostaje przez sugestię ruchu pasów poza płaszczyzną obrazu i jej rozszerzanie się na boki, które to rozszerzanie się jest wynikiem równoczesnego powidoku tła, jaki towarzyszy złudnej multiplikacji pasów. Fakt, że nie można jednoznacznie zdecydować, czy na Burenowskich płaszczyznach mamy do czynienia z alternacją pasów – raz pokrytych kolorem, a raz bielą – czy też z pasami na tle innego koloru, powoduje, iż rozwiązanie prostsze z punktu widzenia psychologii percepcji uznające jeden obszar za „figurę”, drugi za „tło” wpływa na dominujące wrażenie. Ta panoramiczność, która

¹⁹ Zob. D. Buren, *Beware!*, w: U. Meyer, *Conceptual Art*, E.P. Dutton, New York 1972, s. 61–87.

²⁰ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienie przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 173–223. Por. krytyczne omówienie koncepcji totemizmu w: C. Lévi-Strauss, *Totemizm*, przeł. A. Steinsberg, A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1968.

²¹ Zob. <http://danielburen.com/images/exhibit/16?ref=search&q=manifestation> (dostęp: 1.07.2018).

już w obrazie sztalugowym domaga się częściowego przynajmniej (bo ograniczonego do dwóch wymiarów indukowanej pozornej płaszczyzny) zagarnięcia przestrzeni wokół obrazu, później, w realizacjach miejskich, ulegnie wielokształtnym transformacjom. Panoramiczność angażuje motorykę widza, wskazując mu możliwość eksploracji otoczenia ujętego jako krajobraz. Na razie wystarczy, jeśli uda się wykazać łączność tej tendencji, która waloryzuje „krajobrazowość”, z praktykami *colorfield painting* – choć w przypadku Burena widzimy jasno ich znaczące rozwinięcie i jego całkowicie odmienne konsekwencje. Jeśli w ten sposób realizacje Burena sygnalizują pracę „nieludzkich krajobrazów przyrody”, w jaki sposób zdają sprawę z pracy utrwalającej afekty? Zainteresowanie ambiwalencją człowiek/rzecz widoczne jest w wyraźnym odwoływaniu się Burena do estetyki minimalizmu, o czym wspomnieliśmy już wcześniej. Obszar, w którym następuje proces zwrotnej przemiany tego, co przedmiotowe, w to, co ludzkie, może być również trafnie opisany za pomocą pojęciowego narzędzia, za jakie uznamy totem.

Uderzająca jest łatwość, z jaką artysta przenosi formę obrazu sztalugowego w przestrzeń miejską. Zależność *Peinture suspendue* od realizacji galerijnej wydaje się niezwykle silna. W obu przypadkach widzimy czworobok płaszczyzny o prawie identycznej dyslokacji motywu pasów. Inne realizacje Burena komplikują tę zależność bardzo silnie (na marginesie zapytam: czy kiedykolwiek się od niej uwolnią?). Teraz widzimy jednak przede wszystkim podobieństwo. Czy łatwość tego przeniesienia jest konsekwencją prostego gestu utożsamienia (rzekomo) neutralnej przestrzeni wnętrza galerii sztuki z materią miasta? Jeśli odpowiedziałbym twierdząco, musiałbym przyjąć, że projektowana przez Burena aktywizacja miejskich przestrzeni opiera się na pierwotnym uznaniu miasta za obszar tak dalece indyferentny, że w konsekwencji podatny na działanie obrazu, jak *white cube* galerii. W galerii obraz przystawiony był jednak do ściany, a teraz znajduje się w centrum otwartej przestrzeni, otoczonej budynkami. Obraz w galerii ma formę prostokąta, obraz zawieszony jest kwadratem o wymiarach 420 x 420 centymetrów. Ponadto uzyskuje swój rewers – staje się dwustronny; przez to indukowane jest wrażenie fantomowej bryłowości²². Widoczne są więc istotne zmiany. Ale jaka jest ich funkcja? Zmiany te wydają się drobną korektą, li tylko przystosowującą obraz do konwencji tradycyjnego systemu prezentacji w przestrzeni miejskiej, dla którego to, co ma być zaprezentowane, umieszczone musi być na środku placu, na podwyższeniu – aby było możliwie najlepiej widoczne. Przyjęcie przez obraz formy kwadratu podkreśla zależność tej zmiany od, równie silnej jak owa konwencja miejskiej prezentacji, historycznie znaczącej predylekcji przestrzeni miejskich do dodatniego wartościowania tego, co symetryczne, foremne i umiarowe. Tak ujęty sens drobnych przekształceń, jakim ulega obraz sztalugowy, wchodząc w przestrzeń miejską, zdawałby sprawę z wzięcia przez artystę pod uwagę specyfiki miasta. W odróżnieniu od galerii wymagałoby ono od tego, co chce się prezentować na jego scenie, wzmocnienia retoryki wytwarzającej efekt

²² Por. J.F. Lyotard, *op. cit.*, s. 193.

wyjątkowości, abstrakcyjności/niedostępności, wrażenie blichtru i niezmienności. Zachowana w obu realizacjach Burena – galeryjnej i miejskiej – płaszczyznowość daje zupełnie inny efekt *in situ* niż w sterylnym pomieszczeniu. W galerii metonimicznie związana ze ścianą, w mieście pozostaje w dużym stopniu wyobcowana – ale to wyobcowanie wyzyskuje dla konkretnych celów. Pozwala na deiktyczną, zwrotną relację rzekomo heterogenicznych elementów oraz, na głębszym i bardziej podstawowym poziomie niż forma kwadratu, służy wrażeniu hieratyczności. Należałoby jednak zwrócić uwagę, że opisane wyżej przekształcenie obrazu na przejściu galeria/miasto może być widziane na tle odmiennego horyzontu, wytworzonego przez relacje innego typu i generowane na planie sił bardziej immanentnych dla obiektu plastycznego i tkanki miasta. Przypomnę symulowaną przez obraz w galerii panoramiczność. Może ona działać na dwa sposoby: albo wskazywać to, co wokół, albo zasłaniać to symulowaną kurtyną multiplikowanej płaszczyzny. Zmiana kształtu płótna redukuje efektywność tych działań – kształt czworokąta foremnego zamyka jego wertykalne boki na możliwość ich horyzontalnej multiplikacji *ad infinitum*. Spowodowane jest to tym, że wytworzył się centralny – na przecięciu przekątnych – punkt siły, który organizuje dośrodkowy układ. Dośrodkowy układ nie pozwala na lokalne efekty po bokach płótna podkreślające większą intensywność poziomego kierunku narracji wizualnej. Funkcją zmiany kształtu płótna może być również próba aranżacji performatywnego wrażenia, w którym przestrzeń miejska przejmuje energię zdewaluowanych bocznych efektów lokalnych, odpowiedzialnych za projekcję panoramiczności. W konsekwencji, choć kierunki wektorów ruchu pozostają takie same, zmienia się ich zwrot oraz moduł. Przestrzeń miasta wydaje się ścisnąć pionowe boki płótna, panoramiczny efekt obrazu zostaje zredukowany. Ekspansja płótna zmniejsza się. Ale to, co nieograniczone i ekspansywne, ujawnia się na zewnątrz i podporządkowuje sobie generatywne pretensje obrazu. Etapy potencjalnego wizualnie ruchu pasów w galerii cechowały krótkie, acz stabilne interwały. Niezliczone lokalne ogniska cielesno-wizualnego ruchu w przestrzeni miasta nie działają tak stabilnie i zasięg ich oddziaływań jest różny – stąd pojawia się (nieobecny w galerii) kontrast. Kontrast równych odstępów między pasami obrazu i plastycznych ruchów o różnym zasięgu wytwarzanych przez materię miasta – choćby przez dialektyczne konglomeraty nisz i wykuszy, elewacji i wnętrza, punktów zbiegu i otwarcia itp. Bardzo istotne wydaje się to, że skuteczność działania przestrzeni miejskiej na płótno determinowana jest w dużym stopniu przez binarną strukturę wizualną obrazu Burena, która łatwo znajduje swój korelat w owych dialektycznych konglomeratach. *White cube* galerii buduje przestrzenność swego wnętrza przy użyciu białych powierzchni ścian, które jednak zawieszają swą haptyczną gładkość, produkując wrażenie pewnego niedomknięcia. To mgliste otwarcie rozciąga się w większym stopniu horyzontalnie, sufit kategorycznie blokuje pionowe ujścia. Dlatego płótno Burena w galerii, podporządkowując się galeryjnemu itinerarium, nie ośmiela się działać inaczej niż horyzontalnie. Na dziedzińcu miejskich zabudowań sufit nieba nie blokuje *Peinture suspendue* – przeciwnie: staje się celem, najpierw percepcyjnego ruchu wizualnej

narracji wertykalnego motywu, potem jego doświadczeniowej, wielostrumieniowej ekstrapolacji. Wybierając dla prezentacji swojego dzieła zbliżony do czworokątnego plac otoczony ścianami elewacji, Buren daje możliwość spojżenia na swe działania jako na przemieszczenia – nie pasiastego płótna, ale jego otoczenia. Ustanawiający mentalny „nieruchomy punkt” stały motyw pasów pozwala na artykulację żonglerki dokonywanej na otoczeniu. Zamiast *white cube* dostawiliśmy do dzieła podłogę placyku i ściany elewacji – ślady ludzkiej codzienności zastąpiły mglistość beczasowości. Wymienność czy zabawa eksperymentalnymi układankami wymaga podstawowej nonszalancji, która jest zaskakującym kontrapunktem uległości schematu działania w pomieszczeniu galeryjnym. Horyzontalne podziały dominują w skomplikowanej strukturze odrapanych ścian dziedzińca, a współdziałający z nimi na nierównych prawach *Zawieszony obraz* negocjuje *exodus* z zastanej, labiryntowej sytuacji. Jeśli linie poziome blokują pionowe ujścia, które osuwają się w kakofonię zwiężających się i rozszerzających otworów oraz nisz, tylko bezwzględne wskazanie na to, co ponad i na łatwość prostoliniowego ruchu obiecującego szybką ucieczkę udatnie odgrywa rolę „otwarcia”. Jeśli nasiąkły krwią drewniany krzyż mógł stać się po prostu zestawieniem dwóch odcinków, poziomego i pionowego, by następnie w tej formie funkcjonować jako symbol tego, co teraz nieobecne, równie łatwo dokonać dalszej redukcji i plastyczną hipostazę kategorycznej wertykalności uczynić – tym razem – znakiem tego, co tutaj nieobecne.

Płótno zawieszane na dziedzińcu rozciągnięte jest przez mocujące je sznury, które zniekształcają jego formę; oddane działaniu wiatru wybrzusza się i faluje jak żagiel. Może być też postrzegane jako pretensjonalna parodia rozwieszonej bielizny – albo ona może jawić się w zestawieniu z płótnem jak zabawna imitacja. Widoczne jest stałe wahanie między prezentacją nobilitacji i hieratycznością (uzyskanymi przez wywyższenie płótna, jego dwustronność i centralne usytuowanie oraz kwadratową, „idealną” formę i, co najważniejsze, po prostu przez wrzuconą w miasto radykalną płaszczyznowość) a pokazem podległości. Obraz zostaje bowiem wystawiony na spektakl sił, które umieszczają go w zupełnie innym systemie znaczeń, destabilizują program jego własnych efektów, w nieprzewidywalny sposób zmieniają jego formę. Może prowokować to do tego, aby dojrzeć pomiędzy *Peinture suspendue* a topologią miasta relację w pewnym zakresie znakową, a w pewnym zakresie metonimiczną. Istotnym skutkiem działania tych sił jest także przekształcenie galeryjnej płaszczyzny obrazowej, której płaskość wydaje się nie posiadać materialnej podstawy, w formę quasi-rzeźbiarską („płaszczyzna” *Peinture suspendue*, jak wspomniałem wyżej, już przez swą dwustronność przesuwają się ku trójwymiarowi). Z tego punktu widzenia tabu materialności płaszczyzny, która może naruszać jej idealną gładkość, widoczne jest jako próba wycięcia obszaru niepodległego zdarzeniu.

Podsumowując, inscenizacja naturalnej łączności z miastem, sugerującej jedność miasta i obrazu oraz zachowanie ikonicznej hieratyczności zakładającej wewnętrzną jedność obrazu buduje jeszcze jedną podstawę dla projektu interpretacyjnego. Projekt ten wyzyskuje hipotezę o totemicznym charakterze zawieszzonego w przestrzeni

miejskiej obrazu Daniela Burena. Istotne dla moich rozważań jest zwrócenie uwagi na to, że budulcem tej dwojakiej jedności jest płaszczyzna, która pokazywać może tu po raz kolejny swą aktywizującą siłę i możliwość partycypacji w tym, co trójwymiarowe, heterogeniczne, społeczne. Analizując powyżej dwie realizacje Burena, wskazałem zależność pracy *in situ* od pracy galeryjnej, a także znaczące różnice między nimi. Rozpatrywałem obie prace tak, jakby inscenizowały one wielopoziomowe sytuacje, angażujące różne obiekty, podmioty, miejsca, dyskursy. Możliwe dziedziny tematyizacji wizualności wydobyte zostały podczas badania *explicite* przejścia: między dziełami, między miejscami, między płaszczyzną a trójwymiarem. W ostatniej części tekstu postaram się jeszcze raz pokrótce przyjrzeć obu realizacjom Burena. Pojęcie totemu w pewnej mierze nadal będzie przydatne – już nie jako narzędzie interpretacyjne, a krytyczne. Motyw pasów jako próba osiągnięcia „stopnia zero malarstwa” może być widziany jako trop retoryki wycofania się poza podmiotowość. Zakładam jednak, że każda artystyczna realizacja jest, jako produkt ludzkiego doświadczenia, w jakimś stopniu „inscenizacją podmiotowości”²³. W przypadku Burenowskiej płaszczyzny pokrytej pasami inscenizacja podmiotowości przebiegałaby torem maszyny różnicowania. Korzystając z retoryki wycofania podmiotu, budowany jest spektakl siły. Rozczłonkowana płaszczyzna pozbawia się apodyktyczności otwartej pretensji, ale rozumiana być może jako niewyczerpany generator kombinatorycznych iteracji. One z kolei pokazują pluralizm, uznanie realnej jednostkowości jako naiwność niezadająca sprawy z braku fundamentu, który to brak zapewnia jedynie dowolność. Ta dowolność pozwala pasom „bez przekonania”, a tylko organizując maszynę złożoną z artysty i jego prac rozsiewającą lukę/przerwy w polu percepcji, dawać do zrozumienia, że te puste międzyprzestrzenie są hiperbolą niedostrzeganych, ale wirtualnych *loci* możliwości „nowego”. Ingerencja Burenowskich pasów byłaby aranżacją powtórnego wejścia w miasto jego przedosobowych sił. Skoro artysta uznaje, że miejsca wymagają aktywacji, przestrzeń miasta musi jawić mu się jako martwa. Czy akcentując multiplikację i powtórzenie, które każą myśleć o modelu, można uznać, iż sposobem rewitalizacji przestrzeni miejskiej jest konfrontacja martwoty z fantomem jedności? W takim ujęciu obrazowa płaszczyzna Burena byłaby funkcjonalizowana jako płaszczyzna porozumienia. Jej frontalność odnosiłaby się do spotkania *en face*, konotowana przez obrazową płaszczyznę tradycja praktyki malarskiej (o której wspomniałem na początku) do tematu uzgadniania nieprzystającego, a jej materialność do związku z gruntem – jako do warunku realnego zdarzenia. W jaki sposób jednak zaistnieć może realne zdarzenie, jeśli płaszczyzna produkuje jedynie deklaracje, które w dodatku sama próbuje – parabolicznie i na własnym, ograniczonym terenie – rozwiązać? Pewnym sposobem włączenia się obrazowej płaszczyzny w ruch otoczenia jest budowa metonimicznego związku z tkanką miejską: alternacja jasnych i ciemnych pasów łączy się z grą

²³ Por. M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 125–159.

światła i cienia na bryłach budynków. Zawieszona płótno Burena pokazuje, że tym, co nam najbliższe, nie są antropomorficzne reprezentacje, ale właśnie geometria – geometria suszącej się bielizny. Inscenizacje Burena aż nadmiernie zdają się eksploatować maszynowy charakter sentymentu (który traci tu podmiotowy charakter), pokazując jego rolę jako pierwotnej różnicy, która może stać się zarówno budulcem indywidualności, jak i drogą dostępu do tego, co dane jest do dyspozycji przedosobowej²⁴. W tym miejscu przypomnę moje podstawowe pytania. Usiłowałem dotychczas podążać torem ambiwalentnego ruchu pomiędzy Burenowskimi płaszczyznami a otoczeniem, śledząc siłę i kierunki wzajemnych odniesień. Przypomnę również, iż wykazaliśmy, że zachowując wiele cech rzeźby minimalistycznej – głównie jej performatywność – realizacje *in situ* Burena przesuwają quasi-podmiotowe źródło scenicznej sytuacji ku miastu. Miasto wówczas przejmując funkcję domniemanego w rzeźbie minimalistycznej wnętrza. Jaką rolę w tym konglomeracie działań grają płaszczyzny pasów? – zadałem już wcześniej to pytanie. Czy wycofują się (tak jak chciałby Buren) i pozwalają „zdarzyć się” miejscu, czy z powrotem przyciągają wzrok uczestnika tej inscenizacji? Wydaje się, że biorąc pod uwagę ukazaną tu zależność realizacji Burena od poetyki *minimal artu* (która jednak twórczo zostaje przekroczone) i przypominając sobie wszystkie nasze spostrzeżenia o sposobach działania tych realizacji, można zrekonstruować następujący ruch percepcji Burenowskiego dzieła *in situ*. Początkowe skupienie na pasiastej płaszczyźnie (która obdarzona jest energią prostoty, binarności, świetlistej bieli i urokiem jawiącego się na jej tle koloru) ustępuje po pewnym czasie poddaniu się sugestii jej podskórnej łączności z tkanką miejską. Zaangażowana motoryka ciała i ruch myślowy organizują się teraz wokół materii miasta. W końcu jednak następuje nieunikniony powrót do dzieła: jego prostota, łatwo anektowana przez umysł i przechowywana w pamięci, oraz energia, którą emanuje, przyciągają z powrotem ku obrazowej płaszczyźnie. Więcej: jej reprezentacja pokazuje, że na *zrewidowanej* płaszczyźnie zaszła pewna zmiana. Płaszczyzna pokryta pionowymi pasami została wzmocniona – jako deponent energii miejskiej przestrzeni. Energia trajektorii spojrzeń wielokształtnych i o różnych długościach, jakie reżyseruje topologia miasta, zostaje skondensowana i zarazem zamknięta w krótkich, niezmiennych dystansach organizującej ruch spojrzeń wizualnej narracji Burenowskiej płaszczyzny.

Działanie realizacji Burena być może ogranicza się „tylko” do zaznaczenia różnicy, której problematykę artysta tak usilnie eksploatował na różnych poziomach (multiplikacja identycznego motywu, praktyka jego iteracyjnych powtórzeń). Lévi-Strauss, omawiając krytycznie zastane koncepcje totemizmu, dochodzi do wniosku, że główną (może jedyną) funkcją totemu jest właśnie zaznaczenie różnicy²⁵. Może więc okazać się, że poruszanie się w obszarze tematów, za pomocą których próbowa-

²⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 168 i *passim*; R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 2009.

²⁵ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*

łem zbliżyć się do opisu wizualno-cielesnego działania realizacji Daniela Burena, naprowadza na analogiczną konstatację. I jeśli w ujęciu Lévi-Straussa badacze zjawiska totemizmu (faktycznie jego konstruktorzy) przeoczyli ten prosty, acz nieoczywisty aspekt totemu, robili to powodowani silnym dążeniem do nadania mu cech wszystkiego tego, co nieracjonalne. Tym, co podobne „przeoczenie” może prowokować w projektach interpretacyjnych dzieł Burena, jest ich podstawowa dziwność. Dziwność ta nie może być łatwo wyjaśniona, gdyż dowodziłoby to, że między nią a racjonalnością istnieje nierozzerwalna łączność. W jaki sposób rozumiane musi być zatem zdarzenie, jeśli tym, co na nie otwiera, jest dziwność niezrozumiale prostego motywu (według jakiego kryterium został wybrany? dlaczego jest wart powtórzenia?) oraz obsesyjna praktyka powtórzeń – jako zaznaczanie różnicy? Różnica pozwala dokonywać ramowań. Przeszkodą dla „nowego” staje się miasto homogeniczne i nieograniczone, jakby uobecniające pretensje silnego podmiotu, które trzeba pokazać jako złudzenie. Miasto składa się przecież z wielości miejsc, które są policzalne. W takim ujęciu zrozumiałe jest, że warunkiem zdarzenia jest artykulacja pęknięć, przerw w topologii miasta, pokazująca jego podstawową ekonomię jako dobra ograniczonego, a więc też: lokalnego. Składniki miasta – tak jak Burenowskie pasy, z których każdy jest zarazem granicą, tłem i zarysem dla drugiego – istnieją w nierozzerwalnym sprzężeniu, ale dla doświadczenia otwartego na zdarzenie muszą zachować walor wyraźnej różnicy. A ta opiera się na tym, co podstawowe – a więc na tym, co zawsze już było, a nie na tym, co będzie. Aby wskazać na to, co od zawsze obecne, wykorzystywany jest – co ciekawe – „stopień zero malarstwa”, czyli wyłączenie doświadczeniowego działania tradycji. Owa „dziwność” motywu to zapomnienie, które jest warunkiem nowego początku²⁶. Takie krytyczne zadanie sztuki może maskować podmiotowe (autorskie) pretensje do władzy. W powyższych analizach zostało to zasugerowane, kiedy wskazywałem na energię, demagogiczną siłę prostoty i trwałość bytowania w pamięci Burenowskich płaszczyzn oraz na praktykę powtórzeniową, która waloryzuje instancję autorską, podkreślając genetyczną łączność dzieł ze sobą i z tworzącym je podmiotem. Można zapytać, czy projekt interpretacyjny, który tematyzuje sposób działania dzieła sztuki jako objawianie prawd, związany jest z interpretacyjną bezsilnością wobec dziwności i obsesji. Nie będzie tak chyba tylko wtedy, gdy ów krytyczny potencjał tej sztuki uzna się nie za ofertę aktualizującej przestrzeń miasta demystyfikacji, ale za instruktaż pokazujący procedurę abstrahowania od każdego, pojedynczego miejsca. Wykorzystanie obrazowej płaszczyzny, która, tak jak tafla wody, zaznacza strefę przejścia między odmiennymi środowiskami, odgrywa tu niebagatelną rolę. Zamykając niniejsze rozważania, zadam następujące pytanie: czy wahadłowy ruch wewnątrz konglomeratu krytyka/utopia może oddawać współczesne intuicje co do charakteru tego, co może się zda-

²⁶ „Niewinnością jest dziecko i zapomnieniem, rozpoczynaniem od nowa” – F. Nietzsche, *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. G. Sowinski, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 27.

rzyć? Istotne byłoby zbadanie relacji, jaka zachodzi między ruchem dzieł Burena w kierunku quasi-religijnej prezentacji (zależnej od opisywanego wyżej reprezentacyjnego schematu [neo]awangardy) a materialnością.

Bibliografia

- Bal M., *Louise Bourgeois Spider: The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.
- Buren D., *Beware!*, w: U. Meyer, *Conceptual Art*, E.P. Dutton, New York 1972, s. 61–87.
- Carrier D., *Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1989, vol. 47, no. 4.
- Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Fried M., *Art and Objecthood*, w: G. Battcock, E.P. Dutton (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Studio Vista, New York 1968.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Lévi-Strauss C., *Totemizm*, przeł. A. Steinsberg, A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1968.
- Liotard J.F., *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska et al., Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienie przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 2009.
- Załuski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008.